

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO - ECO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA - PPGAC

CLARA TROCCOLI PACHECO

**LEVANTAR E SE FINGIR DE MORTA:
DIÁLOGOS E SILÊNCIOS A PARTIR DA MEMÓRIA TRAUMÁTICA**

RIO DE JANEIRO
2024

CLARA TROCCOLI PACHECO

**LEVANTAR E SE FINGIR DE MORTA:
DIÁLOGOS E SILÊNCIOS A PARTIR DA MEMÓRIA TRAUMÁTICA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes da
Cena como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre em Artes da Cena.

Orientação: Prof. Dr. Caio Riscado

RIO DE JANEIRO
2024

RESUMO

PACHECO, Clara. **Levantar e se fingir de morta:** diálogos e silêncios a partir da memória traumática. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

Vinculada a pensadoras da terceira onda feminista, a pesquisa toma o pessoal como político e parte de memórias da autora para pensar o contato com o trauma através do trabalho artístico. Num processo guiado por um saber do corpo, a autora aposta na criação artística como linguagem para falar da dor, fugindo de relatos binários, moldados por normas coloniais e capitalistas para narrar o trauma. Para isso, dialoga, principalmente com as seguintes referências: Jota Mombaça, Suely Rolnik, Judith Butler, Gloria Anzaldúa, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino. Ao desafiar as expectativas de denúncia e resistência, a autora propõe uma abordagem que respeite a complexidade das experiências e relações e permita a coexistência de vazios e contradições na pesquisa em artes da cena. Longe de buscar um apaziguamento ou cura, o trabalho investiga estratégias de sobrevivência para habitar o mundo apesar e a partir do trauma. Nesse sentido, a autora aposta no bordado como tática para acessar a subjetividade e marcas deixadas no corpo pelo trauma.

Palavras-chave: trauma; corpo; linguagem; bordado.

ABSTRACT

PACHECO, Clara. **Levantar e se fingir de morta:** diálogos e silêncios a partir da memória traumática. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

Linked to thinkers of the third wave of feminism, this research takes the personal as political and draws from the author's memories to explore contact with trauma through artistic work. Guided by a knowledge of the own body, the author uses artistic creation as a language with which to discuss pain, avoiding binary narratives shaped by colonial and capitalist norms for narrating trauma. To this end, the work engages mainly with the following references: Jota Mombaça, Suely Rolnik, Judith Butler, Gloria Anzaldúa, Luiz Antonio Simas and Luiz Rufino. By challenging expectations of denunciation and resistance, the author calls for an approach that respects the complexity of experiences and relationships, allowing for the coexistence of voids and contradictions in performing arts research. Far from seeking appeasement or healing, the work investigates survival strategies to inhabit the world despite and stemming from trauma. In this context, the author uses embroidery as a tactic to access the subjectivity and the marks left on the body by trauma.

Keywords: trauma; body; language; embroidery.

A minha mãe, Teresinha,
e minhas tias Danga, Cristina e D'Ajuda,
fontes de amor inesgotável,
presentes em tudo o que faço.

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação não é escrita sozinha, por isso agradeço

A Clara: amorosa e afiada em medidas sempre sensíveis, Clara é fundante em todas as etapas da minha vida. Parceira incansável, que se faz presente sempre, não importa a distância que nos separe fisicamente. Clara é uma força motriz em mim, sempre foi, será sempre: um amor profundo.

A Bruna: de inteligência e amor soberanos. Tudo que faço, tudo que escrevo, tem sempre uma voz de Bruna que ecoa em minha cabeça. Sua revolta e seu carinho incontestáveis: ser escolhida por Bruna é um presente que desejo sempre honrar.

A Eduardo: meu amor, minha casa, parceiro de vida para onde sempre volto. Edu me dá força para seguir. Entender que relação se constrói junto e que estou com ele porque me alegra: Edu é uma escolha que fiz para a vida inteira, que sorte.

A Lara: cada palavra escrita aqui tem muito de Lara. Muito das ideias que trago aqui vêm de seis anos de trabalho com ela sobre essa memória e da sua genialidade como dramaturga. Ela foi a minha primeira ouvinte, minha primeira artista, a dramaturga da cena que originou o mestrado, quem me pegou pela mão quando eu só tinha uma memória atravancada e fez disso cena. Lara me ajudou a dar a volta. A ela serei sempre grata.

A Calicott: uma alegria constante, que me ensina que a vida, mesmo em toda a sua dureza, pode ser leve e compartilhada. Cali é um aprendizado intenso e amoroso a cada encontro.

A Caio: meu orientador elegante e sensível. Caio me ensinou sobre ousadia e leveza desde o nosso primeiro encontro. Seu rigor e criatividade geniais me apoiaram em cada etapa com cuidado, distância e proximidade sempre precisos. Caio é um desbunde.

Às minhas primas: por me ensinarem a força de ser mulher no mundo. Por me darem lar.

A Ludmilla: por ser uma parceira na vida.

A Gaba: por todos os encontros, sempre apaixonados uma na outra.

A Laura: por todo amor e força.

A Larissa: por me ensinar a delicadeza.

A João: por me mostrar como a vida é grande.

A Joana: por acreditar nesse projeto desde o começo.

A Poliana: por todo amor, por me mostrar que a vida quer da gente perseverança.

A Arthur: por confiar tanto em mim e, por isso, me fazer ser melhor.

A Carlos e Paulo: por se fazerem sempre presentes.

A Rubia e Camila: por sustentarem a estadia no mestrado, serem parceiras interessadas e acolhedoras.

Às minhas colegas de turma: por me mostrarem que a academia pode ser espaço de afeto e coragem.

Ao programa: por apostar na criação da artista e acolher seus projetos nas mais diversas formas.

A Tânia e Adriana: pela troca preciosa na qualificação. Por me apontarem caminhos e fragilidades, por serem incentivadoras precisas.

Ao LABo: por ter ouvido a primeira partilha da pesquisa de forma curiosa e instigante. Pelo carinho.

À Terça Aberta: pelo espaço dado e pela troca potente.

A Ramon: pela generosidade e delicadeza na diagramação.

A Bruno: por todo acolhimento e pelas fotos sensíveis.

A Vinicius: pela escuta atenta e presente.

Às professoras e escritoras com quem dialogo: obrigada por abrirem caminho.

Outros amigs: obrigada por ouvirem sobre essa pesquisa e por todos os retornos.

À minha família: obrigada por serem esse lugar garantido no mundo. Por, mesmo sem saber, impulsionarem cada linha.

Ao meu pai e minha casa de axé: obrigada por sustentarem a minha presença no mundo.

E, finalmente,

Agradeço ao meu pai: por toda a força, presença e suporte constante. Por lidar com a surpresa da forma mais digna e amorosa que alguém poderia fazer. Por acreditar em mim desde o começo e não pôr essa crença em dúvida nem por um segundo. Por estimular sempre a minha ousadia. Por todo o imenso amor.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Caixa de copos quebrados durante a pesquisa. Clara Trocoli, São Paulo, 2024.....	24/25	Imagem 18 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	127
Imagem 2 - Bordado sobre folha. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	36	Imagem 19 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	128
Imagem 3 - Bordado sobre folha. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	37	Imagem 20 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	129
Imagem 4 - Bordado sobre folha. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	38	Imagem 21 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	130
Imagem 5 - Bordado sobre folha. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	39	Imagem 22 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	131
Imagem 6 - Bordado sobre fronha. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	70/71	Imagem 23 - Bordado sobre tecido de algodão cru. Clara Trocoli, Brejões, 2021..	134/135
Imagem 7 - Bordado sobre fotografia. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	93	Imagem 24 - Bordado sobre tecido de algodão cru. Clara Trocoli, Brejões, 2021..	136/137
Imagem 8 - Bordado sobre fotografia. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	94	Imagem 25 - Bordado sobre fotografia. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	148
Imagem 9 - Bordado sobre fotografia. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	95	Imagem 26 - Bordado sobre fotografia. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	149
Imagem 10 - Bordado sobre pão. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	103	Imagem 27 - Bordado sobre fotografia. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	151
Imagem 11 - Bordado sobre pão. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	105	Imagem 28 - Bordado sobre sachê de chá. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	170
Imagem 12 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	121	Imagem 29 - Bordado sobre sachê de chá. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	171
Imagem 13 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	122	Imagem 30 - Bordado sobre sachê de chá. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	172/173
Imagem 14 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	123	Imagem 31 - Bordado sobre livro. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	178/179
Imagem 15 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	124	Imagem 32 - Cacos de copos quebrados. Clara Trocoli, São Paulo, 2024.....	195
Imagem 16 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	125	Imagem 33 - Bordado sobre fotografia. Clara Trocoli, São Paulo, 2023.....	217
Imagem 17 - Bordado sobre azulejo quebrado. Clara Trocoli, Brejões, 2021.....	126	Imagem 34 - Bordado sobre fotografia. Clara Trocoli, São Paulo, 2023.....	235

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CACOS	21
1 EPISÓDIO DE FUTURO 01.....	23
2 LUTAR FUGIR SE FINGIR DE MORTA.....	27
3 EPISÓDIO DE FUTURO 02.....	41
4 DRIBLAR.....	43
5 EPISÓDIO DE PASSADO 01.....	49
6 BUSCAR O CHÃO.....	51
7 EPISÓDIO DE PASSADO 02.....	61
8 INSTRUÇÕES PARA SE FINGIR DE MORTA 01.....	73
9 NOMEAR.....	75
10 SENTIR MUITO.....	97
11 EPISÓDIO DE FUTURO 03.....	107
12 EPISÓDIO DE FUTURO 04.....	109
13 DANÇAR.....	111

LINHA	133
1 USAR AS MÃOS.....	139
2 EPISÓDIO DE FUTURO 05.....	153
3 INSTRUÇÕES PARA SE FINGIR DE MORTA 02.....	155
4 MANTER-SE NO MUNDO.....	157
5 EPISÓDIO DE PASSADO 03.....	175
6 EPISÓDIO DE PASSADO 04.....	177
7 QUEBRAR.....	181
8 EPISÓDIO DE PASSADO 05.....	199
9 INSTRUÇÕES PARA SE FINGIR DE MORTA 03.....	201
10 COSTURAR.....	203
10.1 O VERMELHO.....	204
10.2 OS COPOS.....	208
10.3 AFOTOGRAFIA.....	212
11 EPISÓDIO DE FUTURO 06.....	219
12 ESCREVER.....	223
CONSIDERAÇÕES FINAIS	238
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	241

INTRODUÇÃO

Isso aqui são táticas de sobrevivência. É o caos isso aqui. São frases soltas que coleí na parede do quarto por seis anos e na ordem em que elas caíram eu fiz isso aqui. Isso aqui é o acaso. É uma confluência de desejos e medos. São os cacos. É a minha resposta. Uma tentativa de diálogo. Isso aqui sou eu chorando. Isso aqui é uma foto que achei guardada em casa. É uma cartinha de amor aos onze anos de idade. É um deboche, uma piada, sou eu rindo de tudo isso aqui. Isso aqui é um bicho, um animal estrebuchando, lutando, correndo, fugindo, um animal imenso, grotesco e delicado. É a guerra isso aqui. Uma pesquisa de mestrado, em um programa de artes, de uma universidade pública. É um golpe, um soco, sou eu deitada em posição fetal. É uma miragem, um sonho, uma premonição. Isso aqui é invenção, são as memórias, as normas, o primeiro amor. Isso aqui é uma tentativa. É a falha, o tremor por todo o corpo, os restos de algo que já foi e ainda é e seguirá. Isso aqui é um giro, uma dança, uma queda. Isso aqui é o susto.

Essa pesquisa busca maneiras de lidar com o trauma, habitar o mundo apesar e a partir dele. O trabalho relaciona corpo, dor e linguagem para encontrar formas cuidadosas de sustentar o olhar em direção a ferida, voltar a se relacionar com uma memória traumática recalçada por vinte anos e trazê-la para a superfície. Partindo de uma experiência pessoal, tomo o corpo como guia para a experimentação artística. A escolha de uma pesquisa em artes se dá pela aposta na criação como linguagem para acessar as marcas que ficam no corpo e que a consciência nem sempre acessa. É um mergulho íntimo e provocador, mas que busca se situar politicamente durante todo o percurso. Para o compartilhamento do processo, escolho apresentar a pesquisa em dois cadernos separados, mas que se entrelaçam o tempo inteiro: *Cacos e Linha*.

Nos cadernos *Cacos* e *Linha* discorro sobre o processo do mestrado a partir de diferentes linhas de trabalho: no primeiro, um pensamento guiado pela teoria e, no segundo, pela prática artística. Diferenças que só acontecem na escrita por uma escolha editorial, mas que, na experiência vivida na pesquisa, estão intrinsecamente ligados um ao outro, só existem em comunhão, são um só. Entremeadado por episódios de passado e futuro, *Cacos* mostra o presente do estudo como um processo de afunilamento, onde vou chegando aos poucos na memória atravancada. Foi preciso tempo e diálogos com autoras parceiras para me aproximar da memória de maneira que não me violentasse, foram elas que estruturaram e tornaram possível o meu contato com o trauma: era preciso entender a sua camada social e política. Começo o caderno reconhecendo a falha no pré-projeto, onde eu propunha como base da pesquisa a exposição do trauma. Quando entro no mestrado, reconheço que meu corpo não daria conta da denúncia, que não era assim que ele experienciava a memória, reconheço o silêncio - e a ideia de se fingir de morta - como tática de sobrevivência, como a possibilidade que a minha criança encontrou para lutar. Abraço os vazios. É no item 2 LUTAR FUGIR E SE FINGIR DE MORTA, que reajusto a meta: ao invés de expor o trauma de maneira narrativa e exaustiva, a meta é entrar em contato com ele e manter-se no mundo. No item 4 DRIBLAR, começo a pensar o silêncio não só como tática de defesa do corpo, mas também como projeto político. Para a manutenção das estruturas de poder é importante que eu não fale sobre as minhas dores. Começo a pensar na visão moral da pesquisa e achar linhas de fuga para ela. Sigo, no item 6 BUSCAR CHÃO, na tentativa de me localizar socialmente e assim me aproximar das contradições que enfrento na escrita, como, por exemplo, como essa relação me traumatiza mas também me nutre, como me beneficia também de posições sociais que ocupo e falo sobre a dor a partir desses lugares. Encontro nesse ponto outro guia para a pesquisa: a ideia de politizar a ferida (MOMBAÇA, 2021). Me baseio nessa ideia

para seguir para o item 9 NOMEAR, onde vou pensar o diálogo entre a moral, meus afetos e contradições para finalmente aí me aproximar da minha memória traumática. Entendo que essa aproximação não será através de um relato narrativo, porque um relato será sempre estruturado por normas de interpelação, normas que me foram ensinadas e que tomam a minha identidade como algo coerente e imutável e me distanciam de um diálogo que leve em conta a minha subjetividade atravessada pelas relações (BUTLER, 2022). Finalmente chego nos itens 10 SENTIR MUITO e 13 DANÇAR, onde encontro as maneiras que vão me guiar no contato com a memória traumática: a sustentação da dúvida, do não saber (SIMAS; RUFINO, 2018); estratégias de autoconhecimento e autocuidado como forma de redistribuição da violência (MOMBAÇA, 2021); uma batalha no campo do corpo vibrátil (ROLNIK, 2013; 2018) e um trabalho guiado a partir de uma escuta ao corpo (SIMAS; RUFINO, 2018; ROLNIK 2013; 2018).

O caderno *Linha* é onde encontro a resposta da pesquisa, onde começo a pôr em prática o caminho que encontrei ao final da elaboração que traço no *Cacos* – mais uma vez essa separação é uma escolha posterior, os caminhos se entrelaçam e acontecem simultaneamente. O meu corpo acha a resposta antes que eu possa elaborá-la racionalmente. Em *Linha*, trago os diários de trabalho e traço a trajetória artística da pesquisa, é nesse caderno que os traumas são mais expostos, bem como a relação de amor que permeia a memória. O item 1 USAR AS MÃOS fala - assim como item 1 do caderno *Cacos* - sobre o começo da pesquisa, o susto inicial, a paralisia diante da proposta do pré-projeto, mas agora sobre outro ângulo: a partir da sabedoria do corpo. Meu corpo encontra no bordado uma escrita grafada na minha família, um saber a partir das mãos. O bordado é o que me possibilita pesquisar. Nesse primeiro tópico retomo o contato com Rolnik (2013; 2018) para acessar o corpo vibrátil e a subjetividade estética como mais um guia no contato com o trauma.

Em seguida, no item 4 MANTER-SE NO MUNDO, dialogo com obras de Lygia Clark e Niki de Saint Phalle para falar sobre a dificuldade que encontrei na meta de me manter no mundo: as crises de dissociação, provocadas por um equilíbrio instável entre o cuidado e a provocação na pesquisa. No item 7 QUEBRAR, finalmente tento reestabelecer um contato com a raiva, motor primeiro da experimentação, e entender politicamente como essa emoção, comumente destinada aos homens acessa o meu corpo de mulher branca e cisgênero (DESPENTES, 2016; PRECIADO, 2018; MOMBAÇA, 2021). Por fim chego nos episódios 10 COSTURAR, quando começo a olhar a prática artística como um todo, analisar suas comunalidades e justificar a escolha pela cor vermelha, pelos copos e as fotografias. E, por fim, o item 12 ESCREVER, onde, já entendendo mais a obra, retomo o meu desejo de leva-la para a esfera pública. A pesquisa retoma seu objetivo inicial de contato com o mundo, finalmente testo se a linguagem que encontrei para falar sobre o trauma reverbera em outras pessoas, se ela comunica. Analiso as respostas que encontrei pelo caminho, uma delas, inclusive, me levando de volta à escrita, meio pelo qual eu também movi o trabalho.

A pesquisa acontece num tempo espiralar (MARTINS, 2021), onde presente, passado e futuro dançam num mesmo plano. Longe de qualquer linearidade, o processo foi vivido em giro e as escolhas editoriais são tentativas de trazer para a dissertação a descontinuidade experienciada no corpo. Os materiais foram separados em dois cadernos para que não reste nenhuma ilusão de encadeamento, mas que eles possam ser sobrepostos, intercalados, que a imagem de um caderno ilustre o texto de outro, que a teoria sustente a prática e vice versa. Para guiar a experiência da leitora, sugiro começar por Cacos, onde estruturo melhor o pensamento que me guia no percurso, mas separo os cadernos para que fique livre em escolher sua forma de interação, visto que, os pensamentos trazidos no caderno Cacos não chegam para mim antes

das experimentações exploradas no *Linha*. As vivências - e, portanto, também os cadernos - se entrelaçam constantemente, se provocam, se estimulam, se questionam, são retrato um do outro. Essa é uma pesquisa feita através das mãos, por isso a sua materialidade não cabe na virtualidade, tem de ser manuseada, tem que deixar espaço para que a criação da leitora preencha os vazios. Convido a leitora a guiar sua interação com o material. Qualquer arranjo que acontecer será também espelho da vivência com a pesquisa que foi, o tempo inteiro, caótica. Que a gente mergulhe e encontre, juntas, modos de falar sobre o trauma.



CACOS

1 EPISÓDIO DE FUTURO 01

O copo d'água quebra e a tempestade contida por ele transborda. A força da água é destruidora, arrasta tudo que vê pela frente, inunda grandes áreas da cidade. Submerge o prédio em que você mora. Você está dormindo no momento da enchente. Você morre. Eu fico sabendo dias depois.



IMAGEM I

2 LUTAR FUGIR SE FINGIR DE MORTA

Começo a escrever num impulso. Sinto que se não for num movimento abrupto, errático, inesperado, nunca começarei. Cada linha aqui é feita em espanto. Um impulso planejado há anos. Uma esquiva de cada vez, sem nenhuma certeza de chegada. Uma escrita assim controversa, num movimento de drible, jogando o corpo para um lado e indo para outro. Tenho em algum lugar a certeza de que o que escrevo aqui nunca vai se tornar real, nunca vai ser exposto, e guardo essa certeza com carinho, porque é ela que me permite seguir. Uma tentativa de enganar a mim mesma, só assim posso escrever. Trazer comigo sempre uma projeção mais tranquila: “não, eu jamais teria coragem”, guardar em algum lugar uma imagem minha dormindo. Trazer para a escrita também o movimento oposto, o que me protegeu: o silêncio. Esse texto é cheio de vazios. Vou escrevendo em drible para que não dê tempo de notar que escrever já é, em si, barulho. O drible já é o jogo acontecendo. O drible, proposto aqui como prática, traz em si outra ideia fundamental para a feitura do texto: o corpo engajado, a escrita como movimento. Guardar consigo a imagem de um corpo em posição fetal, mas escrever correndo; guardar consigo a certeza do silêncio, mas, ainda assim, “escrever em voz alta” (MALLMANN, 2020). Habitar as contradições.

Viver as contradições no corpo constantemente durante a escrita. Vislumbrar um animal selvagem sob ameaça de morte, em um perigo eminente, com um predador maior e mais forte que se aproxima: resta ao primeiro bicho, encurralado, três opções para sobreviver: 1. fugir;

2. lutar; 3. se fingir de morto. Habitar diante do perigo da escrita as três opções simultaneamente. Escrever com o corpo em luta, em fuga e em congelamento. Driblar carregando consigo as três imagens, falhar em todas. Segundo a abordagem terapêutica da Experiência Somática, diferente dos animais, o ser humano dificilmente consegue reativar o corpo rapidamente caso a sua reação ao perigo não seja lutar, nem fugir, mas a paralisia. Numa situação de perigo de morte eminente, o animal pode atacar, fugir ou se fingir de morto, uma estratégia chamada de tanatose. Algumas espécies podem fazer tanatose por mais de uma hora, podem diminuir a respiração, a frequência cardíaca e chegam até a exalar o cheiro dos seus cadáveres. Passado o perigo, o animal reativa o corpo. O ser humano desaprendeu a fazer isso. Se diante da ameaça a pessoa não vê a possibilidade de fugir ou atacar e responde com o congelamento, o seu sistema nervoso autônomo, que ficou superativado na situação de estresse, não se regula passado o perigo e tende a guardar marcas traumáticas no corpo. Para a abordagem somática é daí que se origina o trauma, que o animal tende a não sofrer, a partir desse congelamento prolongado do corpo no evento ameaçador.¹

Acontece que aqui o trauma já está, não preciso fugir dele, não preciso temer o congelamento porque ando de mãos dadas com ele. O trauma é o chão onde deito para me fingir de morta. É a partir de onde falo. Do que e para onde fujo. É meu modo de construir o pensamento, minha falha em sair dessa história. “É ao mesmo tempo aquilo que me desfigura e aquilo que me constitui.” (DESPENTES, 2016, p. 45). É fundador, colonial, patriarcal, hereditário. É meu vocabulário, meu

¹ Para estudar a estrutura do trauma, Peter Levine, fundador da abordagem terapêutica naturalista SE (Somatic Experience), se baseia no comportamento de animais selvagens que, mesmo expostos a repetitivas situações de estresse extremo, nem sempre desenvolvem um trauma. “A estrutura do trauma, incluindo hiperativação, dissociação e congelamento, se baseia na evolução dos comportamentos de sobrevivência do predador/presa. Os sintomas do trauma são o resultado de uma resposta biológica incompleta a ameaça, que fica congelada no tempo” (LEVINE apud ALICE, 2015, p. 403).

letramento. Passado de mãe para filha, é nosso laço. Aquilo pelo qual tenho algum apego sempre. Meu medo constante de enlouquecer no processo. A imagem que me escapou por vinte anos e retornou. O espanto. Aquilo que eu quero lembrar e esquecer o tempo inteiro. É em diálogo com a matéria traumática que escrevo: depois do congelamento, me reconecto com a imagem ameaçadora para atacar ou fugir – e desejo todos os movimentos simultaneamente. Um corpo de pé e deitado ao mesmo tempo. Em silêncio e gritando. Em drible. Me coloco de algum modo em luta na escrita, mas carrego guardada como porto seguro uma imagem minha deitada: está tudo bem, eu também sei me fingir de morta – uma sensação quentinha para onde desejo o tempo todo voltar. O já conhecido: o silêncio: um projeto político.

Para falar sobre o trauma me baseio em Grada Kilomba que, ao conceitualizar a experiência do racismo como traumática, dialoga com Freud e afirma que “o trauma é caracterizado por um evento violento na vida do sujeito ‘definido por intensidade, pela incapacidade do sujeito de responder adequadamente a ele e pelos efeitos perturbadores e duradouros que ele traz à organização psíquica” (KILOMBA, 2019, p. 214). Kilomba (2019) defende que o colonialismo é um trauma que carregamos, uma ferida que, juntamente com o racismo, é reencenada e revivida em episódios cotidianos. O trauma que trato aqui se difere dos episódios trazidos por Kilomba (2019) em aspectos que tocam a racialidade, mas se encontra na colonialidade que os funda, os reencena e os mantém protegidos pelo silêncio que os envolve. Por mais que se queira, não é possível esquecer os traumas, não podemos evitar lembrar deles, “eles permanecem presentes de forma espantosa” (KILOMBA, 2019, p. 213).

Esse texto dribla entre o desejo de não lembrar e a impossibilidade de esquecer a memória traumática, a insistente vontade de falar e de

não falar sobre o assunto. Se tivesse que traçar um começo para essa pesquisa seria aos oito anos de idade. Ou seria em minha mãe. Ou antes. Os começos são sempre falsos. O trauma, longe de ser linear, é uma malha, um plano de fundo sempre presente. Mas a ideia de falar sobre ele de maneira artística nasce em 2018 quando, depois de dois anos morando em outro estado, longe da minha família, me recordo de situações que vivi na infância e que até então tinham sido apagadas da minha memória. Esse “apagamento”, soube depois, é tratado por Freud como recalçamento, traduzido por Garcia-Roza (2009, p. 38) como “uma forma de censura por parte do ego do paciente à ideia ameaçadora, forçando-a a manter-se fora da consciência”. Segundo este autor, a teoria do recalçamento de Freud está fundamentada na ideia de que a representação forçada ao inconsciente nunca será destruída e, mais que isso, ficará lutando constantemente para voltar à consciência. Eis então o “retorno do recalçado” (GARCIA-ROZA, 2009), que pude vivenciar em 2018. A memória nunca tinha sido apagada.

A perspectiva somática também traz alguma explicação para o esquecimento de partes da minha memória por vinte anos. Para Peter Levine (apud RAMOS, 2021) o corpo pode responder a uma situação traumática gerando um processo dissociativo. A dissociação é um mecanismo de defesa, um estado de analgesia, que pode fazer com que a pessoa vivencie a experiência traumática como se estivesse fora do seu corpo, como se fosse outra pessoa, como se fosse um sonho ou pode também aparecer como o esquecimento de partes da memória indesejada. A dissociação previne o acesso a lembranças violentas e “funciona como um mecanismo de defesa que permite à pessoa traumatizada se engajar na vida de alguma forma. É um recurso adotado para manter-se no mundo, uma resposta automática do corpo que prescinde de uma decisão consciente” (RAMOS, 2021, p.71). Aqui chamo atenção para algo que tomo como meta no decorrer do processo e que, vejo depois,

seria meu grande obstáculo no trato com a memória traumática: ainda assim, manter-me no mundo.

As respostas de defesa do corpo certamente justificam o meu esquecimento por vinte anos do evento traumático. Mas o que fazer depois que a memória retorna à consciência? Que a dissociação abre uma brecha para a realidade dos fatos? E qual é a realidade dos fatos? Existe alguma realidade em que os fatos fiquem ali parados para serem analisados? Quem os analisaria de fora? Como lidar com essa memória que me vinha turva, incerta, ainda envolta numa atmosfera quase onírica? Que objeto de estudo é esse, que se move e me escapa? Tinha algo de inacreditável na imagem que retornava à minha memória. Tinha algo de inacreditável na figura que ocupava o lugar do animal maior, o mais perigoso, aquele do qual eu deveria fugir ou atacar: o pai. Me finjo de novo de morta.

Quando essas lembranças da minha infância, até então recalçadas, dissociadas, apagadas, retornam à consciência, escrevo uma carta para o meu pai falando do trauma que sofri e “agora me lembro”. Essa carta nunca chega ao destinatário, ela é escrita num diário e depois transformada em dispositivo dramaturgico para a criação de uma cena curta. *Represa*, um solo de 15 minutos, tem dramaturgia de Lara Duarte² a partir da carta que escrevi para o meu pai, onde eu buscava falar da memória atravancada. Como metáfora para guiar a criação artística,

² Lara Duarte é artista da cena, dramaturga e mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp com a pesquisa “Compêndio de decomposições dramaturgicas: por uma dramaturgia mostra”, em que investiga a dramaturgia performativa e propõe a criação de um caderno de exercícios dramaturgicos para facilitar a sua prática. Lara e eu somos parceiras de trabalho desde a nossa graduação em Interpretação Teatral na UFBA, e criamos juntas os solos *Sadia* (2012), *Úrsula* (2016) e *Represa* (2018), todos com dramaturgia dela e atuação minha.

nós usávamos a imagem que meu pai me deu de presente nas vezes em que tentei permear o assunto quando criança, ainda sem entender sua gravidade: uma tempestade em copo d'água.

Represa começa com um corpo cruzando rapidamente o palco segurando uma lanterna. Num corte seco, Clara Trocoli adentra o palco, parcialmente molhada, com um rodo a enxugar o chão de uma água que não vemos. Esse rodo se tornará ainda haste, microfone, estandarte, crucifixo. Sozinha em cena, ela conduz a plateia pelos meandros de uma memória atravancada, marcada pelo trauma. “Uma família é um péssimo lugar para uma mulher sobreviver”. Ora dirigindo-se a nós, ora ao pai ausente ao qual o texto sempre remete, o monólogo vai se constituindo por uma série de jogos de palavras – tempestade em copo d'água, ficar molhadinha, afogar um homem numa taça de gin tônica – que circundam um sentimento represado (GUIMARÃES, 2019)

Represa estreia em setembro de 2018 num festival universitário do Rio de Janeiro, o Festu, onde recebe indicações de melhor atriz, texto e iluminação e é premiada por sua direção de movimento. Depois da estreia a cena segue sua trajetória por festivais, se apresentando no Niterói em Cena (RJ), Tardes de Cultura (RJ), Satyrianas (SP) e Festival de Cenas Curtas do Galpão (BH), onde recebe o prêmio de melhor cena pelo júri popular, o que lhe rende uma temporada de um mês no espaço LaMovida em Belo Horizonte. A esquete volta aos palcos em vários momentos ao longo de 2019, mas eu nunca me acostumo com o olhar das pessoas que vêm falar comigo depois da cena. Ninguém fala nada, mas tem sempre algo de piedoso nos abraços que recebo. Começo a apresentar e não aparecer depois para o público.

Vocês já se perguntaram de onde vem a expressão “tempestade em copo d'água”? Não? Ninguém? Bom, eu fiz uma profunda pesquisa sobre o assunto e, segundo o Yahoo Respostas, o primeiro registro desta sentença é creditado a um escritor francês, do qual eu não me

lembro o nome agora, mas lembro que ele usou também a expressão “tempestade dentro de um crânio”. Vocês já pararam pra pensar no esforço que eu tenho que fazer pra conter uma tempestade dentro de um crânio? A chuva pode acabar vazando pelo buraco dos olhos, nariz, ouvidos... E se a boca acoplada a esse crânio falar bastante, também é caso de enchente³

Victor Guimarães (2019) ao escrever a crítica de *Represa*, destaca os jogos de palavras que a dramaturgia usava. De fato, eles permeavam todo o texto, eram fundamentais, eu me apoiava em metáforas com água para me proteger do dado de realidade que a cena trazia. A cena sugeria o acontecido, não falava explicitamente – e era só por isso que eu conseguia fazer -, mas as pessoas entendiam do que eu estava falando, entendiam e davam o tom que queriam. Eu não aguentava as discussões pós peça, os debates. Cheguei a pedir que um site tirasse a divulgação de *Represa* do ar porque achei que eles falavam demais sobre a minha vida. Pedi que um festival de teatro parasse a transmissão ao vivo quando eu subisse no palco, para que aquilo não chegasse na minha família. A carta não poderia chegar até o destinatário. Eu não aguentava lidar com o assunto fora do palco: eu continuava sem conseguir falar sobre o trauma sem o intermédio da arte.

Em 2020 eu entro no mestrado para estudar a tensão que as apresentações desmascararam: a relação entre o silenciamento da memória traumática no ambiente familiar e a sua possível *profanação* quando tomada como dispositivo de criação artística. Segundo Giorgio Agamben, profanação é a operação política que restitui ao uso dos homens algo que ficou apartado da sociedade pela esfera do sagrado.

³ Trecho da esquete *Represa*, com direção de Clara Trocoli e Lara Duarte e dramaturgia de Lara Duarte, apresentada em 2018/2019.

Para Agamben (2007, p. 59), o contágio profano é o toque que “devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado”. Utilizo o conceito com a ideia de profanar a memória traumática, falar sobre ela, falar quantas vezes forem necessárias sobre o trauma que vivi, usar a lembrança como matéria de criação, modulá-la, brincar com ela, desfazer, refazer, quebrar, trazer essa matéria intocada e protegida por metáforas para um jogo aberto. Se por vinte anos eu tinha silenciado a lembrança, queria então entender o movimento inverso: a exposição. Me interessava também a discussão política que o tema provocaria, o meu trauma não era só meu, era um tema amplamente silenciado, uma violência circunscrita por um marcador de gênero. O silêncio em torno do assunto era um altar e o meu desejo era quebrá-lo.

Mas o projeto falha. Existe um nó na proposta: a tensão que pretendo estudar faz cabo de guerra dentro do meu corpo durante a pesquisa e tende a me paralisar, me dissociar de novo. Não consigo usar a memória como matéria de criação. Não consigo pensar nela por muito tempo, encarar o que de fato aconteceu. Não consigo olhar para a imagem do pai como animal predador, não consigo nomear o ocorrido. Qualquer nome que eu tente colocar ao longo do percurso me soa falso, acusatório, determinante. Nomear atesta e restringe. Me limita. Me expõe e expõe a minha família a uma narrativa já desenhada de vilão e vítima, predador e presa. Nomear consagra. Começo o mestrado e me questiono: o que seria profanar o trauma? Seria falar? A vontade de mexer no assunto mistura-se a um pavor em romper com o esquecimento que encontrei para lidar com isso há tantos anos. “Eu organizei em torno da dor as minhas melhores estratégias”⁴ para manter-me no mundo, não posso renunciar a isso.

⁴ Trecho da cena Represa (2018), com dramaturgia de Lara Duarte.

Retomo então a ideia de drible para jogar contra-entre-com o silenciamento da memória traumática e a sua profanação como dispositivo criativo, a vontade de lembrar e de esquecer, de falar e silenciar. Se antes a minha proposta era a da exposição completa, ao engajar o corpo na pesquisa, reconheço também um desejo pelo silêncio. Um pavor completo. As duas vontades caminham juntas: atacar e congelar, falar e silenciar, lembrar e dissociar, uma mais pulsional, a outra protetora, mas as duas igualmente fortes em mim. Um desejo imenso e um medo imenso de que tudo se destruía - de que eu destruía tudo o que conheço de mundo. Porque não posso ignorar nenhuma dessas forças e porque a tensão entre elas me dissociaria, escolho o drible como estratégia para continuar jogando com ambas. Ao invés de colocar a profanação ou o silêncio como meta, miro o corpo no vazio entre eles e drible. Busco um corpo em pé e deitado, só posso jogar com ambos presentes. Busco na arte caminho para a esquiva.

A ideia do drible, em referência ao historiador Luiz Antonio Simas (2020), é uma tentativa de sincopar o pensamento. Na música, a síncope é uma técnica utilizada para criar um deslocamento rítmico, colocar batidas em lugares inesperados, brincar com a norma - e a norma aqui é a colonialidade, o silêncio, a paralisia. “Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida com fraseados inesperados” (SIMAS, 2020). Essa pesquisa precisa lidar com o inesperado e driblar as forças opostas que operam no meu corpo, driblar a paralisia esperada e jogar com ela, sem saber daí o que virá. Usar a síncope como estratégia: ao invés de bater de frente com o adversário, mirar no vazio e achar novos caminhos, caminhos do corpo, caminhos impensáveis, surpreendentes porque fogem da lógica racional, estão no contratempo, e assim escapam de qualquer previsão.



IMAGEM 2



IMAGEM 3



IMAGEM 4

IMAGEM 5

3 EPISÓDIO DE FUTURO 02

Exponho o que aconteceu e sou linchada.

Ninguém da minha família nunca mais fala comigo, o meu nome é proibido em todas as gerações, eu sou aquela-que-nunca-deve-ser-nomeada, apagada de todas as árvores genealógicas, fico completamente sozinha, eternamente sozinha. Você jogando na minha cara tudo que fez por mim, todo o sustento, as facilidades, o apoio profissional. Todo o dinheiro. E também todo o amor. Sim. Também todo o amor. E você tem toda razão, eu sou completamente culpada. O cenário melodramático aumenta. Você perde tudo, tem que ser afastado da empresa, todas as pessoas que você já ajudou financeiramente se juntam ao coro da família em me odiar, “porque ela fez isso?”, “foi pra chamar atenção?”, “porque ela quis destruir A Família?”, “Ele é um homem tão bom, sempre deu tudo pra ela!”.

Exponho o que aconteceu e você é linchado.

Todos se afastam de você, o seu atual casamento acaba, o seu nome vai parar na internet, o assunto cai nas redes, sobem hashtags, os militantes virtuais clamam por justiça, sua vida é destruída, você fica sozinho, eternamente sozinho, completamente sozinho, cai numa depressão severa por culpa minha, tenta suicídio e eu nunca mais conseguirei fazer o caminho inverso, dizer que te amo, agradecer por todo o cuidado. A não ser que diga que é mentira, que inventei tudo, qualquer coisa que pese para o outro lado da balança, que desminta cada palavra, zere o jogo. Não existe diálogo. Não existe meio termo. Só existem dois lados.

4 DRIBLAR

Todas as vezes que penso em falar sobre o assunto, sinto o corpo rígido por dentro, um tipo novo de cansaço, uma vontade imediata de deitar onde eu estiver e permanecer deitada. Sinto como uma amostra, uma previsão de como seria a minha vida se um dia eu realmente falasse - é como se o universo me desse uma chance de desistir. No futuro previsto, onde eu teria exposto o trauma, todos escolheriam um lado na história, meu trauma viraria uma luta de time, uma briga de torcida organizada. As previsões não variam muito nos roteiros novelescos: normalmente as pessoas que o conhecem afastam-se de mim - por ter feito a cruel escolha de manchar a imagem de um homem tão bom - e as pessoas que não o conhecem ficam do meu lado - e o transformam num monstro, uma pessoa execrável. Não consigo imaginar um futuro em que o tribunal não se forme e a gente não seja atropelado por títulos chapados de vilão e vítima. Tenho vontade de me fingir de morta diante da novela que se forma na minha cabeça.

A minha cabeça, com suas previsões catastróficas que me impedem de seguir, é um projeto político que deu certo. Digo isso, mais uma vez, numa referência a Luiz Antonio Simas, que toma o Brasil como um projeto bem-sucedido, já que foi concebido desde o começo como um projeto machista, racista, violento, excludente e castrador, foi planejado com base no desencantamento dos corpos e vingou. As minhas previsões novelescas são a colonialidade vencendo em mim. O desencantamento para Simas e Rufino (2020) é a tática usada pela colonialidade para nos

afastar dos nossos conhecimentos como vivos, conhecimentos do corpo, do coletivo, a nossa capacidade de falar a partir de uma gramática que não seja de subordinação ao modo de vida dominante - aquele que serve à manutenção das hierarquias e das violências. As minhas previsões binárias, escritas a partir da epistemologia do colonizador ou, ainda, as minhas previsões, só por tentarem prever algo, são em si controladoras e, por isso, desencantadas. O desencanto está ligado a uma morte em vida, ele faz com que a gente se afaste de um saber do corpo e fique preso a um modo de vida racional e utilitário ou, dito de outra maneira, fique preso a uma tentativa de prever o futuro do jogo, num embate duro com o adversário na busca pelo gol, ao invés de se lançar na imprevisibilidade do vazio, em drible.

As previsões são minha tentativa de controle, minha vontade de fugir do embate. São pautadas numa visão moral que eu sequer acredito, mas promovem em mim alguma paralisia, pois falam de um medo de como o mundo responderia à pesquisa. Um medo de expor meus familiares a retaliações que, mais do que suscitar discussões, só repetem julgamentos desinteressados. Os lugares de vilão e vítima no trauma que vivi já estão prontos no imaginário coletivo, a narrativa já está desenhada e pouco aprofundada, eu não quero ser mais uma. Não quero que meu pai seja mais um. Não quero reduzir as pessoas que me circulam a personagens caricatos numa narrativa já contada. Me aprofundarei nesse debate mais à frente. Por ora, me parece importante olhar para essas previsões como o único caminho para o desenrolar da exposição de um trauma e a visão moralista que me rodeia nesse que parece ser o único futuro possível, caso eu fale. Para essa discussão tracei diálogo com Judith Butler (2022), Suely Rolnik (2018) e Jota Mombaça (2021).

Por mais que sejam pautadas numa visão moral em que não acredito, as previsões me apavoram porque essa é a mesma moral que

me forma enquanto sujeito. Judith Butler traça um diálogo com Adorno para apontar que a pretensão de universalidade das normas morais pode abrir espaço para uma violência ética, se não levarmos em consideração especificidades de sujeitos que por vezes não conseguem se apropriar da norma. Butler sugere que nos apropriemos das normas de maneira vital, mas se afasta de Adorno para pensar na complexidade desse movimento já que “o ‘eu’ que deve se apropriar das normas morais de uma maneira vital “é, por sua vez, condicionado por essas mesmas normas que estabelecem a viabilidade do sujeito.” (BUTLER, 2022, p. 20). Com isso, Butler afirma a interferência das normas morais na formação do sujeito, o que, olhando para minhas previsões, explica o medo que tenho do julgamento moral que pode surgir caso eu exponha os fatos.

Poderia, ainda, olhar para essas previsões a partir de Suely Rolnik (2018), que afirma que a verdadeira luta contra o poder colonial e capitalista hoje é micropolítica. A batalha é no campo do inconsciente, contra um sistema que reafirma o seu poder controlando os nossos desejos, roubando a nossa força vital e a nossa potência de criação de novos mundos. Afastados da nossa potência de criação, não conseguimos imaginar maneiras de introduzir uma diferença no modo de subjetivação dominante que serve ao sistema - estamos presos a um inconsciente “cafetinado”, para usar uma palavra da autora, pelo capital. Quando tento prever o que vai acontecer se eu falar sobre o trauma, é esse inconsciente, incapaz de imaginar outras formas de existência, que entra em ação. Rolnik (2018) diz que para retomar o contato com a nossa potência criativa e germinadora de novos mundos seria preciso, então, resistir ao regime dominante em nós mesmos, trabalho que é diário, que não vem fácil, mas que tem a criação artística como grande aliada nessa busca.

Apoiada no diálogo com a ideia de Rolnik (2018) de que a luta contra o poder colonial e capitalista é também micropolítica e se dá no terreno do inconsciente, gostaria de trazer também um pensamento de Jota Mombaça (2021) para falar sobre as previsões que surgem a cada movimento que faço de me lançar no vazio da exposição do trauma. Jota Mombaça (2021) pensa a luta contra a colonialidade num diálogo com o primeiro capítulo do livro *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon (1968), em que o psiquiatra discute a descolonização como um processo que não tem como não ser violento, já que essa é a gramática da colonização à qual ele responde. Segundo Fanon (1968), a descolonização busca implementar uma nova forma de ver e organizar o mundo e, por isso, o seu processo é completamente caótico, não pode ser percebido enquanto acontece, porque pretende destruir a organização social como conhecemos e modificar os indivíduos em sua essência. “A luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo - o fim de um mundo. Fim do mundo como o conhecemos” (MOMBAÇA, 2021, p. 57). Jota aponta para a importância de não tentarmos - no meio do processo de destruição, no meio do caos que Fanon cita - prever o mundo que nascerá dali. Qualquer projeção que apareça dentre as ruínas desse mundo que desmorona será ainda afetada por seu modo de organizar o pensamento, virá ainda influenciada pelas normas morais vigentes, pelo ponto de vista do colonizador. Poderíamos dizer, em diálogo com Rolnik (2018), que seria uma projeção “cafetinada”, uma projeção realizada por um inconsciente colonial- capitalístico.⁵ Ou, em diálogo com Butler (2022), falamos de uma previsão projetada por um sujeito que foi condicionado pelas normas morais vigentes.

⁵ Termo cunhado por Suely Rolnik (2018) para designar o inconsciente que tem sua força de criação expropriada pelo capital.

Então, o que vivencio durante a pesquisa são previsões cafetinadas, são previsões pobres de imaginação e influenciadas por uma moral que me funda, são tentativas de prever o mundo novo que virá depois da destruição que coloco em curso com a fala. E é na palavra “destruição” que engasgo de novo. Outra contradição ainda me afeta: o desejo de destruir e o medo de destruir tudo. Ao falar da destruição desse mundo como conhecemos, Dodi Leal diz que “se ele é autodestrutivo, ele que se foda, ele que se exploda. O que queremos é preservar as nossas histórias, daquelas que resistiram, ou inventar novos mundos que já estão em processos, que já existem há muito tempo, mesmo nesse mundo hegemônico.” (BRASILEIRO, LEAL, 2021, p.17). Acontece que eu e Dodi Leal, primeira professora trans da Pós-graduação em Artes Cênicas da USP, não falamos do mesmo lugar, é preciso fazer as diferenciações necessárias na escrita. Uma parte de mim concorda com Dodi, esse mundo das normas morais, das previsões binárias, do desencanto, esse mundo de subjetivos cafetinados, ele que se exploda. A outra parte está apavorada. Reação natural, visto que o desconhecido assusta e me falta vocabulário para lidar com ele, mas esse movimento mascara também dois pontos importantes na minha relação com a estrutura colonial que pretendo destruir: uma posição de privilégio e uma relação amorosa com as pessoas que estão nela. Preciso me localizar na escrita.

5 EPISÓDIO DE PASSADO 01

Eu estava submersa e respirava com facilidade debaixo d'água.
Tudo era escuro e eu me misturava. Eu não existia. Ela te diz que vai ser
uma menina, você se deita em posição fetal e chora.
Eu fui a realização do seu sonho.

6 BUSCAR O CHÃO

Onde acaba a teoria? Onde começa? O choro pode ser uma forma de teorizar sobre algo, uma forma de investigar? (CORNAGO, 2010, p. 233)

Eu sou a primeira pessoa da minha família a entrar num mestrado e confesso que não sei o que estou fazendo aqui. O homem com quem dialogo não tem graduação e provavelmente não vai se interessar em ler isso. Escrevo sobre a graduação não para questionar toda a sua bagagem intelectual, que é imensa, mas para questionar qual o sentido de eu fazer essa pesquisa dentro da academia. O meu trauma é hereditário, divido ele com as mulheres da minha família, elas também não fizeram graduação. Qual o sentido de desenvolver esse estudo num ambiente em que as pessoas envolvidas não vão ter acesso? Qual o sentido de desenvolver uma pesquisa que me coloca tão vulnerável num ambiente tão castrador e violento como o acadêmico? Sinto que a minha pesquisa não cabe nesse espaço, assim como eu, assim como os meus. Estou buscando caminhos de dribble, caminhos que mirem no vazio, como negociar essa subjetividade com a objetividade que a academia exige? Como explicar que o meu objeto de estudo se move, me escapa, que eu fujo dele, que desejo esquecê-lo? Como pesquisar negociando com o silêncio, abraçando os vazios na escrita, jogando com o não saber, quando a academia me exige conclusões?

Essas dúvidas que me pairam não vêm do nada, elas também são projeto político, vêm de uma estrutura de poder que dita o que pode ou não ser considerado conhecimento, o que é ou não importante, quem pode e quem não pode falar⁶. A academia não é um ambiente neutro, o racismo/sexismo epistêmico molda a produção de conhecimento nas universidades ocidentais, são eles, os homens brancos, que decidem o que é ou não verdade, o que merece ou não ser estudado (GROSFOGUEL, 2016). Grada Kilomba (2019, p. 50) ao narrar traumas coloniais e episódios de racismo no cotidiano, nos mostra como conceitos como conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder.

Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico. universal/ específico;
objetivo/ subjetivo;
neutro/ pessoal;
racional/ emocional;
imparcial/ parcial;
elas/eles têm fatos/ nós temos opiniões;
elas/ eles têm conhecimento/ nós temos experiências
(KILOMBA, 2019, p. 52)

Muitas vezes me questioneei se fazia sentido entrar num mestrado para pesquisar esse assunto, inclusive quando passei na prova de admissão, me questioneei por que tinham aprovado o meu projeto, o que lhes interessava num tema tão particular. Acontece que não é tão particular assim, o trauma que sofri se repete o tempo inteiro, está ligado a uma violência de gênero, a um tema amplamente silenciado, rodeado por tabus. Mais que isso, a escolha por uma pesquisa que não

deixe de lado a minha subjetividade, mas complexifique as discussões a partir dela, é uma escolha política, de pensar a partir da perspectiva de quem sofreu o trauma, de quem perdeu, pensar a partir das marcas que ficaram no meu corpo. Assim como Kilomba (2019, p. 83), “não concordo com o ponto de vista tradicional de que o distanciamento emocional, social e político é sempre uma condição favorável para a pesquisa, melhor que o envolvimento mais pessoal”. Me alio a pensadoras da terceira onda feminista para dizer que o pessoal é político e buscar por um conhecimento que seja situado, corporificado. Uma escolha por uma forma de se produzir conhecimento buscando não uma verdade absoluta, mas propondo discussões a partir das contradições que enfrenta, entendendo que o tema, assim como a vida, se move.

Me move pensar a pesquisa acadêmica para além da obra em si, como um percurso de vida (CORNAGO, 2010). A minha busca começa muito antes do mestrado e não se encerra nele. Oscar Cornago (2010) propõe que possamos ver todas as obras feitas por alguém como parte de um longo percurso de vida, identificar a vida escrita por trás do texto publicado, a vida implicada na pesquisa, os textos como rastro de um percurso maior. Sendo assim, esse texto registra algo que está e seguirá em movimento, buscando não o apaziguamento de uma conclusão ou verdade sobre o fato, mas se atentando para as contradições colocadas no caminho e assumindo: a teoria não dará conta de tudo, a minha pesquisa está no campo da subjetividade. Tem algo no trato com a memória traumática, algo com o “não saber falar sobre” que seguirá sendo assim, falarei a partir disso.

Mas aqui não tem ingenuidade, se digo que o homem branco ocidental não pode falar a partir de um lugar de universalidade, eu, mulher branca e cisgênero, também não posso. Gloria Anzaldúa, escritora chicana e teórica importante para o feminismo da diferença, chama a

⁶ Referência ao texto “Can The Subaltern Speak?” de Gayatri C. Spivak (1995).

atenção para a necessidade de localizarmos a nossa escrita. “Uma pessoa sempre escreve e lê do lugar onde seus pés estão plantados, do chão de onde se ergue, seu posicionamento e ponto de vista particulares.” (ANZALDÚA, 2021, p. 144). Ramón Grosfoguel, sociólogo que discute a colonialidade na produção de conhecimento - e que aponta Anzáldua, com seu pensamento fronteiriço, como uma resposta da subalterna a essa colonialidade -, vai partir da autora para dizer que “todo o conhecimento se situa, epistemicamente, ou ao lado dominante, ou no lado subalterno das relações de poder” (GROSFOGUEL, 2008). Sendo assim, faz-se necessário localizar qualquer escrita. Os autores dialogam com Donna Haraway (1995) que abre parte das discussões sobre os saberes localizados ao afirmar que falar a partir de um conhecimento que seja situado e corporificado, que leve em consideração o lugar de quem fala, possibilita uma reflexão mais atenta às nossas próprias posições de poder e dominação. Haraway (1995) questiona a objetividade científica que busca uma verdade absoluta e funciona, portanto, como instrumento de poder ilimitado para um determinado grupo - afinal, o grupo que define o que pode ou não ser considerado conhecimento, o que é ou não verdade, jamais poderá ser questionado. Como alternativa a esse poder absoluto, Haraway aposta numa objetividade feminista, que localize seu conhecimento, entenda que fala a partir de um ponto de vista específico e não absoluto e não fuja das contradições que esse entendimento pode trazer. Importante também destacar que esse saber localizado que Haraway, Anzaldúa e Grosfoguel apontam em nada tem a ver com um relativismo completo, que é por si só também homogeneizante e irresponsável, mas sim com um conhecimento que, ao se limitar, se localiza e se responsabiliza por suas escolhas e seu ponto de vista, se responsabiliza pelas suas posições de poder e opressões que pratica. É um olhar mais honesto para o trabalho de construção de conhecimento.

Todos os componentes do desejo são paradoxais e perigosos, e sua combinação é tanto contraditória quanto necessária. As feministas

não precisam de uma doutrina de objetividade que prometa transcendência, uma estória que perca o rastro de suas mediações justamente quando alguém deva ser responsabilizado por algo, e poder instrumental ilimitado. (HARAWAY, 1995, p. 16)

Ao me localizar como uma mulher branca e cisgênero, traço aliança com as autoras aqui apresentadas através de uma política de coalizão, um encontro que não busque homogeneizar nossas vivências, mas entenda onde elas se cruzam e onde se distanciam, onde convergem para uma luta comum e onde se enfrentam em configurações que me colocam em lugar de privilégio. Questionar assim a experiência que trago aqui a partir de um lugar complexo, contraditório, sem linha de chegada, mas atenta ao trajeto. Entender o drible e o corpo que dribla. O recorte situado nos permite enxergar até onde as previsões que me amedrontam são também circunscritas e diferentes das questões abordadas pelas autoras com que dialogo. Os privilégios que encontro para tratar de um assunto tão delicado e como por vezes me apego a eles. Pensar a partir de um saber localizado me aproxima das contradições que vivo no percurso.

Localizar a minha escrita é pensar, por exemplo, até onde esse debate que trago fala sobre traumas, mas também sobre conforto, até onde o silêncio me violenta, mas também me beneficia, porque tenho um corpo branco que, mesmo marcado por uma violência de gênero, é acolhido socialmente se não falar muito: a possibilidade da passividade também é privilégio. Sou socialmente aceita se não questionar o sistema, o meu corpo não é lido como ameaça se souber se comportar de acordo com a norma - e a norma é fingir que nada aconteceu, a norma é preservar a Família. Localizar a minha escrita é saber que esse trabalho se posiciona também em uma hierarquia social, que a possibilidade de investir tempo e dinheiro para olhar para uma ferida é privilégio. Tudo que escrevo aqui, escrevo a partir desses lugares, são visões específicas, situadas.

Assim como o proposto por Anzaldúa com a *nova mestiza*, busco um pensamento fronteiro, sem amenizar ou hegemonizar nada, mas sustentando as diferenças e contradições para tirar delas um modo de habitar o mundo. Anzaldúa (2021) questiona um feminismo que se prenda unicamente a uma visão essencialista do identitarismo, que define identidade como algo fixo, coeso e central nas relações: “Identidade não é um monte de cubículozinhos abarrotados respectivamente com intelecto, raça, sexo, classe, vocação, gênero. Identidade flui entre e sobre os aspectos de uma pessoa” (ANZALDÚA, 2021, p. 133). Mas a autora também se atenta para não pender para um hibridismo hegemônico, que tende a relativizar, assimilar e cooptar as diferenças dentro de grupos de aliança. Anzaldúa propõe uma visão fronteira, ela entende que o pensamento colonial captura e capitaliza com facilidade as formas de resistência, e por isso elas têm que seguir num movimento criativo, traçando novas linhas e se repensando constantemente – a luta tem que seguir em dribble. Para isso, ao invés de buscar soluções, a autora aposta na sustentação das tensões dentro dos grupos de luta contra a colonialidade, “nada é eliminado, o bom, o ruim e o feio, nada rejeitado, nada abandonado. [A nova mestiza] não só sustém contradições como também transforma as ambivalências em uma outra coisa” (ANZALDÚA apud COSTA; ÁVILA, 2005, p. 699).

Jota Mombaça (2021) dialoga com essas alianças instáveis ao propor “a quebra” como um modo de estar juntas apesar e a partir das diferenças. A quebra são conexões afetivas entre grupos que se unem a partir não mais da inteireza, da autoafirmação, mas da consciência de que estamos quebradas. Quebradas individualmente - por uma sociedade que nos coloca numa luta sem possibilidade de escolha, porque nos lê como parte de um grupo homogêneo - e quebradas coletivamente - porque tomar a coletividade como inteira seria também ignorar que partimos de posições assimétricas e por isso sofremos violências distintas. Dentro

dessa aliança instável e áspera, o que nos une são as feridas inscritas em nosso corpo por um mundo construído para nos violentar. Para esse diálogo a partir das diferenças Mombaça afirma que é preciso politizar a ferida:

Politizar a ferida, afinal, é um modo de estar juntas na quebra e de encontrar, entre os cacos de uma vidraça estilhaçada, um liame impossível, o indício de uma coletividade áspera e improvável. Tem a ver com habitar espaços irrespiráveis, avançar sobre caminhos instáveis e estar a sós com o desconforto de existir em bando, o desconforto de, uma vez juntas, tocarmos a quebra umas das outras (MOMBAÇA, 2021, p. 17)

É aí que nos encontramos, é aí que, sabendo de onde eu falo, proponho diálogo com as autoras aqui citadas. Junto com o movimento de dribble, a ideia de politizar a ferida me guia no trabalho. Entender que os traumas que discuto, bem como o medo em falar sobre eles, as projeções, a vontade de silenciar e a facilidade que encontro para isso, são frutos de uma estrutura colonial violenta. Coletivizar o trauma e entender que ele é fruto de uma estrutura em nada tem a ver com a ideia apaziguadora de tratar uma questão individual como universal, mas sim localizar a questão e a produção de conhecimento a partir dela. Me colocar ao lado das autoras da terceira onda do feminismo e localizar o meu ponto de vista individual, mas entender onde essa subjetividade é atravessada por estruturas sociais coletivas; entender as diferenças, falar a partir delas, entender também que o pessoal não é universal, mas é político.

Sendo assim, retorno aos meus questionamentos iniciais para responder que essa pesquisa não se encerra no mestrado e o ocupa politicamente, sem ingenuidade no processo. A minha pesquisa é um percurso de vida e a minha meta durante o mestrado segue sendo

acessar o trauma e, ainda assim, manter-me no mundo, não fugir dele. Acessar também o lugar de privilégio acadêmico, comumente ocupado por homens brancos com pesquisas objetivas e distanciadas e, ainda assim, manter-me atenta, sensível, contraditória, manter-me em dúvida. O meu desejo com esse texto, longe de ser agradar uma academia branca e eurocentrada, é que ele seja possível de ser lido por minhas tias, meu sonho de leitoras. Que elas possam saber que eu fiz algo com a memória que meu pai me deu. Que elas possam saber que é possível olhar para o trauma e permanecer no mundo com ele, a partir dele e contra ele. Mas que pretensão a minha, elas também organizaram em torno da dor as suas melhores estratégias. Estamos todas tentando.

7 EPISÓDIO DE PASSADO 02

**UM HOMEM ENFIA A MÃO NA
CALCINHA DE UMA MULHER SEM
A SUA PERMISSÃO**

– isso é um estupro?

UM HOMEM ENFIA A MÃO NA
CALCINHA DE UMA MULHER SEM
A SUA PERMISSÃO

UM MARIDO E UMA MULHER
DORMEM NA MESMA CAMA, ELE
ACORDA E, MEIO SONOLENTO,
ENFIA A MÃO NA CALCINHA
DELA, TENTANDO COMEÇAR UMA
RELAÇÃO SEXUAL

– isso é um estupro?

UM MARIDO E UMA MULHER
DORMEM NA MESMA CAMA. ELE
ACORDA E MEIO SONOLENTO,
ENFIA A MÃO NA CALCINHA
DELA, TENTANDO COMEÇAR UMA
RELAÇÃO SEXUAL

UM MARIDO, UMA MULHER E A
FILHA DO CASAL DORMEM NA
MESMA CAMA, ELE ACORDA E,
MEIO SONOLENTO, ENFIA A MÃO
NA CALCINHA DELA, TENTANDO
COMEÇAR UMA RELAÇÃO
SEXUAL

– isso é um estupro?

UM MARIDO, UMA MULHER E A
FILHA DO CASAL DORMEM NA
MESMA CAMA, ELE ACORDA E,
MEIO SONOLENTO, ENFIA A MÃO
NA CALCINHA DA FILHA DE OITO
ANOS, TENTANDO COMEÇAR
UMA RELAÇÃO SEXUAL, QUANDO
NOTA QUE ERROU DE PESSOA,
ELE PARA, PEDE DESCULPAS E
PROCURA A CALCINHA DA ESPOSA

UM MARIDO, UMA MULHER E A
FILHA DO CASAL DORMEM NA
MESMA CAMA, ELE ACORDA E,
MEIO SONOLENTO, ENFIA A MÃO
NA CALCINHA DA FILHA DE OITO
ANOS, TENTANDO COMEÇAR
UMA RELAÇÃO SEXUAL, QUANDO
NOTA QUE ERROU DE PESSOA,
ELE PARA, PEDE DESCULPAS E
PROCURA A CALCINHA DA ESPOSA

– isso é um estupro?



IMAGEM 6

8 INSTRUÇÕES PARA SE FINGIR DE MORTA 01

SENTE. ABRACE OS JOELHOS.
PENDA PARA UM DOS LADOS.
SE DEITE EM POSIÇÃO FETAL.

9 NOMEAR

A nomeação das coisas é sempre uma disputa e um exercício de poder. Nomear é também se localizar dentro de um campo específico, é também se movimentar pelas relações que esse campo e esse nome articulam. A quem cabe dar um nome? Nomear depende dos seus interesses, com o que você quer ou não dialogar, depende do que você deseja mover com a escrita. Quando optamos por não nomear ou nomear de outra forma, há aí também uma escolha, uma defesa, uma posição ética e política que rearranja a ordem das coisas, que abre uma cena a um novo emaranhado de relações, que a põe em relação com outros elementos.

Isso aqui tende a ser assimilado rapidamente como uma denúncia, foi assim durante o processo de feitura. Todas as vezes que falei sobre a minha pesquisa para colegas em aula, ouvi sobre minha imensa coragem em fazer isso. Nunca entendi ao certo a fala, mas ela produzia em mim um incomodo imenso. Em partes porque eu queria devolutivas sobre o meu trabalho de elaboração teórica a partir da memória - o meu trauma era ali objeto de pesquisa e queria ouvir sobre a produção de conhecimento que vinha tramando a partir dele – hoje entendo que isso é inseparável, que teoria e emoção aqui se influenciam, se mesclam constantemente, emoção aqui é pesquisa, “choro é teoria”⁷. Mesmo assim as repetitivas

⁷ Referência a Oscar Cornado (2010, p.233).

falas sobre coragem ainda me incomodam porque mantenho em mim o pavor e o espanto como modo de trabalho, não quero que isso aqui se torne um exercício de superação, um passo a passo, uma trajetória linear, um exemplo a ser seguido. “Preciso não escrever sobre como atravessar um processo perante o qual me sinto perdida” (MOMBAÇA, 2021, p 17). Escrevo a partir da falha, a falha da narrativa já pronta que tentam encaixar em mim, a falha da exposição no modo que propus inicialmente - que carregava em si um exercício de superação - e a partir dos afetos, da complexidade das relações que me traumatizam, mas também me nutrem, também são o que eu sou. Discutirei mais profundamente esses pontos que ramificam, complexificam, embolam a pesquisa.

Para falar da impossibilidade de relatar a mim mesma sem levar em conta os afetos que me atravessam e me fundam, me apoiarei em Judith Butler (2022), que afirma que “o ‘eu’ não tem história própria que não seja também história de uma relação - ou um conjunto de relações - para um conjunto de normas”. (BUTLER, 2022, p. 18). Butler (2022, p. 60) afirma que só existimos em relação e, mais que isso, nós não somos sempre os mesmos, variamos a depender da ocasião e não somos coerentes. A autora sugere que a gente pare de cobrar uma estabilidade na nossa identidade pessoal e uma completude no relato de si - porque essa cobrança é uma violência ética - e comece a lidar com a impossibilidade de responder totalmente à pergunta de quem somos nós. Nosso “eu” é moldado por normas sociais que o constituem e dizem respeito a uma determinada época e contexto. Temos, então, que aceitar a incompletude do nosso próprio reconhecimento, aceitar que temos partes opacas e experimentar os limites do nosso saber. Portanto, trago as discussões aqui sobre o trauma sabendo que o meu relato é limitado, moldado por uma série de normas que discuto e constantemente influenciado por relações que me atravessam. Essas opacidades do discurso e complexidade em lidar com a norma, mostram-se já de início

na dificuldade em nomear o que me aconteceu. Tenho chamado aqui de “o trauma” porque sequer consigo encaixá-lo em nada que eu tenha lido ou visto, não sei lhe dar um nome. Fui confrontada por interlocutores que cunharam alguns nomes ao longo do percurso de pesquisa: tenho questionado todos, todos me limitaram na discussão. Aqui permearei o trauma por aquilo que ele não é.

A primeira vez que ouvi um nome foi ao mostrar a carta que deu origem a *Represa* para Lara, dramaturga da cena. Lara foi a primeira pessoa a nomear o trauma que eu tinha sofrido: um abuso sexual. A cena *Represa* de algum modo também carregava a certeza do nome e todo o imaginário comum que envolve situações de abuso sexual no ambiente familiar. Através das metáforas e de um modo nebuloso, mais mostrado que falado, estava em cena a informação do crime para quem estivesse disposto a ouvir.⁸ Se escrevo aqui “abuso sexual dentro da família”, sabemos, uma cena se forma na cabeça de quem lê - e normalmente essa suposição tem como parâmetro situações em que a violência atinge seu ápice, e não deixa espaço para uma diversidade de realidades que perpassam o tema - esse esvaziamento dificulta o nosso diálogo. Minha memória fica sem lugar. Virginie Despentes permeia a falta de lugar para situações “mais brandas”(?) no imaginário construído sobre abuso sexual: “Na prisão, são identificados apenas os psicopatas, os estupradores em série que mutilam bucetas com cacos de vidro, ou pedófilos que atacam meninas jovens. Porque os homens condenam o estupro. Mas isso que eles praticam, isso é outra coisa, sempre” (DESPENTES, 2016, p. 30). Como só nomeamos de “estupro” as situações mais extremas, outras violências ficam à borda da discussão, não entram em pauta ou, para

⁸ Muita gente saía da cena sem entender do que se tratava, não conseguia nem entender que tinha alguma memória envolvendo o pai, mas a maioria das pessoas entendia que tinha acontecido um abuso sexual. Por mais que nada nesse sentido fosse mencionado, a cena tinha sugestões imagéticas que levavam a essa conclusão.

entrar, exigem um relato específico, precisam se provar agressivas. Assim como Virginie Despentes diz sobre o estupro, também existem muitas formas de abuso sexual que são pouco discutidas.⁹

Talvez fosse isso que me incomodava, que me fazia fugir das discussões ao final das apresentações de *Represa*: aquele nome, que estava sugerido na cena, e o imaginário que o acompanhava, não pareciam se encaixar no que eu tinha vivido. Pareciam só existir dois caminhos: ou eu expunha completamente o que tinha me acontecido ou parava de usar esse nome para me referir à memória. Por muito tempo fui assombrada por uma sensação de que eu estava enganando as pessoas que me assistiam ou enganando a mim mesma, sem coragem de assumir a gravidade do que eu tinha vivido. Ouvi de algumas pessoas a resposta: eu estava em negação. Ouvi de um homem na plateia um diagnóstico: eu tinha Síndrome de Estocolmo. As pessoas não cansavam de nomear cada parte da minha história. Abrir o trauma para o público é se abrir para os julgamentos morais que permeiam o assunto, é se colocar e colocar as pessoas que te circulam em papéis já estruturados de vilão e vítima. Papéis em que sobra pouco espaço para a complexidade das relações. As poucas pessoas com quem eu conversei depois da cena mostravam-se muito surpresas ao saber que eu mantinha uma relação afetuosa com o meu pai. Eu fiquei sem saber o que fazer com aquele amor todo, tendo que mantê-lo escondido – ou então assumir de uma vez uma Síndrome de Estocolmo. Passei a não me sentir mais à vontade em apresentar a cena.

O antropólogo Ewerton Rangel em seu doutorado estuda como se organiza o tecido relacional de homens acusados de pedofilia. Mais

especificamente, ele nos mostra como sobra para as mulheres, que mantém alguma relação afetiva com esses homens, a responsabilidade de cuidar, amar e mostrar que eles também são pessoas que fazem o bem, que “esse não é somente um estuprador” (RANGEL, 2020, p. 30). Essa necessidade de valorizar outras características dos homens que amam deve-se à monstruosidade que é atribuída aos condenados por crimes sexuais, uma monstruosidade que se projeta sempre à frente deles, é maior que o próprio sujeito e dita as suas relações depois da acusação. Trago esse estudo aqui para pensar sobre o meu medo de que essa máscara de monstro fique colada a alguém que amo e a responsabilidade que cai sobre mim em dizer: ele não é isso. Mas, mais do que isso, quero pensar como esse estigma dificulta o diálogo sobre casos de abuso sexual onde as relações são complexas, entremeadas por muitos afetos. O estigma de monstro e vítima são tão fortes que se sobrepõem às discussões sobre o ato em si, são tão assustadores que inibem o compartilhamento de casos que estão à borda, dificultam discussões sobre os afetos que envolvem a memória. Sobre essa máscara de monstro que atrapalha o diálogo sobre o tema, Ewerton Rangel (2020, p.49), cita um ensaio¹⁰ em que a professora Lia Machado analisa formas de construção da virilidade, tendo como base declarações de homens condenados por estupro:

A autora defende que o estigma de estuprador era vivenciado pelos seus interlocutores, acusados de estuprarem mulheres, como um aspecto mais crítico do que a discussão sobre a violência sexual. Nesse sentido, é a ideia de estuprador, e não a de estupro, que parece não ser da ordem do cotidiano. Sente-se vergonha do estigma mas não exatamente da relação sexual criminosa, a tal ponto que a violência pode assumir qualidade trivial nos relatos masculinos

⁹ Escolho o termo “abuso sexual” por envolver também o estupro, mas ser mais amplo, abarcando também outras situações de violação sexual, como o assédio e importunação.

¹⁰ MACHADO, Lia Zanotta. **Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade.** Cadernos Pagu. n. 11, p. 231-273, 1998.

Assim como a máscara de monstro que o acusado recebe, a vítima de um crime sexual também fica marcada, enclausurada pelo título. Com a diferença de que, enquanto para os homens, o ato vira quase trivial, para as mulheres, ele é colocado como o maior dos crimes, aquilo que vai marcar a sua vida para sempre numa espécie de antes e depois, o ato depois do qual nada mais pode ser dito. Mesmo Virginie Despentes, que defende a importância de nomearmos um estupro como tal, fala sobre o peso que esse nome carrega para a vítima: “a partir do momento que se chama o estupro de *estupro*, todo o aparelho de vigilância feminino se coloca em andamento: você quer que fiquem sabendo sobre *isso* que te aconteceu? Você quer que todo mundo te veja como uma mulher que foi vítima *disso*?” (DESPENTES, 2016, p.32). Segundo Despentes, a sociedade inculca nas mulheres vítimas de estupro a ideia de que não existe nada mais grave que isso, que essa é uma marca irrecuperável, ao mesmo tempo em que não incentivam ela a falar sobre o assunto: à mulher só cabe sofrer. O termo vítima carrega tantos estereótipos que hoje os serviços de atendimento à mulher adotam a terminologia “mulher em situação de violência”, afastam-se do termo “vítima” com objetivo de reforçar a ideia de que a violência não pode nem deve ser permanente.¹¹ Isso nos mostra como a ideia de vítima está estigmatizada como algo do qual não se recupera.

Me questiono se eu também não estou sendo seduzida a chamar de outra coisa por medo dos estigmas. E certamente sim, também estou. Mas também estou fugindo da nomeação como drible para conseguir traçar uma discussão em que os lugares não estão dados, uma discussão

¹¹ Informação retirada do 3o fascículo do projeto “Programa de enfrentamento à violência doméstica e familiar contra a mulher”, realizado pela Fundação Demócrito Rocha em parceria com a Assembleia Legislativa do Estado do Ceará, 2020.

que, assim como a memória, assim como o trauma, assim como o relato, seja permeada por vazios, por afetos que se cruzam e não por uma série de nomeações que nos enclausuram, estigmatizam, atropelam. Não estou fugindo do embate, não estou querendo amenizar nada, estou aqui: escrevendo um mestrado sobre o trauma, aprofundando cada vez mais a discussão, me expondo à contradição constantemente. E talvez sim, esteja também fugindo, talvez isso seja uma grande fuga do peso da nomeação. Estou fugindo do nome porque quando nomeei fui atropelada por opiniões externas que não levavam em consideração os meus afetos com essa memória. Correr, atacar e me fingir de morta: driblo ocupando as três estratégias de defesa para sair daqui viva. Quero entender como fazer isso aqui sem me destruir junto – e, me apoio em Butler (2022) para dizer: eu sou também as minhas relações, elas também importam. Jota Mombaça (2021, p. 20) diz que “O PREÇO DE DESTRUIR A MERDA TODA QUE NOS CONSTRANGE É DEMORAR TEMPO DEMAIS ATÉ NOTAR QUE A EXPLOSÃO TAMBÉM TE DEIXA DESTRUÍDA”. Eu estou tentando não me destruir no percurso. Estratégia de sobrevivência, mas também de honestidade com as sensações que o contato com o trauma me provoca.

Aqui, nesse ponto do texto, preciso detalhar algo que mencionei no início da escrita: como disse, entrei no mestrado propondo profanar a memória traumática. Mas eu era específica no projeto, queria propor uma discussão sobre o abuso sexual, tema que é amplamente silenciado socialmente. Para entrar na academia, adotei o nome que deram à minha memória, achei que precisava situar o trauma. Mas todas as vezes que falei sobre a pesquisa no ambiente acadêmico, me senti de novo engolida pelo nome, ele era maior que qualquer outra coisa que eu dissesse, muito maior do que eu. Durante o percurso de escrita, quando eu compartilhava com colegas sobre a minha pesquisa, tentava construir as discussões que travo aqui, mas todas as vezes que

as palavras “abuso sexual” saíam da minha boca, não importava mais nada que eu dissesse: a minha pesquisa já tinha virado uma denúncia, a coisa mais importante a se destacar era a minha coragem em fazê-la, o meu pai já era um monstro, eu já estava marcada, a narrativa estava feita e congelada. Tinha algo naquela narrativa que não me servia, mas que eu não conseguia escapar. “EU SOU MAIOR QUE O MEU TRAUMA (?)” (MOMBAÇA, 2021, P.19).

Eu ia aceitando o nome que deram para a minha memória e tentava fazer uso dele, achava que era importante localizar a minha pesquisa dentro do guarda-chuva de um tema maior: o abuso sexual. Mas esse tema maior sempre me afogava. Sempre colocava a minha memória e os meus afetos expostos a julgamentos morais completamente distanciados: as pessoas pareciam se esquecer de que estavam falando da minha vida, falavam de personagens já desenhados no imaginário coletivo, o monstro e a vítima, comentavam a minha intimidade como quem comenta uma novela e torce pela mocinha. Assim como foi na experiência com a cena *Represa* e seus espectadores, a experiência na academia também me violentou. Em ambos os casos eu não conseguia me encaixar na narrativa que criavam. Quando eu nomeava parecia perder as singularidades, os afetos, as complexidades que permeavam a relação. Virava uma história pronta e quase não importava que fosse eu ali. Eu virava uma notícia, uma fofoca, uma novela, um julgamento, algo para se acompanhar e opinar, muitas vezes sem nenhum cuidado. “Mas você tá se expondo, é a mesma coisa que aquelas famosas que compartilham a vida toda na internet e depois, quando o povo opina, acham ruim, não pode, se ela se expôs”, ouvi de uma pessoa quando compartilhei a minha pesquisa e pedi mais cuidado com os julgamentos. Mesmo assim, eu seguia falando sobre “abuso sexual” e expondo o fato, sentia uma responsabilidade moral em nomear o trauma, em aceitar o nome que deram à minha memória,

em contar a história, sentia que deveria cumprir com uma expectativa social de denunciar, de lutar, expor, reagir.

Butler (2022) diz que sempre que tentamos fazer um relato de nós mesmos, o fazemos primeiro através de uma linguagem, uma linguagem que não escolhemos, mas que nos foi imposta, fazemos o nosso relato com base em normas. Contamos nossas histórias porque primeiro ouvimos outras histórias e aprendemos como se deve contar uma história. “O ‘eu’ que começa a contar sua história só pode contá-la de acordo com normas reconhecíveis de narração de uma vida” (BUTLER, 2022, p. 73). E, a partir do momento em que esse “eu” concorda em contar sua vida por meio dessas normas, ele “concorda em circundar sua narrativa por uma exterioridade e assim desorientar-se na narração através de modos de fala cuja natureza é impessoal” (BUTLER, 2022, p.73). Butler diz que somos o tempo todo interpelados, que se eu faço um relato de mim, o faço perante alguém, o faço porque fui interpelada e então esse relato se molda na estrutura dessa interpelação.

Com base no pensamento de Butler (2022), eu estava seguindo a linguagem que me foi ensinada para contar essa história. E não quero aqui negar a importância também da nomeação de um abuso sexual, fruto de anos de luta feminista, importante inclusive para a responsabilização legal de casos. Mas, de novo, não estou interessada numa denúncia, mas sim em conseguir olhar para a ferida, habitar o mundo apesar e a partir dela – relembro: não falo a partir de uma trajetória de superação, mas a partir das contradições que encontro, das falhas, de uma luta entre o silêncio e a fala. Eu começo a falar sobre o meu trauma para outras pessoas e sou interpelada por elas através de estruturas específicas e já conhecidas para se falar sobre isso. Quando as pessoas nomeiam a minha memória e depois eu sigo aceitando o nome, é na tentativa de situar o trauma, colocá-lo junto a tantos outros, transformá-lo em estatística.

É uma tentativa válida. Mas, ainda assim, me violenta constantemente. Fico tentando achar um caminho para falar da memória que fuja de polaridades extremas – tanto na imagem do que me aconteceu, como nas imagens de vilão e vítima que eu e meu pai começamos a ocupar – e não consigo. Não consigo lutar contra o imaginário que o termo traz consigo.

A devolutiva que a maioria dos colegas e professores deu para minha pesquisa ao longo do processo sempre girou em torno de adjetivos como “corajosa”, “forte”, “tocante”. Relaciono esses adjetivos a um trecho de *Teoria King Kong* onde Despentens (2016, p. 35) diz que o diálogo sobre estupro é um tabu terrível “a ponto de não nos permitirmos dizer outra coisa além de ‘que horror’ e ‘coitadas’”. Os elogios dos meus colegas miram num outro extremo, já que eu iria expor o trauma, mas partem da mesma gramática: o assunto não pode ser aprofundado, não se tem nada a dizer. E, caso seja debatido, o tema vai vir através de polaridades já instauradas, vai girar perto das previsões que me amedrontam: uma visão binária, julgadora, castradora, onde nada mais pode ser feito além de se compadecer por um e rechaçar outro – de novo, não se aprofunda o diálogo. Alguém vai ser linchado, tomem seus lados. Me chamem de corajosa ou de coitada, a narrativa está posta e não abre brechas. Uma amiga escreveu em sua dissertação sobre a revolta que sentia com a reação que meu projeto provocava nas pessoas. Rubia Vaz¹² em seu mestrado diz que essa reação gera nela verdadeiro asco, como se fosse preciso sofrer para legitimar nossa escrita. Como se sempre fosse preciso um corpo sacrificado para um olhar fetichista.

.....

¹² Rúbia Vaz (Rúbia Sousa da Silva) é mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UFRJ com a pesquisa “Performance ancestral: grafia encantada do corpo” em que investiga a dramaturgia corporal de programas performativos. Além de todas as referências teóricas que indicou para esta pesquisa, Rúbia foi uma aliada fundamental no meu processo de mestrado.

Por mais que eu tentasse, durante o percurso, adotar os nomes que deram à minha memória, nunca consegui me encaixar nos sentidos que eles traziam. Sempre me sentia sendo de novo violentada, tentando corresponder a uma expectativa externa – ou uma expectativa que eu mesma tinha me colocado no pré-projeto –, a expectativa da exposição do relato, da nomeação. Fui percebendo ao longo do percurso que o que eu tinha vivido era sim uma violência, limites tinham sido ultrapassados ali, era uma situação de uma negligência absoluta, mas que – mais importante do que todo o peso que o nome trazia e que dificultava minha fala – eu não sentia que tinha vivido um abuso sexual. E isso é o mais importante. Então, por mais que tenha sido ultrapassado um limite físico, eu não usarei esse nome, em partes porque ao longo do processo eu não consegui traçar uma discussão sobre isso sem que o nome e os estigmas que o envolvem me atropelassem, em partes porque não houve uma intenção de sexualizar o meu corpo ali, e isso muda tudo. Fui vítima – e é importante manter o lugar de vítima e poder traçar discussões a partir dele que não sejam castradoras, não tenham consigo um peso de marca permanente –, mas não fui vítima de um estupro. Não houve intenção, não houve desejo, não houve uma sexualização intencional do meu corpo de criança. Houve um completo descaso e violência. Aqui permearei o trauma por aquilo que ele não é: não foi um abuso sexual.

Segundo Grada Kilomba (2019, p. 214), “Rotular um evento traumático é afirmar que uma experiência violenta totalmente inesperada aconteceu com o sujeito sem que ele a desejasse de forma alguma ou conspirasse para sua ocorrência”. Então sim, o que eu tinha vivido era indiscutivelmente um trauma. Mas tentar encaixá-lo numa nomenclatura, tentar produzir uma narrativa com ele, era me colocar numa relação de violência de novo, para suprir uma necessidade moral, uma necessidade de cumprir com o esperado, cumprir com uma denúncia. Ou, como Rubia Vaz aponta, uma necessidade em provar o

meu sofrimento para legitimar a minha escrita. A exigência silenciosa da nomeação e do relato vinha como uma obrigação em fornecer provas para a denúncia que acreditavam que eu fazia. Era um desejo externo a mim, mesmo que eu tivesse assumido a proposta e o nome por muito tempo, fui notando no percurso como isso também me violentava. Mais uma vez, encontro reverberação em Judith Butler (2022, p. 86) para falar sobre a minha dificuldade em nomear e expor o trauma – proposta inicial do projeto – que se apresentavam para mim como uma busca por provas para legitimar a denúncia ou a escrita:

Sustentar que uma pessoa deve fazer um relato de si mesma de forma narrativa pode ser o mesmo que exigir uma falsificação da vida em questão para satisfazer o critério de determinado tipo de ética, mais exatamente a ética que tende a romper com a relacionalidade. É possível satisfazer o ônus de prova que outro impõe sobre o relato, mas que tipo de cena se produziria como consequência? A relação entre os interlocutores se dá entre um juiz que examina as evidências e um requerente que tenta se colocar à altura de um ônus de prova indecifrável

Antes de explicar o trecho que cito de Butler (2022), um parêntese: leio esse livro num parque em um dia de sol e choro assim que chego nesse trecho. E, de novo, o choro aqui é modo de teorizar sobre o tema¹³. Encontro em Butler algum conforto: uma permissão para negar o nome e o relato narrativo, porque encontrei uma referência que me respalda. Repito: a academia pode ser um lugar muito violento para quem se expõe em suas pesquisas. O modo de se produzir conhecimento nesse ambiente ainda guarda um ranço colonial, uma busca de uma objetividade que não se atenta à matéria viva com que trabalha. A cada vez que releio texto esse texto que escrevo agora, noto nele uma falta de ar, um certo desespero,

¹³ Referência a Oscar Cornado (2010, p. 233).

como quem se justifica perante uma acusação, como quem tenta se defender, como quem grita – e não o reescrevo, não tento tranquilizar a escrita, não tiro suas repetições, elas são a tentativa de me comunicar e o medo de não ser entendida, a sensação que fica nas palavras é reflexo de como o meu corpo foi capturado durante o processo. Escrevo nesse momento ainda assombrada pelos interlocutores que encontrei pelo caminho. Ainda tenho um leitor imaginário que me permeia e me diz: “vão continuar achando que você está em negação, agora que você disse que não sofreu um abuso”. Fui inserida num redemoinho de exigências probatórias do qual não consigo sair. Relembro Mombaça (2021, P. 20): “SE POR DOIS SEGUNDOS EU PONHO A CABEÇA FORA DA ASPIRAL EM QUE ESTOU AFOGANDO, CHEGO A UMA CONCLUSÃO IMEDIATA: OU EU PARO OU ISSO PARA COMIGO”.

De volta a Butler (2022), para ela nós nunca passaremos a totalidade da verdade em um relato se não levarmos em conta a relação que estabelecemos com a linguagem pela qual o emitimos, ou seja, a relação que fazemos com a interpelação que sofremos para que esse relato acontecesse. Fomos interpelados por alguém, através de uma linguagem e a isso respondemos com um relato na mesma linguagem. A autora defende que mostramos a nossa verdade muito mais nos momentos de interrupção, indefinição, dúvida, nos momentos em que não damos conta de falar, do que na tentativa de um relato narrativo sobre si. Ou seja, o relato narrativo que me propus inicialmente, como base do projeto, é impossível, não daria conta de uma verdade ideal sobre os fatos – verdade essa que, se pressuposta, seria usada para julgamento dos personagens envolvidos na história. Não daria conta porque fui interpelada por uma linguagem para contar essa história que não tem dado conta dos meus afetos. Aqui a verdade é passada pela minha dificuldade em falar no assunto, pelas minhas contradições,

questionamentos, por tudo aquilo que não sei dizer. Por isso, volto para o assunto da academia, agora por outro ponto de vista, que confronta o primeiro: escolho falar dessa pesquisa no ambiente acadêmico porque aqui se produz conhecimento, se produz linguagem. E, por mais que a visão colonial, cientificista, objetiva, impessoal, pobre de imaginação, busque ditar como deve ser essa linguagem acadêmica, ainda há brechas para se buscar novas relações com a linguagem:

Eu faço mestrado, então não há porque descartar a palavra e o uso da linguagem, pelo contrário, o processo de mestrado é a possibilidade de utilizar de um outro modo essa palavra, nas possibilidades que não são todas as pessoas que criam, então eu estou tentando construir outras possibilidades de se relacionar com a linguagem que violenta a todo momento. Estamos falando em português, quer violência maior que essa? (BRASILEIRO, 2021, p. 9)

Busco então traçar uma nova relação com a linguagem, que me violente menos, uma relação que dribla os nomes que deram ao meu trauma, que dribla os julgamentos e previsões binárias que me tomam, que dribla o modo como fui interpelada para fazer um relato. Quando eu trago um episódio do passado em que questiono a leitora sobre as memórias e suas possíveis nomeações, é na tentativa de usar a linguagem para driblar suas imposições, achar um novo modo de contar a história, um modo diferente do que fui interpelada, um modo que, ao invés de se fechar em certezas, abra questões. Se Butler diz que passamos mais a nossa verdade nos momentos em que não damos conta de continuar a fala, então partirei da desistência, da dúvida, partirei de todas as vezes em que engasguei ao tentar responder às perguntas sobre a memória. Partirei do corpo deitado. Da fuga e não do ataque. Eu não tenho aqui o desejo de denunciar absolutamente nada, não tenho o desejo de lutar contra absolutamente nada. Isso aqui, repito, é uma tentativa de olhar para a memória, habitar o mundo apesar e a partir dela. A antropóloga

Veena Das (2020) em seu trabalho de campo com mulheres que sofreram abusos sexuais nas disputas da Partição Indiana pensa como pode ser violenta a busca do relato de uma lembrança traumática:

Costuma se considerar tarefa da historiografia quebrar os silêncios que anunciam as zonas de tabu. Existe até mesmo algo de heroico na imagem de capacitar as mulheres a falar e a dar voz aos que não tem voz. Eu mesma achei que se tratava de uma tarefa muito complicada, pois, quando usamos tais imagens com vistas a romper o silêncio, podemos acabar usando como arma nossa capacidade de “desenterrar” fatos ocultos (DAS, 2020, p. 90)

Antes de mexer numa memória traumática, temos que nos preocupar em quais as ferramentas que nós, enquanto sociedade, temos desenvolvido para lidar com a dor que o movimento vai suscitar. Em sua pesquisa Das investiga os efeitos que a Partição Indiana¹⁴ deixou na vida cotidiana das mulheres que sofreram abusos sexuais durante os conflitos, mais precisamente como a memória dessa violência se entranha e dita as relações até hoje de forma silenciosa. O silêncio era a regra para se falar no assunto, a violência vivida pelas mulheres era muito mais mostrada através do corpo que narrada por palavras. As mulheres tratavam suas memórias como um conhecimento venenoso, que corrói por dentro e do qual é “perigoso lembrar” (DAS, 2020, p. 87).

14 Após o fim da Segunda Guerra, as lutas pela independência indiana se intensificaram e em 1946 a Grã-Bretanha, colonizadora da região, anunciou que não conseguiria mais arcar com o domínio local, desejando assim estabelecer uma saída negociada. Com a independência se aproximando, os muçulmanos vislumbraram a possibilidade de viver num território de maioria hindu e se mobilizaram para a criação de um autogoverno, reivindicando a criação de um Estado independente, nomeado de Paquistão. Em 1947, a Índia se torna independente e acontece a Partição, em que o Reino Unido cria fronteiras artificiais

Para além da importância de se pensar nas relações entre dor, linguagem e corpo e na violência que pode conter um ato de falar, algo ainda me chama atenção no trabalho de Veena Das: a antropóloga traz a possibilidade de vermos o silêncio e a passividade das mulheres indianas como uma forma de agência dentro daquele contexto. Na disputa territorial em que os homens estupram as mulheres da outra comunidade para que os inimigos não se esqueçam de que aqueles corpos, enquanto território, já foram conquistados, o silêncio das mulheres é uma forma de negar a autoridade e dizer: aqui não, o meu corpo não vai contar essa história. Das abre a possibilidade de pensarmos que a estratégia de luta contra uma estrutura que nos traumatiza não precisa ser necessariamente a exposição do relato, mas sim nos preocuparmos em como essas mulheres habitam o mundo em diálogo com as lembranças traumáticas. Repito, na intenção de salientar a ideia para a leitora, mas também de acalmar minha própria cobrança nesse redemoinho em que me encontro: é essencial pensar nas relações entre corpo, dor e linguagem. Pensar como a violência é exposta não apesar, mas a partir do silêncio, que é o meio que elas encontraram para lidar com o trauma.

separando o território entre Índia e Paquistão. A divisão foi feita de modo irresponsável, levando em consideração apenas critérios religiosos: nas partes central e sul, onde os hindus eram maioria, ficou a Índia, e em duas partes no noroeste e nordeste, em que os muçulmanos eram maioria, ficou o Paquistão. Entretanto, a existência de muçulmanos e hindus espalhados por todo o território não foi levada em consideração, assim como critérios que tangem costumes culturais e pautas de gênero. A criação das fronteiras artificiais gerou massacres comunitários gigantescos e um dos maiores processos migratórios já vistos, sendo estimado que até 12 milhões de pessoas tenham sido forçadas ao êxodo, sendo obrigadas a atravessar centenas de quilômetros para passar para o outro lado. Nesses conflitos, o corpo da mulher foi tomado como território de batalha. As mulheres dos grupos inimigos eram estupradas, marcadas em suas genitálias e raptadas como forma de ameaça na luta religiosa. Em novembro de 1947 foi estabelecido o Acordo Inter-domínio, onde os governos da Índia e do Paquistão fizeram esforços conjuntos para devolver as mulheres sequestradas para os seus familiares. “Declarou-se, em nome do governo na Assembleia Constituinte, em 15 de dezembro de 1949, que 12 mil mulheres haviam sido recuperadas na Índia e 6 mil no Paquistão” (DAS, 2020, p. 47).

Ver mais em: <https://pucminasconjuntura.wordpress.com/2022/03/31/particao-entre-india-e-paquista-o-papel-das-mulheres-na-historia/>. Último acesso em: junho, 2023.

O texto de Veena Das confronta a compreensão do feminismo ocidental de que a agência de uma luta só pode ser em forma de resistência. Ela traz a possibilidade de pensarmos que a passividade é uma forma de agência, levando em consideração o contexto que nos circunda, nos afeta e molda, e as possibilidades que temos de agir dentro dele.

Acho importante relembrar aqui a localização da minha escrita: uma mulher branca, ocidental e que questiona a nomenclatura da violência que sofreu – certamente não falo de um contexto de guerra, onde a violência extrapola os limites da compreensão, choca, não deixa brecha para dúvidas. Não tenho a pretensão de me colocar ao lado das mulheres que Veena Das apresenta em sua pesquisa. Mas utilizo aqui suas conclusões para falar que o meu contexto – que tenho trazido no decorrer desse texto e que é obviamente diferente do delas em muitos níveis – também me molda. O meu contexto capitalista, patriarcal, moralista, julgador, me captura e busco meios de agir dentro dele com as possibilidades que encontro pelo caminho. Ao trazer essa discussão para o texto também não estou querendo fazer um elogio à submissão, tampouco mascarar com um véu heroico o meu medo em falar no assunto, meu pavor em assumir estereótipos marcados para essa história. Isso aqui é também uma falha na luta. Ou melhor, isso aqui é o que prometi desde o começo: um drible. Não quero confrontar ninguém, quero lançar o corpo no vazio e jogar com possibilidades em que meu corpo saia vivo, presente. Eu quero falar do trauma e não dissociar – e para isso tenho aprendido a abarcar os vazios. Quero, mais do que buscar juízes para essa história, pensar na relação entre corpo, dor e linguagem, e, nessa busca, não posso desconsiderar um olhar para o silêncio.

Essa pesquisa o tempo todo dialoga com buracos. O silêncio me permeia desde o pré-projeto, assumindo lugares diversos durante o processo de investigação. O silêncio aparece por anos na dissociação,

no recalamento da memória traumática: tática de sobrevivência, inteligência do corpo. Aparece como projeto político: para manutenção das estruturas de poder e suas violências é importante que aqueles que foram feridos por elas não exponham suas marcas, não busquem justiça. O silêncio me apareceu em algum momento como fraqueza na luta. Mas me apareceu também como estratégia para conseguir tecer discussões mais profundas sobre a violência que sofri, para além de estereótipos. O silêncio, segundo Das, pode aparecer como agência. O silêncio me permeia o tempo inteiro, jogo em companhia dele e não consigo defini-lo. Ele é tática de defesa do corpo, não tenho porque desrespeitá-lo. Ele é também um projeto político castrador, por isso o desrespeito em cada linha que escrevo aqui. Na dança com ele busco frestas para agir.

Portanto habitarei o vazio. Recusarei o nome que me deram. Falarei a partir de um trauma sem nome. Recusarei a denúncia. Falarei a partir de realidades imaginadas e nelas inventarei possibilidades de continuidade da vida. Recusarei os elogios sobre coragem. Permanecerei contraditória, mudarei de ideia durante o caminho. Recusarei o lamento, a pena, a compaixão. Recusarei o altar. Permanecerei profanadora. Recusarei a narrativa. Recusarei as máscaras. Permanecerei em busca de uma nova relação com a linguagem. Uma linguagem em que caibam todos os afetos que me atravessam ao entrar em contato com a memória traumática. Essa é a pesquisa. Sempre foi. A meta se mantém: ainda assim, permanecer no mundo.





IMAGEM 8



IMAGEM 9

10

SENTIR

MUITO

Não acredito em salvação porque ela é uma experiência linear, e aqui não existe ingenuidade em mim (BRASILEIRO, 2021, p.8).

Conto para um amigo sobre a minha pesquisa de mestrado, compartilho com ele a memória que me marcou, e ele faz algo que me desestabiliza completamente. Ele para alguns segundos em silêncio e me diz: “eu sinto muito que você tenha passado por isso”. Fico sem jeito, dou uma risada estranha, faço um grunhido bobo, tenho vontade de fazer alguma piada para dizer que está tudo bem. Ele fica em silêncio e parece um tanto mexido, triste mesmo pelo que acabou de ouvir. Eu não sei o que fazer com aquilo. Eu vou ficando cada vez mais sem jeito, sem saber o que fazer com o corpo, como sustentar aquele olhar que parece olhar para algo que eu não estava notando, aquele olhar parece inaugurar algo novo, algo de estranho nas devolutivas que tinha recebido até então, aquele olhar me inibe, me constrange, parece ver algo que eu não tinha reparado, aquele olhar olha para mim.

Tenho dedicado tanto esforço em recusar a denúncia, os estereótipos, os elogios, os personagens que me colocaram, que tenho negligenciado o corpo, a dor, a marca. E me assusto quando alguém parece olhar de fato para mim no meio disso tudo e sentir muito que eu

tenha sido ferida. Noto algo de inaugural nesse olhar porque me desperta uma vontade de fugir, de dizer que não precisa sentir muito, que esse é o meu objeto de pesquisa, que já estou distanciada, que tenho analisado de fora, que ele pode ficar tranquilo porque eu não assumo o lugar de vítima. Sinto a academia falando por mim, sinto uma epistemologia colonial – a quem serve muito bem que eu não “sinta muito” – falando por mim. Percebo o problema, percebo que estou sendo “cafetinada” pela norma. Para habitar a contradição, para permanecer em drible, tenho que ficar atenta em não pender para nenhum dos extremos. Tomar o trauma como um abuso sexual, e seu estigma de horror absoluto, me violenta, se distancia do que sinto e impede o diálogo. Mas tomar a memória como trivial faz com que a tentativa de falar sobre o assunto assuma um caráter de “tempestade em copo d’água” como o meu pai dizia ser. A saída do impasse aquele ouvinte me apontou: sentir muito. “Sentir muito” não como um lamento, mas na intenção de abrir espaço para o sensível. A batalha é micropolítica (ROLNIK, 2018).

A violência da nomeação que me deram sem escolha fez com que eu me afastasse da ferida. Quando categorizava o trauma como um abuso sexual, as pessoas imaginavam sempre algo mais violento, mais brutal do que o que me aconteceu, e isso, de algum modo, fez com que eu parasse de considerar a violência do que eu tinha vivido. Parece que eu também queria aceitar o nome para que pudesse legitimar a dor que sentia. Eu também caí na armadilha da monstruosidade que o termo propõe e parei de considerar a marca de vivências que estão a margem do estigma. Me apoiei no nome para que pudesse validar a dor que eu sentia e depois me afastei do nome pelo peso de horror absoluto que seu significado trazia. Nesse movimento de drible, uma lacuna fica clara: o meu projeto tem se preocupado muito com um olhar moral e externo e esquecido de propor uma vivência subjetiva e particular. O meu projeto, desde o início, tem falhado na perspectiva do cuidado.

Me perguntam o que eu quero que o meu pai faça com isso e eu não sei responder. Isso aqui não espera por respostas, não tenho tanta pretensão, fui perdendo-a pelo caminho. Não busco o confronto, busco o drible. A vingança aqui está colocada no sentido do corpo que vinga. É no meu corpo que está o trabalho. E vingar aqui não assume um sentido linear, progressivo. “Precisamos questionar o desenvolvimento. O desenvolvimento não existe na rede da vida” (CABNAL, 2018, p. 39). Mais importante do que pensar em expor o problema é buscar outras formas de vida com o trauma, vingar o corpo. A denúncia, o linchamento, a punição, trabalham ainda na linguagem colonial, uma linguagem punitivista, binária, pobre de imaginação, que fecha o diálogo, não pensa na saúde do corpo – que é também permeado pelos afetos da relação que essa linguagem destruiria. Quero imaginar outros futuros possíveis. Driblar entre as ideias de “deixar isso pra lá como se não fosse nada demais” e “fazer disso um horror absoluto em que não se pode fazer mais nada”. Driblar a partir da fala e do silêncio. Driblar com o corpo em pé e deitado. Driblar lutando e fugindo.

Jota Mombaça (2021), ao falar da luta contra a colonialidade que violenta o tempo todo corpos dissidentes, fala da importância de redistribuirmos a violência, que vem sempre no mesmo sentido. Para pensar esse movimento, a autora enfatiza que não precisamos responder sempre na mesma gramática, porque se não só estaríamos reestruturando o design de uma violência contra a qual lutamos. Em nossas respostas temos que tomar cuidado para pensar também estratégias de fuga desse sistema, para que não vire uma violência generalizada, para que não fiquemos embrutecidas, para que não estejamos só atualizando o sistema. Não se trata de uma ideia fixa do que seria fazer justiça, que parta sempre dos mesmos pressupostos, que tome os conflitos como estáveis, imutáveis, e do mesmo modo, padronize as respostas políticas que damos a ele: não existe só a maneira normativa de se fazer justiça.

A redistribuição da violência – para que não seja confundida com um projeto de generalização da violência – deve estar comprometida com uma ética que pense justiça como entidade mutante, contextual e provisória, e aceite de antemão que não há resposta segura perante conflitos e questões tão paradoxais, complexas e improváveis como as que lidamos (MOMBAÇA, 2021, p. 56)

Mombaça propõe alguns movimentos possíveis para a redistribuição da violência, vou me atentar aqui a duas possibilidades: a autodefesa e o autocuidado. Ao falar sobre autodefesa, a autora não propõe um revide na mesma linguagem, mas sim “reapropriação subalterna das técnicas de violência”, e que por isso precisa “saber reconhecer os modos como cada corpo elabora sua capacidade de autodefesa” (MOMBAÇA, 2021, p. 55). Para se defender a autora propõe que recusemos o lugar de vítima, para que a gente possa assumir a luta, e que pensemos na importância do autoconhecimento para elaborar as armas que temos ao nosso alcance. É importante reconhecermos o nosso lugar nessa luta e as nossas possibilidades de movimento. Saber, por exemplo, que somos mais frágeis nesse sistema pode ser um caminho de enfrentamento. A autora também propõe que pensemos a redistribuição da violência como autocuidado. Que cuidar das marcas que nos deixaram também é um modo de se fazer justiça. A resposta também está no nosso corpo, em nossa forma de lidar com as dores.

Dentro disso, me apoio em Mombaça para pensar novas estratégias de resposta para o trauma, diferentes da denúncia e exposição completa que esperavam de mim e que me propus inicialmente. Entender que a memória me violentou, me dói e que preciso de cuidado para lidar com ela, e não de opiniões taxativas, é também fazer justiça. Pensar estratégias de contato com a memória traumática a partir da fragilidade que esse contato provoca em minha subjetividade. Permitir-se “sentir muito”. E pensar, a partir desse lugar sensível, estratégias de

cuidado, estratégias para habitar o mundo a partir do trauma, estratégias para vingar – sabendo que esse não é um movimento linear. Falo sobre estratégias de cuidado e não de cura, porque não pretendo solucionar nada aqui. Como já dito e repetido anteriormente, isso não é um exercício de superação. Não acredito na cura como um movimento conclusivo, a etapa final, a resolução. Isso aqui não é uma jornada linear, isso aqui é o caos. É um movimento de olhar para a ferida. Longe de buscar uma conclusão, o que proponho aqui aproxima-se da fala de Janaina Leite (2013, p. 92) ao debater o estigma que envolve o trabalho com materiais autobiográficos no teatro:

Já sem nenhuma ilusão de unidade e nenhuma ambição de exemplaridade, o que vemos são obras que não procuram expressar a “expansão” ou “desenvolvimento” do ser em direção à sua harmonia (ou cura?). Ao contrário, elas se fazem nos centros nevralgicos de nossas representações multifacetadas e instáveis, assim como enfrentam os traumas, não para extrair daí exemplos que possam ser passados adiante, mas para encontrar núcleos da experiência humana que se convertam em imagens potentes de nossa existência política e subjetiva na contemporaneidade

Relaciono o trecho de Janaina Leite com a ideia de Jota Mombaça, já citada aqui, de politizar a ferida. E sigo, trazendo mais uma vez para o debate Gloria Anzaldúa, que fala da importância de se deixar a ferida aberta. Se a gente trabalha na ideia de fechar a ferida, esse movimento serve muito bem ao sistema, porque apaga as marcas, dá a ideia de que passou. E, se pensamos que a ferida é um trauma, Grada Kilomba (2019) diz que o trauma é aquilo que não se pode esquecer, por mais que se tente, ele sempre volta, sempre pode acontecer algo no presente que vai nos remeter à memória traumática. A ferida nunca fecha. Por mais que as vezes a memória seja recalçada, como me aconteceu, ela jamais é esquecida, o recalçamento é mais uma tentativa falha em não olhar para a dor. Politizar a ferida aqui é entender que ela nunca vai fechar, porque

é colonial, está além de mim, e porque é traumática, não posso esquecê-la. Politizar a ferida aqui é buscar estratégias de cuidado e autodefesa para fazer justiça com o que me foi feito: vingar.



IMAGEM 10



IMAGEM 11

11

“São invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação”, artigo 5 da Constituição Federal de 1988, você me diz no telefone assim que sai a publicação da dissertação. Duas semanas depois, numa quarta-feira às nove da manhã, estou voltando do muay thai e vejo do outro lado da rua um homem de paletó gasto e um ar impaciente na portaria do meu prédio. Um oficial de justiça. Em uma das mãos ele segura um café pela metade e na outra uma citação para responder a uma “Ação de Indenização por Danos Morais”. Os papéis dizem que você está me processando por ter “violado sua intimidade, atingido sua honra, sua boa fama e sua respeitabilidade”. Falo com meu ex-namorado, o único advogado que conheço. Ele recusa, diz que não quer criar problemas com você porque agora, que surpresa, ele também está no ramo das licitações e pode precisar da sua ajuda com

EPISÓDIO
DE FUTURO 03

novos fornecedores. Ele me indica um amigo, o Azevedo. Azevedo é um homem de uns quarenta anos que todas as vezes propõe me encontrar num café que vende fatias de panettone imensas recheadas com doce de leite ou queijo canastra, Azevedo nunca paga as contas. Ele cobra caríssimo, mas gosto de uma certa soberba que exala ao falar, penso que essa é uma característica importante para alguém que pretende te confrontar no tribunal. Penso que só Azevedo poderá me salvar. Aceito os honorários caros – que ele quer que pague adiantado, porque “o papel dele é ser meu advogado, não meu sócio neste processo”. Você e Azevedo poderiam ser grandes amigos, pai. Depois de pagar a primeira parte a Azevedo com um dinheiro que você me deu de aniversário, ele me diz algo que poderia ter dito no primeiro café, mas que me alegra mesmo assim: a Petição Inicial está “quase inepta”, não há nenhum ato ilícito configurado, e ele vai arrancar a decisão certa dos tribunais. Fico confiante.

12 EPISÓDIO DE FUTURO 04

Passamos a tarde toda juntos. Resolvemos nossos problemas da melhor maneira possível, em nosso território comum, zona neutra: a mesa de um bar. Entre um copo e outro, falamos da repercussão que teve a dissertação: absolutamente nenhuma. Você ri, “você achou que ia acontecer o que, Clara?”. Você diz que não teve paciência para ler tudo, mas a parte que leu achou muito bem escrita. Você sempre me disse isso, desde que te mandei a primeira cartinha de amor, “minha filha, você escreve muito bem”. Em todo aniversário sempre o mesmo pedido, “escreve pra mim”. No ensino médio, quando eu não sabia que profissão seguir, “devia fazer jornalismo, sempre escreveu bem”. Bebemos mais. Você agradece por ter poupado o seu nome na dissertação. Leio para você o episódio do processo judicial, que você não tinha chegado a ler, você ri, “você que inventou? Eu adoraria conhecer o Azevedo”. Bebemos mais. Em algum momento você duvida que eu beba mais rápido do que você. Eu digo que sou mais nova. Você diz que tem mais prática. Pedimos cada um uma garrafa de 600ml para ver quem termina mais rápido. Bebemos no gargalo. Jogamos dominó. Fazemos queda de braço. Falamos sobre nossas carecas. Falamos sobre política. Falamos sobre como o Bahia tem jogado mal. Bebemos quase um engradado inteiro. Você embola as palavras, “eu te amo, filho”.

13 DANÇAR

Simas e Rufino (2018) propõem que as pesquisas sejam feitas em rodopio. O giro como tática para questionar regimes de verdade absoluta que apresentam um único conhecimento como possível, ao invés de uma diversidade de saberes. Para os autores, o rodopio é um movimento para deslocar os eixos referenciais, buscar outras fontes, outros caminhos de construção de pensamento, para além daqueles já conhecidos e incentivados – e que estão ligados às estruturas de poder, como já debatido aqui. Particularmente gosto muito dessa imagem, de pesquisar em rodopio. Um corpo engajado, uma pesquisa que dança. A minha pesquisa, especificamente, tem sido feita em giro e tontura. Constantemente perco o equilíbrio no dribble, pendo para um dos lados que pretendia esquivar, e caio. E me deito no chão. E fecho os olhos. E é confortável demais fechar os olhos. Me finjo de novo de morta, nem noto. A minha pesquisa tem sido feita em giro, tontura, queda e quebra. Se vacilo, sou capturada de novo pela norma, pela necessidade de relatar tudo, de denunciar ou de calar, fingir que não foi nada. Sou capturada pelo medo do linchamento, das represálias, dos julgamentos, da exposição, da falta de cuidado.

Como fugir do caminho já conhecido de construção de pensamento? Como não cair nas armadilhas morais e castradoras? Como imaginar outros futuros possíveis, futuros em que eu possa de fato debater sobre a violência traumática? Como sustentar as contradições, fugir das previsões que paralisam, que instauram paradigmas pautados

por uma gramática colonial? Como driblar, me lançar no vazio, sem nenhuma garantia de sucesso? Como jogar com a vontade de deitar e de lutar num equilíbrio instável, num movimento de fluxo, que barre qualquer tentativa de controle? Como não fingir que não foi nada? Como conseguir mover no impossível, no invisível, mover o que não encontro nome, mover uma memória que constantemente me escapa, e, ainda mais, como mover tudo isso sem me deixar tomar por um medo paralisante, uma tentativa constante de racionalizar o processo, prever o que vai ficar depois disso? Como não cair em armadilhas de nomeações que já vêm com histórias prontas? Como falar sobre a dor? Como não esquecer do cuidado? Esse é um texto de perguntas, não trarei respostas, não as tenho e certamente não as terei por completo em nenhum momento, não as tenho como meta, não busco o gol, busco o drible. Não pretendo tirar daqui nenhuma verdade absoluta, mas localizar a minha pesquisa, rodopiar e buscar epistemologias que me possibilitem sair de um pensamento colonial, binário, paralisante, controlador. Que me possibilitem falar sobre isso, destruir o que esperam de mim, como esperam que eu lide com o trauma, e sobreviver, vingar. Me manter no mundo.

Na busca de entender as previsões novelescas que me paralisaram – citadas no nesse texto –, trouxe para o diálogo pensamentos de Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino e Suely Rolnik, que partem de formações distintas e diferentes pontos de vista para pensar como a colonialidade controla nosso modo de estar no mundo. Partindo de posições assimétricas, o caminho que eles encontram para lutar contra a perda de potência que esse sistema opera em nós também difere em muitos pontos e linguagens, mas todos apontam em algum momento para a importância de se conectar a um saber que vem do corpo. Simas e Rufino (2018; 2020) trabalham em cima de uma epistemologia das macumbas e entendem que o conhecimento vivo é produzido nas ruas, esquinas,

rodas de samba, capoeira, nas margens, pautado na coletividade e no rito. Simas e Rufino (2018) apontam o corpo como terreiro, terreno onde se assentam saberes e também onde eles são colocados em prática. Qualquer espaço pode ser encantado e transformado em terreiro, onde o corpo estiver. Para os autores, o corpo – entendido como sistema integrado a todas as formas que habitam a biosfera, visíveis e invisíveis – é suporte de vida, capaz de encontrar frestas no horror que vivemos, para produzir saberes encantados. Saberes construídos a partir de outras lógicas, lógicas plurais, não cartesianas, não binárias.

Já Suely Rolnik (2013) propõe um retorno ao corpo-que-sabe – um conhecimento que todos já temos em potencial, mas que está adormecido por uma vivência colonialista e utilitária que nos afasta dele. Segundo a autora, o que diz respeito ao corpo-que-sabe é o que escapa das formas vigentes da sociedade, o que não é comum no nosso repertório. O saber-do-corpo não é da ordem do sensível, ou seja, não diz respeito à nossa percepção (auditiva, visual etc...) mas diz respeito ao afeto, à potência de ser afetado por aquilo que vemos, ouvimos, aquilo que nossos órgãos de sentido captam. Nesse sentido, o saber-do-corpo está menos ligado a uma racionalidade e mais ligado àquilo que lhe escapa, aquilo que não conseguimos mensurar, aquilo que nos afeta. Por isso relaciono esse saber com o caminho que tenho escolhido para a pesquisa: um caminho por aquilo que me afeta e não pela racionalidade que me aprisiona. Por ora, destrincharei um pouco mais como Rolnik descreve o percurso de escolha quando somos convocados a usar o saber-do-corpo em lugar de ir por um caminho racional, já conhecido.

Suely Rolnik (2018) explica que o mundo nos chega por duas vias distintas: através das formas e através das forças. As formas estão ligadas à nossa experiência como sujeitos e as captamos pela nossa percepção (experiência sensível) e/ou nossos sentimentos (experiência

psicológica) - ou seja, as formas são decodificáveis (é tudo que vemos, ouvimos, pensamos...), são elas que nos permitem existir em sociedade. “Esse modo de apreensão do mundo nos é familiar por princípio, porque é marcado pelos hábitos culturais que nos conduzem no cotidiano” (ROLNIK, 2018, p. 29). É no mundo das formas que está a moral, o julgamento, o costume. Já as forças são experiências extracognitivas, da ordem da experiência estética e não psicológica, estão ligadas a um saber do corpo e as capacidades que a autora chamou em outros textos de “corpo vibrátil”: uma dimensão da nossa subjetividade que estaria ligada às sensações que nos atravessam, aquilo que nos toca, nos move, mas que não conseguimos traduzir, retomo esse tema com mais ênfase no Caderno Linha, por ora me interessa aprofundar nas formas e forças em que o mundo nos chega.

As formas estariam então mais ligadas ao convívio social, àquilo que nos localiza, ao vocabulário que partilhamos com os outros, e as forças estariam mais ligadas às sensações, àquele “algo a mais” que mexe com a gente. Acontece que as forças que nos instigam são sempre diferentes das formas vigentes na sociedade - porque essas formas são resultados de arranjos de forças anteriores, que movimentaram pessoas a produzir alguma diferença no modo como a sociedade operava. Essa diferença entre os arranjos gerados pelas formas e pelas forças - ambos atuando simultaneamente em nós - gera um paradoxo e a nossa subjetividade fica presa entre essas duas configurações: sem saber se se adapta completamente às formas vigentes na sociedade ou se tenta se contrapor a elas e dar ouvidos às forças que a inquietaram. Relaciono esse paradoxo trazido pela autora ao momento que tenho descrito aqui, em que fico dividida entre o modo reconhecível de lidar com o trauma - a denúncia ou o esquecimento - e um modo que me é ainda estranho, que tenho tentado encontrar durante a pesquisa. Nesse caso, podemos pensar a primeira opção como o mundo das formas, o que é

conhecido, o que já está instaurado, e o segundo modo como um desejo que nasce de forças que operam em mim, dos afetos que me movem, as sensações que a memória desperta. O paradoxo entre formas e forças descrito por Rolnik (2018) gera um mal-estar, a nossa subjetividade fica dividida, sem saber como seguir. Era exatamente nesse lugar que eu me encontrava no começo do trabalho, quando proponho o drible para fugir da paralisia. Sem saber se seguia as maneiras habituais de se lidar com a memória da violência - e me calava, me protegia, fingia esquecer, ou denunciava, expunha a memória aos juízes - ou se trazia ao mundo sensível a necessidade de entrar em contato com essa memória por outros meios, buscar outras linguagens para falar da dor e cuidar do corpo, por mais que estivesse em desacordo com a lógica de subjetivação dominante.

Dentro dessa dualidade entre formas e forças, Rolnik alerta para a importância de ouvir as forças que operam em nós e que promovem a diferença, mas aponta a dificuldade cada vez maior que temos em seguir esse caminho de escuta das sensações, esse caminho instável, incerto, impossível de se traduzir. A dificuldade se dá porque o nosso modo de subjetivação dominante hoje é um inconsciente dominado pelo capital, um inconsciente cafetinado, e com isso ficamos ligados apenas à nossa experiência racional, como sujeitos. Estamos perdendo a capacidade de nos deixar afetar pelas forças que nos chegam e, mesmo quando conseguimos ser afetados - e eu já fui afetada -, mesmo assim, não conseguimos sustentar o mal-estar do paradoxo entre formas e forças gerado em nossa subjetividade. Segundo Paul B Preciado (2018, p. 9), é nesse ponto que se encontra o trabalho de Rolnik: na procura por uma “gestão coletiva e criativa do mal-estar para permitir a germinação de outros mundos”. É preciso sustentar o mal-estar, não fugir do conflito, não buscar a maneira habitual de lidar com as questões, mas tentar ouvir as forças que nos movem e assim retomar o contato com nossa pulsão

vital, buscando uma vida não cafetinada. Sustentar, durante o caminho, algum desconforto ligado ao não saber.

É preciso resistir no próprio campo da política de produção da subjetividade e do desejo dominante no regime em sua versão contemporânea – isto é, resistir ao regime dominante em nós mesmos –, o que não cai do céu, nem se encontra pronto em alguma terra prometida (ROLNIK, 2018, p. 17)

Essa resistência ao modo de subjetivação dominante está ligada a uma volta à potência de criação, pulsão vital, uma volta ao saber do corpo. Rolnik (2013; 2018) diz que o poder de ativação do saber do corpo e a criação a partir dele têm ficado cada vez mais confinados ao campo da arte. A autora aponta a arte como caminho de escuta para as forças que operam em nós, para uma sabedoria do corpo, para a produção de um conhecimento que foge das normas vigentes. Em diálogo com Simas e Rufino, a produção artística seria aqui o rodopio, o deslocamento dos eixos referenciais. Por isso, mesmo tratando de um tema tão subjetivo, escolho fazer o meu mestrado em artes, porque vejo na arte a possibilidade do drible. Vejo na expressão artística caminho para relacionar corpo, dor e linguagem. Vejo na arte possibilidade de falar sobre o trauma. Proponho uma pesquisa artística guiada por um saber do corpo para entrar em contato com a memória traumática de modo cuidadoso. Relembro de novo a minha única meta: manter-me no mundo durante todo o percurso.

Nessa busca de novas epistemologias para viabilizar o contato com o trauma sem ser capturada por pensamentos cafetizados, aposto no trabalho artístico para feitura da pesquisa. Aposto sem saber: antes que eu me dê conta, meu corpo encontra caminhos para sobreviver à pesquisa, me ensina como pesquisar. O meu corpo encontra formas de dar o relato, fugir das nomeações, encontrar outras linguagens para falar

do trauma, linguagens que não me violentem, que não respondam a uma interpelação já estruturada que me exige provas. O meu corpo rodopia, dribla, se lança no vazio. Enquanto eu vivia o percurso de questionamento e elaboração que compartilho neste caderno, o meu corpo achava modos de sobreviver através da criação de novas linguagens, uma aposta constante no não saber. Um conhecimento produzido através da ação antes de qualquer racionalização. Esse percurso é compartilhado no Caderno Linha dessa pesquisa. Mas há também um outro modo de criação presente no percurso, um modo que só chega depois, enquanto já escrevo a dissertação: a criação de episódios de passado e de futuro que entrelaçam os cadernos.

A criação de mundos que mesclam situações reais e inventadas, memórias, projeções, medos e sonhos, surge também como possibilidade epistemológica. Os episódios trazem para superfície o futuro e o passado da pesquisa, em três tempos que caminham juntos, me assombam e me iluminam a cada linha que escrevo. O trabalho aqui acontece em tempo espiralar, como proposto por Leda Maria Martins (2021), um tempo que se curva para frente e para trás, simultaneamente, em processo de rememoração e devir.

O tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiência ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (MARTINS, 2021, p. 23)

Leda Maria Martins defende que, no Ocidente, majoritariamente, pensamos o tempo como subordinado a uma instância narrativa, sucessiva, aquela figurada nos relógios e calendários, mas que existem

outras maneiras de conceber, experimentar e vivenciar o tempo. Quando escrevo o episódio de passado 02 em que faço as perguntas sobre situações de estupro, por exemplo, não expesso a memória através da narração, mas da linguagem poética. Esse é o meu modo de fugir do relato probatório, narrativo, como já dito aqui, mas é também meu modo de expressar o tempo em que as lembranças me acessam. Segundo Leda (2021, p. 30), a linguagem poética é uma das formas de transgressão do tempo linear, “o tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais”. Os episódios tomam o tempo como ontologia, antes de cronologia, me permitem jogar com minhas projeções, meu apego, meus medos. Neles brinco com as leituras binárias, moralistas e julgadoras que a história provoca. Exponho e danço com as minhas contradições, com todo o apoio financeiro que recebo do meu pai, todo o amor e toda a raiva que sinto por ele, o nosso convívio sempre leve e tranquilo apesar de tudo. Os episódios me possibilitam rir dos obstáculos que encontro e achar alegria na pesquisa. “A guerra também é dentro do imaginário”¹⁵.

Como já dito aqui, Jota Mombaça (2021) dialoga com Fanon (1968) para falar que a luta contra a visão colonial é a luta pela destruição do mundo como conhecemos, e que não podemos, em meio à luta, tentar prever o mundo que nascerá dos escombros deste. Jota Mombaça chama atenção que qualquer previsão que se faça virá ainda assombrada pelo modo de pensar contra o qual lutamos. Mas a autora aponta como possibilidade de caminho, ao invés da previsão, a imaginação: não devemos tentar prever nada, mas podemos imaginar novos mundos. “Tudo que está construído, precisou antes ser imaginado. E aí reside

¹⁵ Frase dita pela professora e pesquisadora Maria Giulia Pinheiro, no Núcleo de Dramaturgia Feminista, em 2021, online.

o poder das ficções” (MOMBAÇA, 2021, p. 34). O poder das ficções é gerar em nós a possibilidade, “a habilidade de pressentir no cativo, que aparência têm os mundos em que os cativos já não nos comprimem” (MOMBAÇA, 2021, p. 55).

É importante fazer uma diferenciação entre o pensamento de Mombaça e alguns episódios ficcionais que trago na pesquisa. Mombaça (2021) atenta-se para que não imaginemos novos mundos ainda pautados na gramática daquele que estamos destruindo. Segundo Mombaça, é importante estar vigilante para se expressar por outra gramática e não deixar que a imaginação seja também capturada pelo olhar do colonizador. Porém os episódios que crio sobre o processo judicial e o linchamento, por exemplo, fogem dessa linha e são, num primeiro momento, baseados na gramática binária, julgadora e moralista que me rodeia e amedronta. Mas é através da criação desses episódios que me esquivo de ser paralisada pelo medo de que se concretizem. É no ato de escrevê-los que está o drible. Criar uma ficção me faz ver como são novelescos, pobres de imaginação, como não deveriam me paralisar porque não são a linguagem com a qual eu quero me relacionar com a memória. No ato de cria-los é que está a minha busca de linguagem. Colocar as minhas previsões no papel me dá distância suficiente para olhá-las de longe, me possibilita rir delas, me tira um pouco do pavor de que se concretizem. Quando colocadas como narrativas ficcionais, as previsões não me capturam mais em sua linguagem colonial castradora, quando as leio como narrativas distanciadas, as percebo, vejo como discordo de sua gramática, não permito que elas me paralisem. Ainda me amedrontam - porque sei o que passei durante o percurso e sei como a leitura de um material íntimo pode ser violenta – mas não me paralisam. Algo parecido acontece ao escrever as memórias nos episódios de passado: também me distancio delas, as entrego para o mundo, na mesma medida em que, ao lê-las como ficção, me aproximo da sua dureza, escrever as

atesta, me distanciar do material me possibilita também novas leituras, novas formas de olhar para a memória. Elas me possibilitam revanche, me possibilitam justiça por outra linguagem. A minha vingança é criar. O poder está comigo, posso inventar qualquer caminho para refazer a minha relação com o meu pai, com a memória, com o mundo. Na criação de novos mundos reside uma busca epistemológica.

O percurso que trago neste caderno, suas reflexões, encadeamentos, todos os sustos, os dribles, as brechas que encontro para seguir, tudo isso só é possível porque caminhou, desde o começo, em conjunto com uma criação artística. Ambos os percursos se influenciam, se questionam, se estimulam, contradizem, conversam, dançam, são mesmo uma coisa só: a sua separação é uma escolha didática e editorial, a pesquisa só acontece em sua confluência. A criação artística é o impulso inicial e o desfecho final, é o que me permite sustentar a pesquisa e é também a sua resposta para o mundo. Por isso essa é uma pesquisa em artes, o é o tempo inteiro.



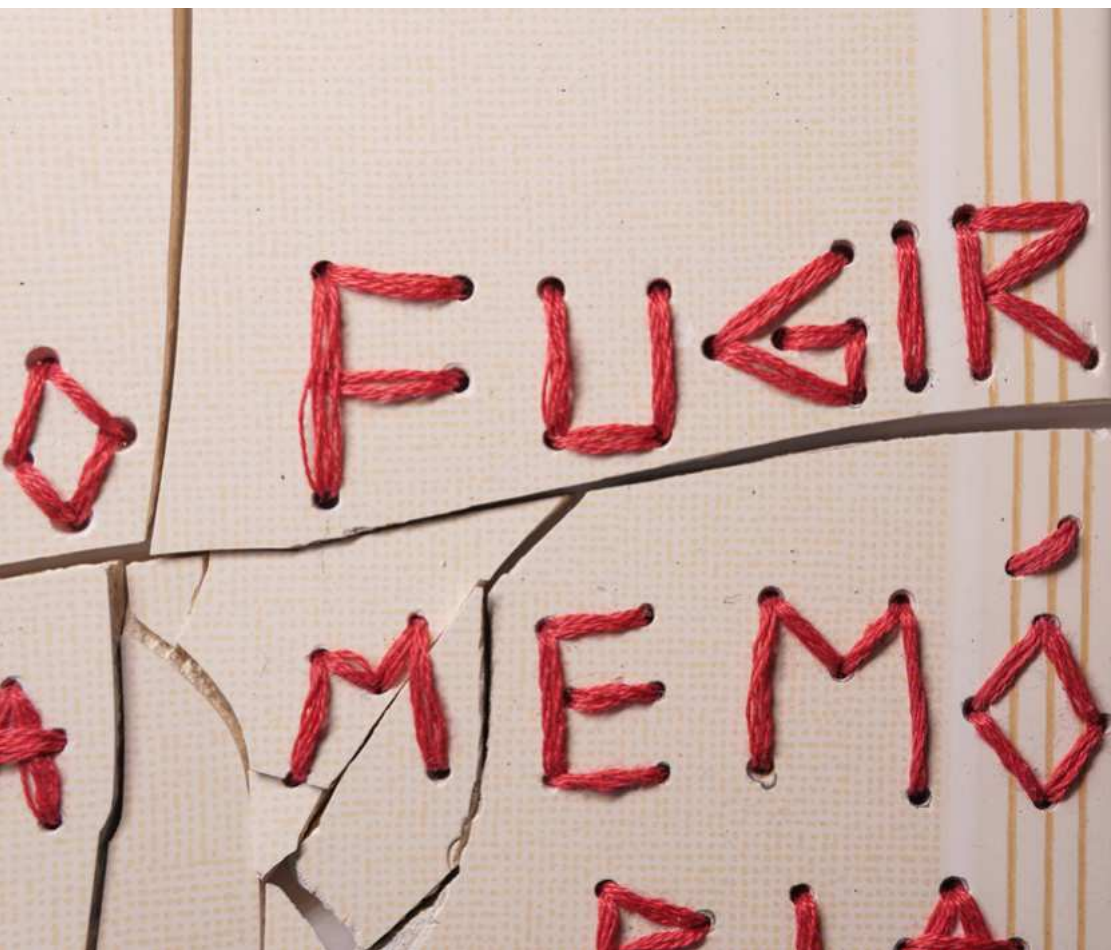


IMAGEM 13



IMAGEM 14

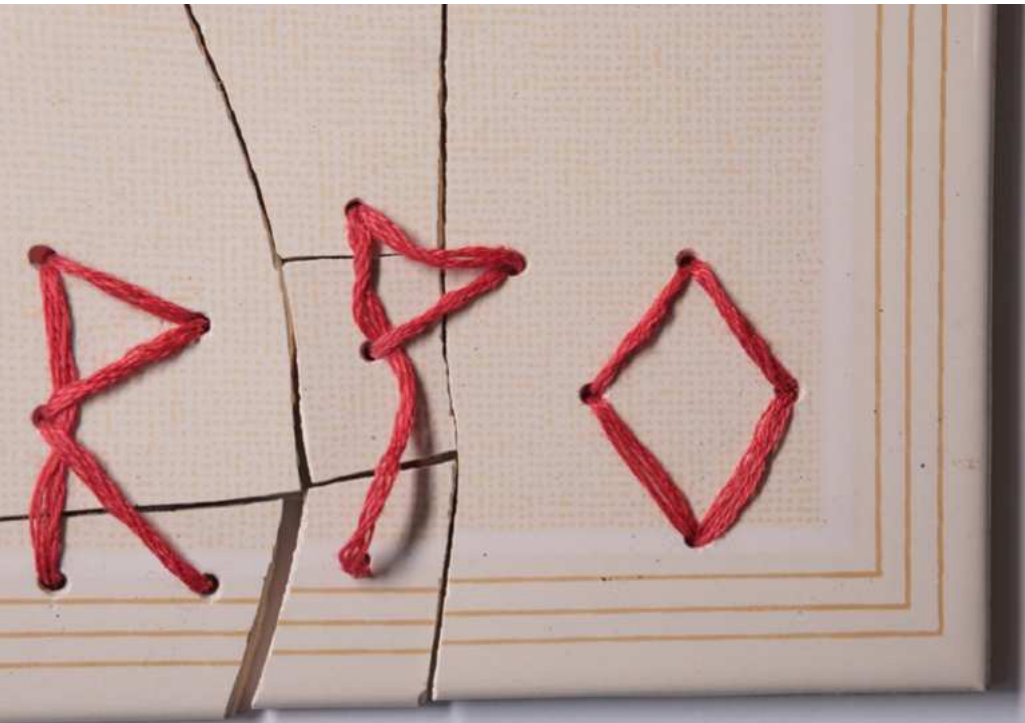


IMAGEM 15

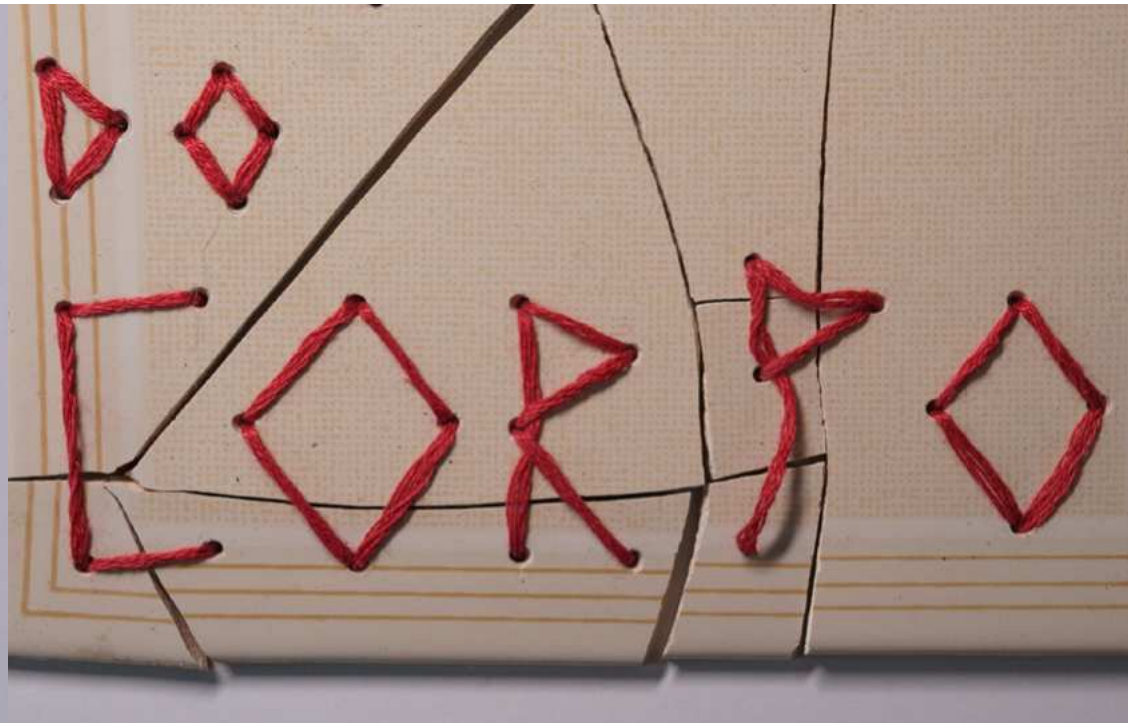


IMAGEM 16



IMAGEM 17



IMAGEM 18



IMAGEM 19

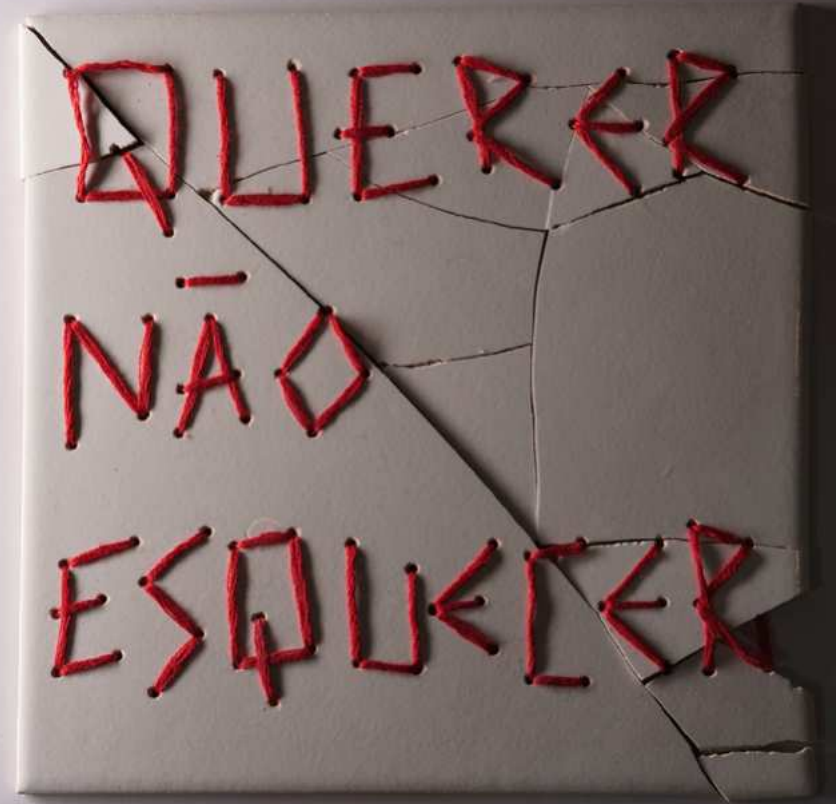


IMAGEM 20



IMAGEM 21

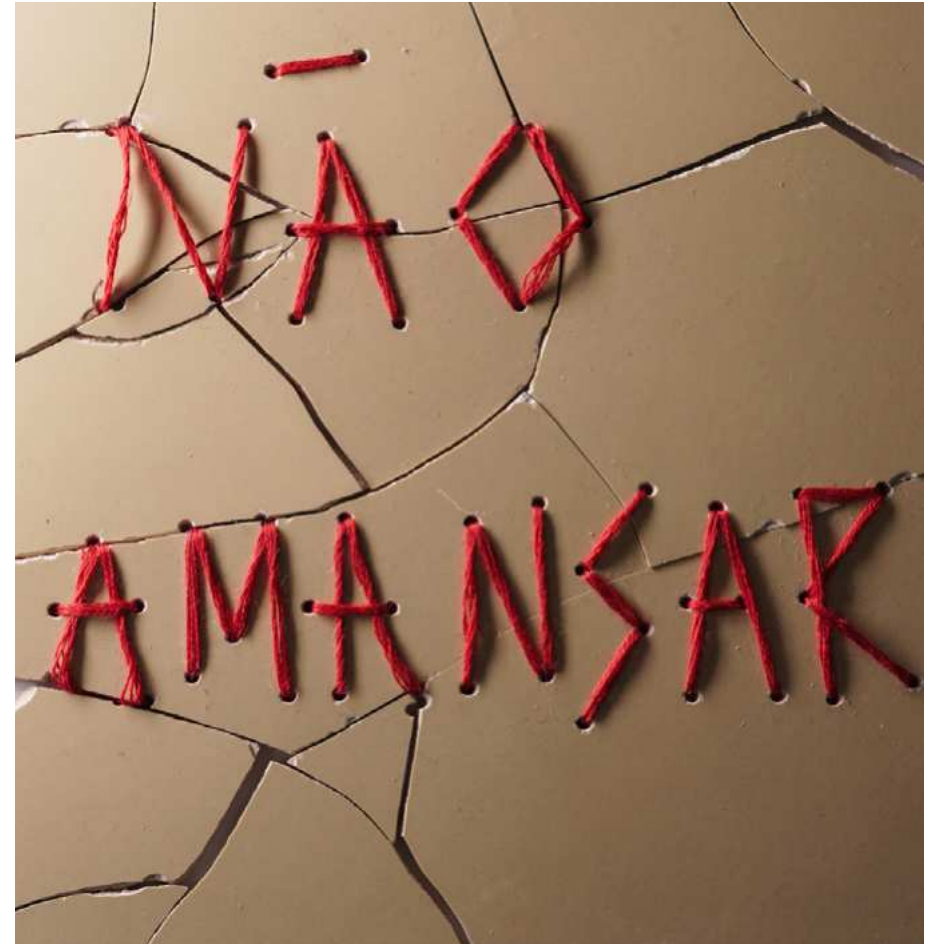
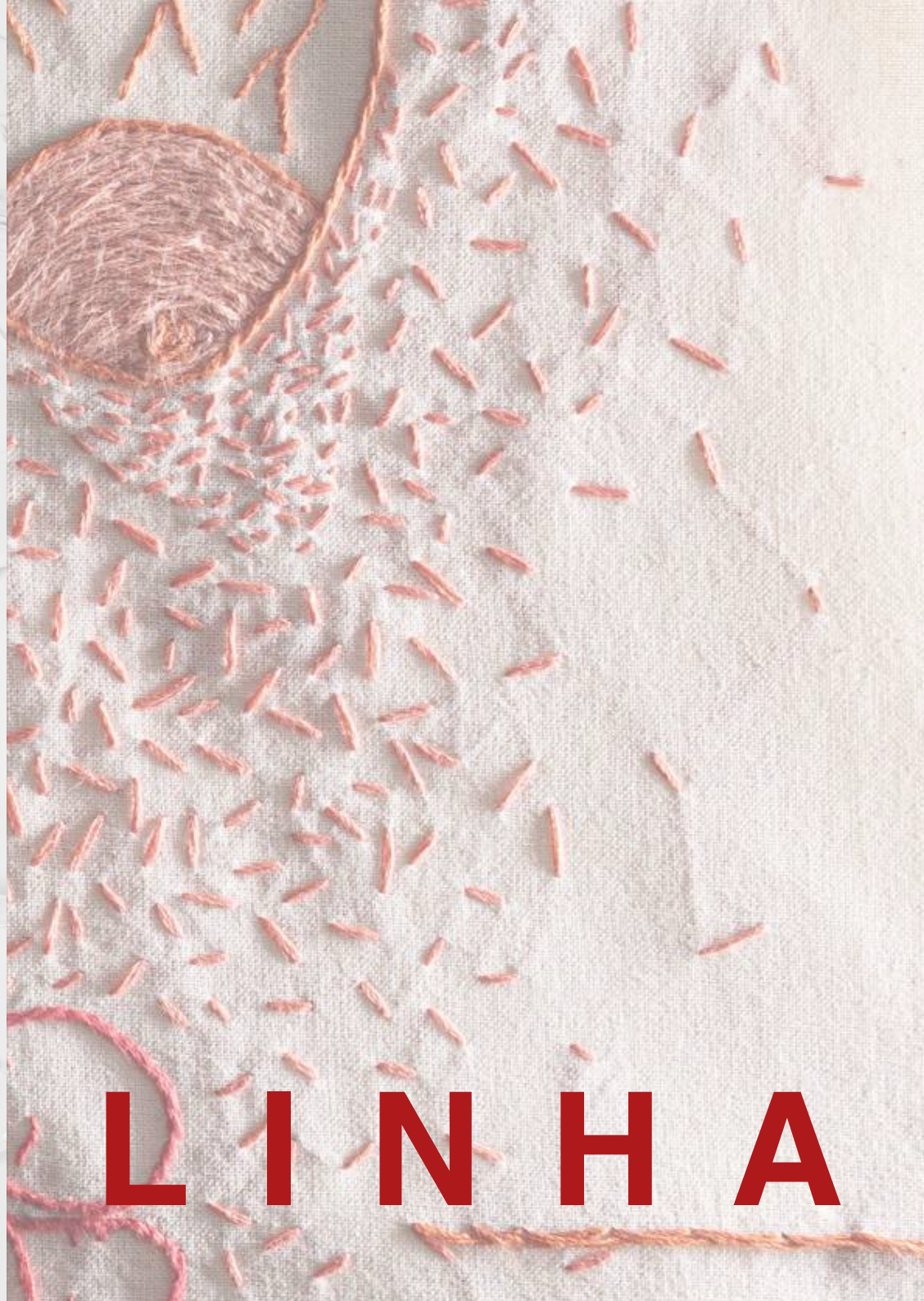


IMAGEM 22



L I N H A

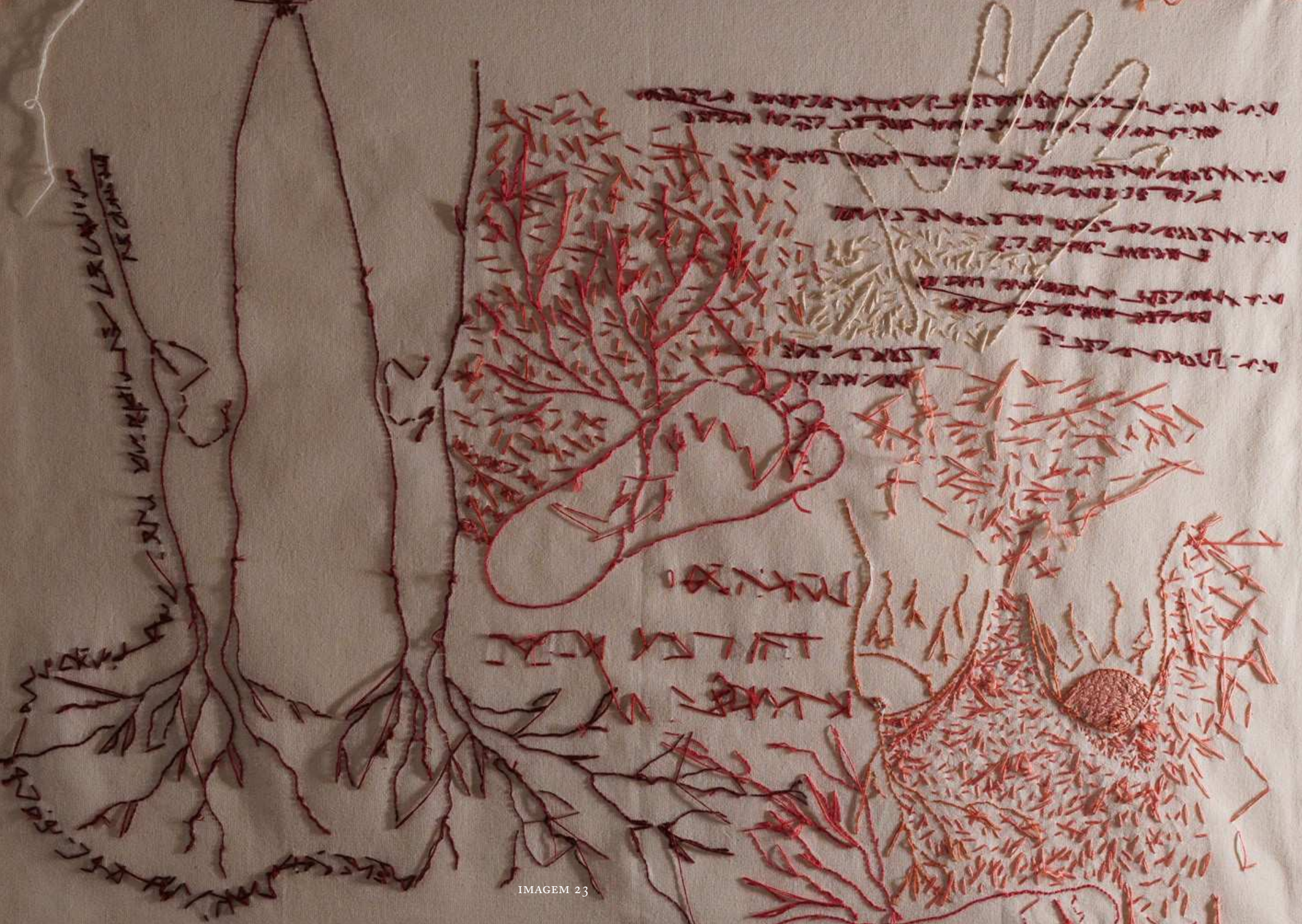


IMAGEM 23

DIA X: VOLTO AO MEU PRÉ-PROTETO P/ VER SE ENTENDO O DESEJO.
GRIFO COMO PISTAS PALAVRAS QUE EU MESMA ESCRIVI

DIA X: OUÇO AS PESSOAS ME FALANDO SOBRE CORAGEM
E NÃO ENTENDO NADA

DIA X: OLHO NO FUNDO DO OLHO DE UM BOI
E CHORO POR 15 MIN

DIA X: COMEÇO A DESENHAR PARTES
DO MEU CORPO PELA CASA

DIA X: BUSCO O MEU PÉ

O CORPO FUGI
DO TRAUMA

LEMBRAR
DO PÉ
E DO
CHÃO

DESEJO:
TER UM CORPO
E SABÊ-LO

LEMBRAR
COM TODA MATÉRIA DE MEMÓRIA.

“DANÇAR”

DESEJO: BORDAR CONTORNO.

1 USAR AS MÃOS

Não consigo me lembrar do ponto exato onde comecei a trabalhar com o bordado. Tentei buscar na memória um início, alguma tomada de decisão e não encontro nada, nenhuma pista ao longo do percurso. O bordado não estava presente no meu pré-projeto, não existia dentro da ideia da pesquisa. Na verdade, o bordado nunca existiu para mim como ideia, ele já nasceu movimento, não tive tempo de pensar sobre ele, ele foi sempre mais rápido do que qualquer elaboração racional. Quando me dei conta ele já acontecia, a minha percepção foi retroativa, aqui a escrita corre atrás do feito. Eu não tinha costume de bordar antes da pesquisa, mas, assim que entrei no mestrado, comecei a dedicar muito tempo ao contato com as linhas, e esse foi o trabalho: perceber o movimento e me perguntar se já não era isso o estudo. Antes que eu me desse conta, meu corpo já tinha encontrado no trabalho manual um caminho para a investigação de si.

Talvez o ponto inicial do trabalho com o bordado seja há cinco anos: depois de uma separação dolorosa, durante um final de semana dentro do apartamento que antes era nosso, quando resolvi aprender a bordar. Talvez o começo seja ainda anterior, há oito anos, quando minha avó materna morreu e o que eu quis ter como lembrança sua foi uma colcha imensa de “fuxico” que ela bordou à mão. A vida toda eu vi minha avó costurando. Em algum lugar a linha e a agulha já me chegaram ligadas a um processo de elaboração da dor. Começo citando minha avó, costureira, e em seguida lembro de minhas tias, todas artesãs.

Entre xuxinha de cabelo, máscaras, mosaicos, crochês e bolsas, todas elas trabalham com as mãos. Talvez seja este então o meu começo: **a necessidade de usar as mãos**. Lygia Clark (2008, p. 116), que relata essa mesma necessidade, me explica o que motiva a demanda: “As minhas mãos têm milhões de anos. [...] Tive de aprender a usá-las muito cedo, pois elas eram muito mais sábias do que o resto do meu corpo”.

Diferente de pontos mais simples, o ponto haste precisa que você use as duas mãos para bordar. A mão esquerda, que segura o bastidor, precisa também estar com o dedão atento e livre para prender a linha que surge do avesso do tecido, antes que ela volte a perfurá-lo de novo pela mão direita, aquela que segura a agulha. Uma movimentação coordenada, repetida em cada ponto, uma dança, um mantra, um método de pesquisa. É com o ponto haste que faço o primeiro bordado desse trabalho, o único feito em tecido, um tecido de algodão cru de 65x75cm (imagem 23 e 24) que não se pretendia obra. Quando começo a bordar o pano, meu interesse não está no que vai ficar daquilo, mas no ato de coordenar as mãos, de colocá-las em movimento quando o meu corpo todo parece petrificado. São as minhas mãos que primeiro buscam saída para a paralisia, elas que trazem de volta para o corpo a materialidade, me lembram de sua presença, elas que me guiam para fora do susto. O mestrado começa: eu me vejo diante do trauma e paraliso, sinto a dissociação se aproximando de novo, uma vontade de fingir que nada aconteceu, uma vontade imediata de me deitar, de me fingir de morta e desistir. Tudo me parece insustentável, eu não darei conta: preciso mexer as mãos.

24

de

novembro

sonho:

estou me arrumando e, mexendo no cabelo, começo a notar que tenho uma careca. uma careca grande, que toma toda a parte de cima da cabeça, não como as carecas de avôs que começam mais no centro-atrás. a minha é um círculo bem no topo da cabeça. uma careca no ori.

só me restam cabelos nas bordas. um círculo de cabelos finos em volta dessa careca imensa. me olho no espelho e penso como eu nunca tinha notado isso antes. como ela tinha ficado tão grande, como deixei chegar nesse ponto. e fico tentando arrumar na frente do espelho. pegar os fios longos que tenho em volta do círculo vazio e cobrir de alguma forma aquela falta. mas, enquanto faço esse movimento de tentar cobrir, percebo que o espaço sem cabelo é meio sobressalente. todo o círculo, onde não tem cabelo, tá mais pra cima, mais pra fora, não segue a nivelção da minha cabeça. um círculo projetado pra fora. toco nesse relevo, apavorada.

a sensação no sonho era muito forte: como eu nunca tinha notado isso aqui?

olho pra a parte em relevo e percebo que ela é diferente do resto da minha pele. como se fosse mais porosa, mais amarelada, mais esfarelada.

toco, e no toque reconheço um material que já toquei antes: cortiça.

ali, de frente pro espelho, entendo: eu tenho uma rolha imensa afundada na minha cabeça. ela não tá como nos vinhos, na minha cabeça ela só tá um pouco pra fora, ela é quase imperceptível, quase nivelada, ela é como se fosse cabeça, mas é rolha.

penso em chamar alguém pra mostrar. mas fico com vergonha. penso se eu escondo com o cabelo, coloco um boné. o que que eu faço com isso.

e nessa angústia eu acordo.



Entro no mestrado propondo profanar a memória traumática, expor meu relato, falar sobre o assunto, mas o meu desejo pelo silêncio, modo que achei para lidar com isso há vinte anos, me captura constantemente. Foi através do silêncio que sobrevivi até aqui, não consigo sustentar o movimento que propus na direção contrária no projeto de mestrado. Ao começar a entrar em contato de novo com

a memória traumática para o trabalho - não, não que eu a tivesse esquecido em algum momento, a “memória aqui não pode ser exumada: é como o padrão de fundo em uma trama, sempre presente e ainda não totalmente visível” (DAS, 2020, p. 35) - quando voltei a olhar para o trauma, que tinha deixado de lado e procurava esquecer há anos, o meu corpo fugiu. O perdi. Todo ele. Essa era a sensação. Parecia demasiado, parecia não fazer nenhum sentido tudo aquilo, se eu estava bem, se já tinha arranjado formas de lidar com isso, porque voltar a mexer nesse assunto, porque tocar na ferida, porque me colocar em risco. Porque trazer toda aquela dor, guardada a tantos anos, recalcada, dissociada, de volta à tona. Sustentar um olhar na direção da memória traumática parecia impossível. O corpo busca segurança, é tática de sobrevivência. É ilógico mexer na dor. Bordo: o corpo foge do trauma.

Meu corpo fugiu. Eu travei. A pesquisa não era possível.

15 **de** **junho**

não tenho dormido. parece que minha cabeça não consegue parar de pensar, ao mesmo tempo em que também não consegue estar minimamente relaxada para deixar que o pensamento flua e transborde para algo além dela. soterrada em pensamentos travados. tenho tido dificuldade em fluir. em escorrer. minha glândula lacrimal está inflamada há um mês e meio. não sei se porque o clima daqui é seco. não sei se foi choro contido que entupiu a glândula. calázio, o nome da inflamação. pelo que li ela é bem comum, mas, caso o inchaço não diminua com compressas de água quente, terei que fazer uma cirurgia para tirar a bolinha que se formou na minha pálpebra esquerda.

03 **de** **agosto**

tenho sentido uma agonia muito nova: eu não assimilo que tenho corpo. realmente o procuro e não acho, sem nenhuma metáfora, é como se eu existisse só do pescoço pra cima, não consigo sentir minha presença do pescoço pra baixo. como se o corpo tivesse perdido a matéria, o corpo evapora e a cabeça, frenética, sem ter onde se equilibrar, cai dura e maciça no chão. é uma bola de boliche caindo num asfalto quente.



Começo a desenhar partes do meu corpo repetidamente. A tática é simples: olhar bem para minhas pernas e ir desenhando-as, cada traço, em todas as suas especificidades, pernas que não se confundissem com as de mais ninguém: eram minhas. Desenhar a imagem das minhas pernas era um lembrete de que as tinha, um lembrete de que eu poderia ficar de pé, retomar o meu contato com o mundo e me mover em direção ao desejo de cortá-lo. Depois de desenhá-las no tecido de algodão cru, costurava seu contorno com linha vermelha. O tempo que a costura demandava me exigia ficar muitas horas em contato com a imagem das pernas - reafirmava o lembrete -, e o movimento calmo e irrefletido das mãos com a agulha me trazia de volta à presença. Nada disso parecia fazer parte da pesquisa, eu o fazia para que conseguisse começar a pesquisar, desenhava e costurava entre uma leitura e outra, às vezes ouvindo as aulas - o movimento das mãos era o que me possibilitava estar ali, não me perder no medo do que pretendia fazer. Espalhei pela casa imagens das minhas mãos, pernas e pés. Lembretes de que os tinha, eu existia para além da angústia. Os pés me vieram sempre muito fortes ao longo desse processo, ora como raízes, ora em reproduções realistas. Os pés me chamavam, me pareciam, de algum jeito, feitiço, peça fundamental para meu retorno ao corpo, eram o meu lembrete mais potente. Lygia Clark de novo me explica o que vivi.

Meus pés são peças mágicas pois na medida em que os vejo, me vem à consciência de que a minha imagem é invisível e esta, eu a

percebo. Objetos rasantes que afloram à superfície da terra, suas raízes, embora invisíveis, estão plantadas na sua sola, raízes estas que se ramificam pelas pernas, tronco, cabeça, e são revertidas numa volta e revolta dentro do corpo, nervos telegráficos que as fazem retornar à sua origem, numa batida surda de código morse (CLARK, 2008, p. 120)

Os pés me lembravam que eu tinha apoio, reconstruíam minha imagem inteira. A tentativa de colocar em palavras aqui as sensações que vivi no processo é o tempo todo falha, porque uma elaboração narrativa não dá conta da experiência, traz uma imagem etérea quando as sensações no meu corpo eram bastante concretas. Segundo Suely Rolnik (2002), a sensação é algo em nossa relação com o mundo que captamos para além da percepção (experiência sensível) ou dos sentimentos (experiência psicológica). “Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos que dispomos e, por isso, nos estranha.” (ROLNIK, 2002, p.45). Por isso o esforço de descrição que faço aqui é tão precário, porque o que vivi não é decifrável. As sensações, esse “algo mais” na nossa relação com o mundo que não conseguimos decifrar, mas que nos move internamente, se passa em uma dimensão da subjetividade que a autora define como “corpo vibrátil”. No corpo vibrátil o que opera não é uma subjetividade utilitarista, responsiva, decodificável, mas uma subjetividade estética, uma subjetividade capaz de lidar com as sensações, é no corpo vibrátil que operam as forças – citadas no Caderno Cacos. Rolnik aponta a arte como um caminho possível para que possamos trabalhar a nossa subjetividade estética e decifrar as sensações – e decifrar aqui não é explicar ou traduzir, mas inventar um sentido que traga ela para o mapa da existência.

Quando eu desenho e bordo partes do meu corpo no tecido (imagem 23 e 24), é através da subjetividade estética que estou trabalhando, tentando trazer para o mundo signos que falem das

sensações que experiencio no corpo. Esses signos – aqui, o tecido bordado – não necessariamente produzem sentido sozinhos, mas existem na medida em que tocam a subjetividade de quem vê e lhe causam novas sensações. Porém, mais do que a obra final e sua relação com o receptor, a experiência estética acontece também no meu movimento de bordar, a ação que me faz olhar cuidadosamente para cada parte do meu corpo e me lembrar que ele existe. A experiência estética acontece aqui na ação constante de mexer as mãos. Rolnik (2002) diz que se o artista moderno atualiza o mundo através da decifração das sensações que se tornam obra, o artista contemporâneo vai fazer isso atualizando e decifrando também o fazer artístico, propondo novos métodos mais apropriados para cada tipo de exploração. O bordado em diferentes superfícies é para mim uma experiência no corpo vibrátil. O ato de bordar é um exercício da experiência estética, uma resposta à sensação de ter perdido o corpo: a experiência de vê-lo se reconstruindo através da linha. A arte vai abrir um olhar para o mundo que existe além das formas vigentes, além do que os sentidos captam, além dos mapas de códigos que temos para decifrá-lo. Fica mais claro assim o papel da arte e sua possibilidade de inventar respostas àquilo que não conseguimos entender. O bordado me devolve o corpo.

Fica mais explícito que a arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas que é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios que opera. Seus produtos são apenas uma dimensão da obra e não “a” obra: um condensado de signos decifrados que introduz uma diferença no mapa da realidade (ROLNIK, 2002, p. 46)

O psicólogo e artista plástico, Lula Wanderley, escolhe se relacionar com seus clientes¹ através dos objetos relacionais – trabalho artístico criado por Lygia Clark – por acreditar que a arte tem o poder

¹ Lula Wanderley se refere às pessoas que atende na clínica como clientes, assim como Nise da Silveira e Lygia Clark, referências com quem ele trabalhou, o faziam. Segundo ele, o termo não é ideal, mas é preferível em detrimento de “usuário” – designação incorporada pela Reforma Psiquiátrica no Brasil para descrever aqueles que utilizam os serviços psiquiátricos.

de comunicar com pessoas que enfrentam sofrimentos psíquicos. Se tomarmos como base Rolnik (2002), os objetos relacionais são fruto de sensações que Clark experienciou e decodificou em objetos que já são carregadores de signos que a artista trouxe, mas que só encontram sentido no contato com o receptor, gerando nele novas sensações. Os objetos relacionais tiram do altar a figura distanciada do artista e sua obra e os trazem para a relação, mas não deixam de ser um trabalho artístico. Lula escolhe trabalhar com os objetos relacionais por acreditar que a “arte é capaz de fazer sutis e complexas ligações entre o dizível e o indizível, o “eu” e o outro, o individual e o coletivo, a clínica e a política” (WANDERLEY, 2020, p. 67). Veja só: Lula escreve que graves sofrimentos psíquicos tendem a apagar o corpo dos clientes e interromper assim a ligação direta deles com o mundo. Por isso, antes mesmo de buscar acabar com a angústia ou sanar o sintoma, o esforço clínico de Wanderley é por reconstruir essa comunicação com o entorno. Na busca de refazer essa ligação, ele propõe experiências subjetivas de diálogo, através do contato com os objetos relacionais e/ou outras linguagens artísticas.

Ler o livro de Lula era reconfortante não porque me via ao lado dos esquizofrênicos, melancólicos, autistas, pessoas em grave sofrimento que ele atendia, mas porque ler Lula foi o que me fez entender que a sensação de perder o corpo e os bordados como tática para voltar a ele já faziam parte da minha pesquisa, já eram o meu corpo tentando reestabelecer a conexão com o mundo e buscando maneiras artísticas de lidar com o indizível. O modo que eu tinha encontrado para agir era uma relação de cuidado através da arte, era um trabalho no corpo vibrátil, já era uma busca de linguagem para falar da dor. Ao trabalhar com a linguagem artística, Lula Wanderley abre o diálogo com seus clientes não mais através da subjetividade psíquica, mas pela subjetividade estética, através das sensações, é um novo tipo de intimidade que se

engendra naquele encontro. Apesar das obras do bordado não serem tão abertas, tão livres de significados anteriores ao contato com o receptor como são os objetos relacionais – que em sua maioria são feitos de materiais cotidianos, como sacos plásticos, pedras, que só existem como obra no contato com o outro – eles também trabalham a minha subjetividade estética para lidar com as sensações que encontro ao olhar para o trauma, eles também me possibilitam trazer para pesquisa um novo tipo de abertura e intimidade. Muito além de uma elaboração teórica ou psicológica sobre o acontecido, o bordado é a linguagem que eu encontro para trazer para o mundo as marcas que o trauma deixou. Depois de bordar, entendo: a minha profanação se dará através de um trabalho no corpo vibrátil. A minha vingança é também vingar o corpo. A batalha será criativa.



IMAGEM 25



IMAGEM 26

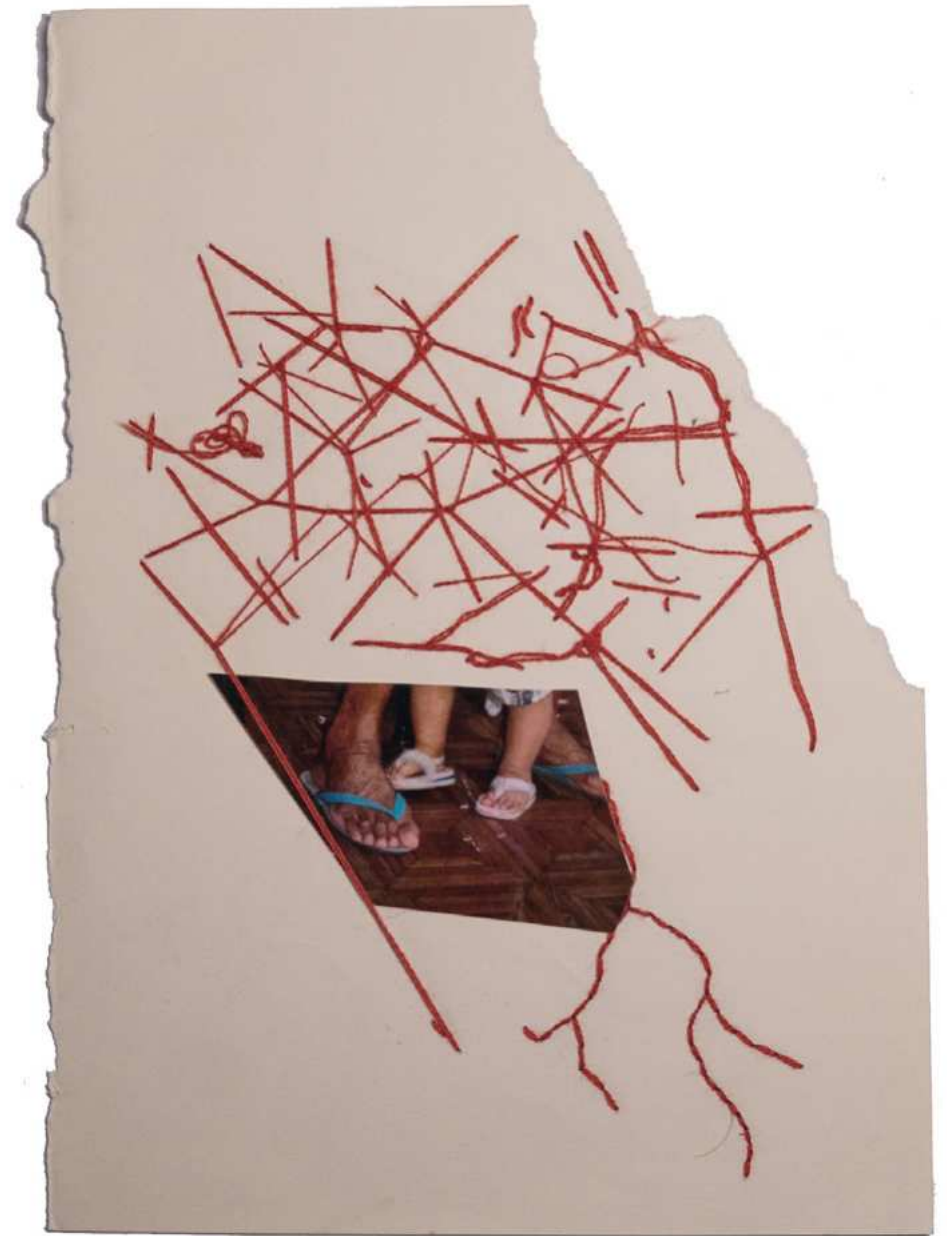


IMAGEM 27

2 EPISÓDIO DE FUTURO 05

Você vem me visitar em São Paulo na próxima semana, estou preocupada com o bordado que tenho pendurado na parede da sala. O tecido de algodão cru foi parte do meu processo do mestrado e tem bordado nele desenhos dos meus pés, mãos, peitos, pernas e buceta entremeados por raízes de plantas e frases como “o corpo foge do trauma” e “lembrar: de tudo”. Penso em tirar o bordado da sala para nos poupar da conversa estranha que ele provocaria. A essa altura você ainda não tinha lido a pesquisa, mas já sabia sobre o que ela falava. Eu não sabia como o bordado iria te tocar, o que ele poderia mover. Certamente você faria me perguntas e eu não sabia se queria responder. Não sabia se queria te contar como foi o meu processo de escrita, não sabia se queria conversar de novo com você sobre aquela memória. Mesmo assim, decido deixar o bordado. Essa é a minha casa, é assim que ela é, ela tem um bordado com minha buceta no meio da sala. Você que encare minha decoração e lembre do que me fez. Eu darei conta do que vier, vai ser bom conversamos mais sobre nossas mágoas: você

lidando com a pesquisa, eu lidando com a memória. Você chega na cidade e vai jantar comigo depois do trabalho. Pergunto se podemos pedir uma comida aqui mesmo, porque quero sua ajuda com uma coisa. Você concorda, chega cedo, abre a cerveja que deixei na geladeira te esperando. Depois de umas três frases banais sobre como anda a vida, como foi o dia, como foi de viagem, você para em frente ao bordado. Vou para a cozinha pegar uma água e respeitar seu espaço enquanto você analisa o quadro. Bebo água e me preparo para a conversa: está tudo bem, estou pronta. Volto para a sala. Você acabou de ler e está ainda encarando as imagens, olha para o bordado bem de perto, como se analisasse o entrelaçamento das linhas. “Você é cabeluda assim, minha filha?”, você diz olhando para o desenho da minha buceta entrelaçada com raízes. Sorrio. Não sei mesmo o que eu estava pensando que você diria. “Pois é, pai, sou”. Não falamos mais no assunto. Você me ajuda a fazer meu imposto de renda até uma hora da manhã depois de ter trabalhado o dia todo. Te cedo minha cama e durmo no sofá.

3 INSTRUÇÕES PARA SE FINGIR DE MORTA 02

1. ENTRE NO MAR ATÉ QUE SEUS PÉS NÃO ALCANCEM MAIS O CHÃO.
2. ENCHA OS PULMÕES DE AR PARA QUE SEU CORPO FLUTUE.
3. MANTENHA A CABEÇA PARA FORA E DEIXE QUE A ÁGUA CARREGUE TODO O SEU PESO.
4. BOIE POR 42 HORAS.
5. DEIXE SEU CORPO SER LEVADO PELA CORRENTEZA.

4 MANTER-SE NO MUNDO

Bordar o que não sei formular em palavras, o que me escapa; bordar as lembranças que ficaram em algum lugar que a minha consciência não alcança. Lembro do que ouvi de Ruth² em uma aula: a gente só tem uma sociedade que criou o inconsciente porque parte da ideia de uma existência pautada apenas na racionalidade - e o inconsciente é só o que escapa a isso. Escapar então da racionalidade e buscar o diálogo com o inconsciente no corpo. Entender o corpo como espaço de memória e de conhecimentos ancestrais. Não à toa, quando tento buscar um começo para o meu trabalho com o bordado, me lembro de minha avó e tias no contato com as mãos. O bordado foi um conhecimento grafado e transmitido pelo corpo dentro da minha família. Bordar então como um lembrete do meu corpo e da memória que ele carrega. Bordar como uma forma de segurar a memória com linha de costura e não deixar que ela fuja, que ela borre, que eu dissocie de novo, e assim falar de um lugar mais próximo das minhas sensações quando penso no trauma. Falar a partir da contradição, de quem quer e não quer falar, quer e não quer lembrar. Não consigo acessar a memória de forma consciente, mas também não consigo esquecer. O trauma é fundador disso que sou.

Comecei a bordar a palavra “LEMBRAR:” com linha vermelha em diferentes materiais (imagem 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 28, 29, 30 e 31) e abrir a escuta para o que isso movia no corpo. Bordei em pão e comi. Bordei em

² Ruth Torralba, psicóloga e professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ.

planta viva e esperei morrer. Bordei em livro sobre feminismo, cobrindo o que já estava escrito. Bordei em chá e bebi. Bordei em travesseiro e dormi por cima. Busquei formas de não deixar a memória escapar. Busquei formas de materializar o trauma sempre presente em tudo que faço. É sempre um trabalho de cuidado e provocação. Uma corda bamba, um caos. O tempo todo uma contradição, e eu tentando me fixar, tentando escolher entre falar ou não, entre o amor e o ódio que eu tenho por ele, entre seguir ou não o nome que deram para a minha memória. Sair da moral e me ligar à ética. Expor o trauma, mas não querer expor o pai. Tentando ao mesmo tempo fugir dessas relações binárias, mas de alguma forma elas sempre me encontram, me cercam, me pegam de surpresa na esquina. A vontade de me fingir de novo de morta está sempre à espreita. Volto ao corpo, à experiência estética, às sensações. Acredito no que o corpo diz. Assumo as contradições. Bordar a palavra “LEMBRAR:” é uma provocação. Não esquecerei. Não lembrarei disso sozinha. Que cada um assuma sua responsabilidade nessa história que me foi dada. A palavra escrita com linha vermelha está entre eu e o mundo, é a nossa ligação. Bordo em objetos que se degradam com o tempo, a folha resseca, o chá se dilui, o pão vira farelo, a linha fica. O tempo passa, opera suas mudanças, a marca fica. Talvez a minha tentativa nisso tudo seja que a memória não fique estática, protegida, imaculada. Talvez seja a profanação: o meu desejo de mexer com a memória. Criar outros desfechos.

Numa carta trocada com Hélio Oiticica, Lygia Clark deixa claro o seu principal interesse nas investigações artísticas num período que se inicia em 1963 com a obra *Caminhando* e desemboca na proposta da *Estruturação do Self* (1976 - 1988): “há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial”. (CLARK apud TORRALBA, 2009, p.87). Bordar as partes do meu corpo, bordar lembretes, foi o movimento que eu consegui criar para fugir

de um pensamento paralisante na relação com a memória traumática, foi a minha tática, modo criativo de gerir o mal-estar assustador do início, foi a minha busca por linguagem, minha subversão epistêmica. O tecido e as fotos não são obra, são só o rastro do que foi feito, o acontecimento se deu mesmo no ato de bordar, foi na ação que eu pude achar linguagem. O bordado é sobra, resto, retalho. A obra se dá na minha subjetividade, assim como propõe Rolnik (2002) ao analisar o trabalho de Clark com os objetos relacionais: que Clark propunha aos clientes uma mudança na subjetividade, uma subjetividade em obra. Rolnik (2002) diz que, com as propostas da *Estruturação do Self*, Lygia propunha uma desobstrução do corpo vibrátil e a sustentação de uma subjetividade estética no espectador - que se torna então, mais que espectador, um receptor. Aqui eu sou provocadora e também receptora das ações ao longo do processo.

No trabalho sobre o tecido (imagem 23 e 24), que comecei a bordar como tática para estar presente na pesquisa, ainda sem saber que isso já era o estudo sendo feito, tinha algo no movimento repetido das mãos que me abriam um novo modo de lidar com o tempo, me permitiam acessar o corpo de uma nova maneira, abriam espaço para que eu pudesse estar presente para além do pavor. Esse outro modo de se relacionar com o tempo a partir de um fazer das mãos e uma criação artística que nasce da escuta das sensações no corpo encontra reverberações com a obra *Caminhando*, de Lygia Clark. Suely Rolnik (2018) relata que *Caminhando* surgiu por acaso, enquanto a artista fazia estudos para uma outra obra. O *Caminhando*, assim como o bordado, não existiu antes como ideia, mas surgiu a partir de uma escuta da artista para as sensações que uma determinada experiência lhe causou. Nos estudos para as obras da série *Bichos*, a artista investigava sucessivos cortes longitudinais na superfície de uma fita de *Moebius*, feita de papel. À medida que a investigação avança, Clark vai se dando conta de uma experiência ímpar que ocorre no instante mesmo do ato de cortar.

Aos poucos a artista decifra o que essa experiência lhe revela: a obra propriamente dita se plasma nessa ação e na experiência que promove, e não no objeto que dela resultaria. Lygia Clark (apud ROLNIK, 2018) descreve que ao cortar a fita de *Moebius*, sentiu uma nova sensação de tempo e espaço, como se eles fossem definidos pelo ato de cortar. Essa sensação provocada no corpo vibrátil da artista era a obra, era isso que começaria a interessar cada vez mais Lygia dali para frente e que ela desenvolveria nos últimos 25 anos do seu trabalho. Essa escuta atenta para as sensações causadas pela arte no corpo vibrátil é que me interessam para pensar o contato com o trauma. O movimento repetitivo e infinito das mãos com a agulha em relação ao tecido me abria também para uma outra relação com o espaço-tempo, eram, enfim, uma maneira possível de pesquisa sobre o trauma. O tecido, assim como o Caminhando, surgiu de uma escuta atenta as sensações que a ação provocava no corpo.

Depois de bordar partes do meu corpo no tecido e a palavra “LEMBRAR:” em diferentes materiais, resolvo bordar fotos do meu avô (imagem 7, 8, 9, 25, 26 e 27). Já me sinto confortável com o bordado, entendo que encontrei nele uma metodologia de pesquisa e resolvo trazer de forma mais imponente o contato com a memória, dar imagem às lembranças que me atormentam e fazer delas algo novo. A escolha especificamente das fotos com meu avô está dentre os segredos da pesquisa. Escolho duas fotos em que eu estou com ele e imprimo seis cópias de cada uma. As fotos são do mesmo dia e estamos bem próximos: em uma eu penteio o cabelo dele, em outra ele penteia o meu. Ele está sentado num banco e eu estou entre as suas pernas, eu sou um pouco mais alta que o seu joelho, devo ter algo próximo a dois anos de idade. Estamos na sua casa, casa que até hoje eu conheço bem, onde passei minha infância vendo minha avó costurar depois da sua morte. A casa onde minha família sempre morou. Uma casa que viu tudo. Sem tentar racionalizar nada, mas

atenta às sensações que me chegam, começo a bordar por cima das fotos com a mesma linha vermelha de sempre.

09 **de** **março**

dia em que bordei pela primeira vez na foto do meu avô. eu fico fazendo um monte de coisa que não sei bem onde vai dar. não sei bem como essas ações operam na realidade, mas intuo que algo se move na minha subjetividade. fico com o não entendimento. escrevo aqui para guardar a sensação: as fotos são muito mais resistentes do que eu imaginava. a agulha não vence o papel fotográfico com a mesma facilidade com que vence o tecido. os materiais são impertinentes, inapropriados, me questionam se quero mesmo fazer isso. preciso de um tempo, imprimir alguma força, tentar de alguns ângulos, demoro sem conseguir furar a foto: um lembrete de que fotografias não foram feitas para serem manipuladas. foram feitas para resistirem ao tempo, guardar memórias intactas. são arquivos perfeitos. insisto. viro o avesso da folha - o papel onde coleí a foto para bordar, um papel cartão em branco. fico fazendo força ali por um tempo com a agulha, até que ela finalmente vence e sai do outro lado, do lado da imagem fotográfica. sai no olho. vejo a agulha saindo no olho dele. o primeiro furo. a palavra “desculpa” me vem imediatamente na boca, como um impulso habitual. seguro a língua. puxo a agulha. do furo, dos olhos, escorrem quatro linhas vermelho-escuro. começo a vencer a foto, mudar o arquivo. eu faço um monte de coisa que não sei bem onde vai dar. mas furar aquela imagem exigia uma força física que parecia dar corpo à luta que se passava em mim. o pedido de desculpa quase escapando para a sala vazia. larga de ser besta, clara. penso que o que eu li sobre profanação ganha ali uma nova referência pra mim: os furos numa foto de 1996. tirar o objeto do altar e trazer ele de volta ao uso dos homens. penso como a gente sacraliza os álbuns de fotografia. penso que esse é o uso que quero fazer dessa foto, talvez a única foto que eu tenha com o meu avô. penso que se eu tiver que ter um álbum de fotografia da família na mesa de centro, para um dia mostrar para quem me visite, quero que sejam essas as fotos dele. a imagem do

avô com olhos furados por linha vermelha. quero que saibam: nada passou despercebido aqui. depois penso que não quero mostrar isso pra ninguém. não quero ter um álbum de fotos na mesa de centro da sala. penso que odeio mesas de centro. volto a furar a foto.

talvez a imagem do meu avô pare na minha geração. com o tempo o pedido de desculpas para de tentar fugir da boca e eu sigo furando a imagem, agora já com mais facilidade. penso em deixar algumas fotos ridículas, bordar um bigode, um chapéu, umas bobeyras. essa foi a primeira. talvez com o tempo a foto fique boba pra mim. talvez seja isso o ato influenciando na realidade, na minha subjetividade. eu quero poder mexer na foto como quem mexe na memória, como quem dá a imagem devida às lembranças. costurar cada imagem que tenho na minha cabeça daquela casa. bordo para não esquecer, não deixar que esqueçam. mas bordo também para achar linguagem, dar passagem para o que não consigo elaborar.



É sempre um trabalho no corpo vibrátil, uma escuta das sensações: a foto, colada na folha de diário, é muito mais dura do que eu imaginava. Diferente do movimento contínuo e irrefletido que experimentei ao bordar partes do corpo no tecido e que me possibilitou voltar para a minha presença no mundo, esse é um trabalho de desconforto. Esse trabalho exige minha presença e concentração, exige que eu insista – não só pela força empenhada na agulha, mas pela força necessária para encarar a foto. O rosto do homem, a proximidade dos nossos corpos, o meu corpo pequeno, algo de cotidiano e tranquilo na imagem da casa, a realidade mascarada. Ainda assim, protejo o segredo, escondo em todas as imagens o seu rosto, aqui ele também é qualquer um. Mas, antes de perder a identidade, a foto exige que eu o encare, que eu veja seus olhos sendo furados por mim. Sinto muito por toda a minha família e pelo que movo neles ao furar as fotos. Ainda sinto muito.

Eu queria conversar com Niki de Saint Phalle. Tem algo na história dela que me gera sempre uma curiosidade imensa e que aparece de forma espantosa ao furar as fotos. Ela me fascina: talvez sejam os seus tiros, talvez seja a criação artística, talvez seja a sua beleza, talvez seja uma certa fixação que tenho por quem experimenta a loucura, talvez seja mesmo um pedido de ajuda. Niki de Saint Phalle (1930 - 2002) entrou em contato com a arte pela primeira vez aos 23 anos,

quando, por conta de um surto psicótico, precisou ser internada em um hospital psiquiátrico: lá ela começa a pintar seus primeiros quadros. Aos 30 anos, em 1960, já inserida no meio artístico, ela começa a realizar as performances *Shooting Painting*, onde pinta seus quadros não mais com um pincel, mas com uma espingarda. São seções de tiro abertas ao público, caso mais alguém deseje apertar o gatilho – e as filas eram imensas. Suas telas começam misturando objetos cotidianos e aleatórios (machados, pias, brinquedos, flores...) com gesso, onde ela escondia bolsas de tinta e latas de spray que, ao serem atingidas pela bala, escorriam cor. Os quadros sangravam no contato com a bala, como meu avô sangra os olhos. Com o tempo os alvos da sua espingarda vão ganhando temas mais específicos, Niki atira na imagem de políticos, no mito da beleza feminina, na igreja, no patriarcado.

Aos 64 anos Niki publica o livro de memórias *Mon Secret*, onde ficamos sabendo que ela foi abusada sexualmente pelo pai dos 11 aos 18 anos. Quando publica o livro, Niki já não dá tiros há muito tempo, está em outra fase do seu trabalho: as Nanas. As Nanas são bonecas gigantes com corpos femininos fora dos padrões, sempre muito fortes, alegres e coloridas, a maioria das Nanas aparece dançando. Niki encontrou outro caminho na sua luta contra o patriarcado, deixou a espingarda e passou a produzir imagens de mulheres alegres e imensas. Eu acho um percurso muito bonito de se pensar: no final das contas, apostar na alegria. Mas daqui, longe dos meus 64 anos, eu fico me perguntando o que ela sentia ao atirar nos quadros, qual a sensação que ficava em seu corpo ao apontar a espingarda e apertar o gatilho em direção ao gesso. Procuo algum relato em que ela conte como se sentia ao atirar, o que aquele gesto inapropriado movia no seu corpo. Encontro, numa carta endereçada ao colecionador de arte Pontus Hulten, Niki explicando por que parou com as performances de *Shooting Painting*:

Por que desisti de atirar depois de apenas dois anos? Eu me

sentia uma viciada em drogas. Depois de um tiroteio, me senti completamente chapada. Fiquei viciada neste ritual macabro, mas alegre. Cheguei ao ponto em que perdi o controle. Meu coração batia forte durante os tiroteios. Comecei a tremer antes e durante a apresentação. Eu estava em estado de êxtase. Eu não gosto de perder o controle. Isso me assusta e odeio a ideia de ser viciada em algo – então desisti (HULTEN apud SOUZA, 2021, p. 54)

Busco o relato de Niki como quem busca explicação para furar as fotos do avô, e encontro no seu relato o descontrole, a adrenalina, um fluxo comandado pelo corpo e, o que mais me emociona, a alegria. A alegria, que aparece de forma exuberante nas Nanas, já estava presente no trabalho de Niki com a espingarda. “Um ritual macabro, mas alegre” me parece um ótimo motivo para seguir, para investir no desconhecido, no que parece racionalmente inapropriado, mas que encontra reverberações físicas que justificam a sua realização. A bala e a tinta, assim como a agulha e a foto, são materiais impertinentes, descabidos, fogem do sentido lógico, mas certamente provocam alguma mudança no real, movimentam a subjetividade. O tiro na bolsa de tinta, assim como a agulha furando a foto, são linguagem para a dor, são o vocabulário que encontramos para o que não sabemos falar, ações que movimentam a subjetividade e comunicam, são forças que nos movem operando mudanças na realidade palpável das formas. Estarei atenta para não perder totalmente o controle durante o percurso, mas também para nunca tomá-lo completamente. Me deixar guiar por um fluxo criativo, mexer em sensações profundas, mas me manter amparada, ter sempre traçado um caminho de volta para a superfície. A provocação e o cuidado sustentando uma relação instável, perigosa, um equilíbrio difícil. Eu te entendo, Niki.

22

de

janeiro

hoje me dei conta de que tenho realmente melhorado, tenho conseguido estar mais presente, mas a possibilidade de me perder de novo ainda me apavora. qualquer sensação de perda de contorno hoje me assusta. eu sei o que passei, como entrei numa relação perigosa e fascinante com a fuga.

eu lembro bem da minha primeira crise de dissociação.

eu estava sozinha no apartamento em são paulo, estava no quarto. eu chorava com uma amiga no telefone. eu não sabia mais o que fazer. a angústia parecia não ter solução. era isso. minha cabeça não sabia mais para onde ir. não tinha mais para onde fugir. eu tinha conhecido o limite, tinha chegado na borda, ali era a linha final, não havia depois. eu chorava, mas chorar não dava conta, gritar não dava conta, eu precisava de mais para aliviar a angústia e não existia mais. não existia depois. eu estava no fim. até que aconteceu. algo aconteceu. eu ultrapassei a linha de chegada, eu explodi o limite, explodi o contorno, eu virei pó. a dor ficou longe, eu fiquei longe, o quarto, o apartamento, a amiga no telefone, tudo era sonho, eu me despedi de tudo. eu fui embora. destravei uma outra camada da mente, uma camada em que eu podia sair do jogo. eu não sabia que era possível sair do jogo, não sei como descobri isso, mas era verdade, eu tinha saído.

tudo era vazio e eu flutuava. eu não tinha contorno, eu não existia, eu tinha virado espaço. tudo era etéreo. ao longe eu ouvia a voz da minha amiga no viva-voz, eu não conseguia entender o que ela dizia, era um ruído confuso e distante. eu queria falar pra ela que eu tinha ido embora e que tudo bem, queria me despedir, mas eu não sabia de onde vinha a voz dela, não sabia se eu ainda sabia falar. tudo era sonho. tudo era mentira. tudo não passava de brincadeira. aquilo tudo que eu estava passando, a angústia insuportável, toda a dor, eu finalmente podia fugir, eu conseguia sair da história, desligar o jogo. eu não sabia que o fora da história existia, no entanto, lá estava eu e lá eu também não existia, também eu não estava. a voz da minha amiga parecia alterada no telefone, eu queria escutar, queria falar pra ela que estava tudo bem, mas eu não sabia falar, não sabia entender o que ela dizia. o tom dela era calmo, mas firme, apesar de não saber o que ela dizia, eu conseguia notar a firmeza na voz, tinha uma certa urgência no que ela dizia. tentei me concentrar para ajudá-la, não queria deixar ela sozinha, queria falar “amiga, tudo bem, eu fui embora”, mas também não queria que ela me deixasse sozinha, eu também sabia que ela era a ponte que tinha ficado pro meu retorno. “deitar no chão”, consegui pegar da voz dela solta no ar. deitar no chão, eu podia fazer isso, podia mover meu corpo para o chão, tinha esquecido ele em algum lugar no sonho, era só achar onde eu tinha deixado. era só achar o corpo no quarto e movê-lo para o chão, eu podia fazer isso para ajudar minha amiga. lá estava ele, ainda em cima da cama, sentado, onde eu o tinha deixado, eu devia lembrar de como usá-lo, não devia ser difícil: movê-lo até o chão, era um comando simples, eu saberia. fui aos poucos guiando o corpo pela cama, tudo era novo, o movimento guiado de fora do corpo é engraçado: mover braço, apoiar braço na cama, eu adoro a textura desse lençol, mover perna, apoiar perna na cama, o colchão é macio, o colchão desequilibra, se mover em quatro apoios até a beira da cama onde você cabe deitada no chão, ir até o chão, deitar-se. “isso, respire fundo”, a voz vinha de algum lugar. obedeci ao comando, respirei fundo. senti o chão duro nas minhas costas, ele estava mais quentinho do que achei que estaria, ele me recebia. o chão recebia o meu corpo: eu tinha um corpo, podia sentir o peso dele contra o chão. “isso, amiga, vá respirando”, eu

ouvia mais próxima a voz da minha amiga. a voz não parecia mais solta no ar, eu conseguia identificar que vinha do telefone, o telefone que ainda estava preso na minha mão, eu tinha uma mão. "se entregue no chão e respire". o chão era confortável, eu sentia ele recebendo o meu peso, ele me aguentava. "voltei" eu falei em voz alta. sem saber por que dizia, quis avisar para minha amiga que eu estava de volta, peguei o corpo de volta, está tudo bem, eu consegui voltar, eu saí do sonho. eu não sabia o que tinha acontecido enquanto estive fora, não sabia como tinha saído, mas, assim que voltei, soube que tinha voltado. "que bom, amiga, você pode me passar o número da joana, que mora aí perto? acho que ia ser bom ela ir ficar um pouco com você".

cruzar a linha foi uma loucura. descobrir do que o corpo é capaz para pausar a dor era aliviante e assustador. eu não sabia sair e não sabia voltar, eu não tinha controle de nada. com o tempo eu passei a perceber quando estava prestes a acontecer: sentia minha mente se expandir e começava a sentir o olhar vago, sem conseguir focar em nada, sabia que estava chegando a crise. tudo assumia atmosfera onírica e por vezes era assustador não conseguir diferenciar realidade e sonho. me aconteceu algumas vezes na rua, uma vez na padaria a mulher que esperava na fila do balcão parecia um monstro com três braços e uma cabeça ao lado do corpo, eu não conseguia focar na realidade. eu falava comigo em voz alta no meio da rua, para ver se algo me chamava de volta "clara, você vai atravessar a rua agora, pare aqui e fique olhando para o farol de pedestres, tem um bonequinho desenhado nele, você vai cruzar a rua quando o boneco verde acender, fique atenta, esteja aqui". a tentativa era de que a voz alta, ouvida de fora da minha cabeça, me puxasse de volta. qualquer barulho no meio da rua era muito violento quando eu estava fora do corpo. eu não tinha contorno, não entendia de onde os sons apareciam, tudo me atingia de forma brutal. a fuga da dor começou a ser também muito assustadora quando eu tinha que ficar atenta a realidade. mas ainda tinha um certo alívio em parar de sentir tudo, em desaparecer, em poder desistir. era isso que eu queria: poder desistir. poder falar: foi mal gente, eu não aguentei. eu não aguentei a pesquisa, eu não aguentei o medo, eu não aguentei mudar de cidade e terminar o casamento, eu não aguentei ficar no meu corpo, eu preciso descansar. desculpa ter feito um caos na vida de vocês, desculpa ter colocado o dedo na ferida, eu preciso me retirar e parar de sentir tudo isso. estou saindo do jogo. eu comecei a ter muitas crises de dissociação. o alívio de conseguir fugir e o pavor de não conseguir voltar para a realidade se misturavam cada vez mais. era delicioso parar de sentir. mas era uma solução impossível. eu sei.

"debaixo d'água tudo era mais bonito mais azul mais colorido

só faltava respirar
mas tinha que respirar
debaixo d'água se formando como um feto
sereno confortável amado completo
sem chão sem teto sem contato com o ar

mas tinha que respirar todo dia
todo dia, todo dia todo dia
todo dia, todo dia
todo dia
debaixo d'água por encanto
sem sorriso e sem pranto
sem lamento e sem saber quanto
esse momento poderia durar
mas tinha que respirar

debaixo d'água ficaria para sempre
ficaria contente
longe de toda gente para sempre
no fundo do mar

mas tinha que respirar todo dia
todo dia, todo dia todo dia
todo dia, todo dia todo dia

debaixo d'água protegido salvo fora de perigo
aliviado sem perdão e sem pecado
sem fome sem frio sem medo sem vontade de voltar

mas tinha que respirar
debaixo d'água tudo era mais bonito
mais azul mais colorido
só faltava respirar

mas tinha que respirar todo dia
todo dia, todo dia todo dia
todo dia, todo dia todo dia"³

³ Debaixo d'água, canção de Arnaldo Antunes (2001).



A meta do trabalho, é sempre a mesma: manter-me no mundo. Manter-me no mundo apesar e a partir do trauma. Miro Spinelli, pesquisador e performer que também busca politizar a ferida em sua dissertação de mestrado, fala sobre a dificuldade de trabalhar com uma escrita pessoal, implicada com sua vida e suas vulnerabilidades. “Pensei em desistir incontáveis vezes, mudar a forma, fazer teoria de modo distanciado e neutro. Mas eu não quero. Há em mim certo senso de sinceridade para comigo mesmo que é, de alguma forma, incontornável” (SPINELLI, 2018 , p. 49). Me identifico com Miro, me identifico com Niki, a vontade de desistir da pesquisa me toma muitas vezes durante o percurso. Parece impossível sustentar essa busca por outras formas de lidar com a memória traumática. Assumo um tipo de honestidade brutal com a escrita todas as vezes em que digo: eu desejo também me fingir de morta diante do risco em que me coloco. Me apaixono e me arrependo o tempo inteiro por ter escolhido esse objeto de estudo. O desejo é paradoxal, contraditório, escorregadio: eu sigo.

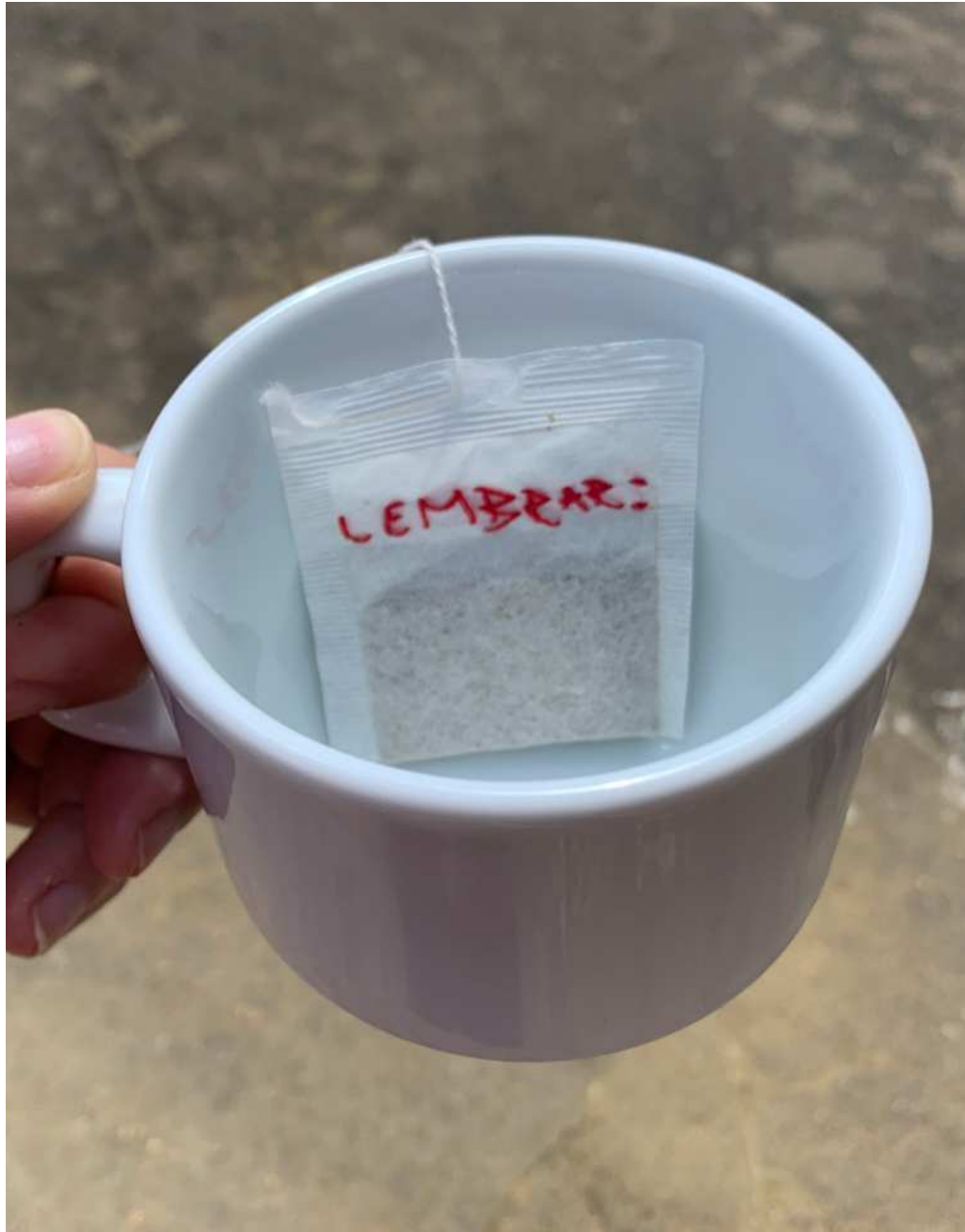


IMAGEM 28

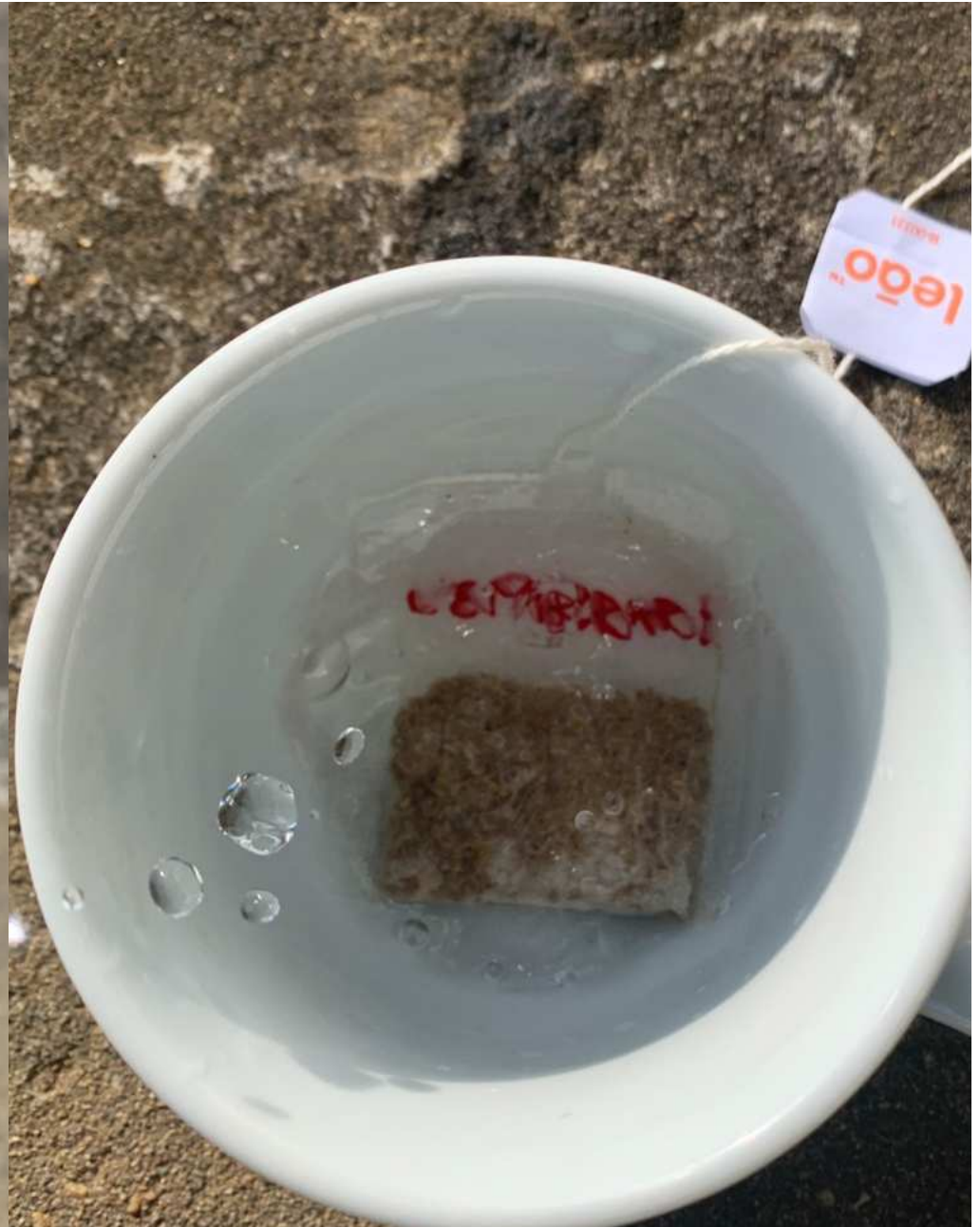


IMAGEM 29

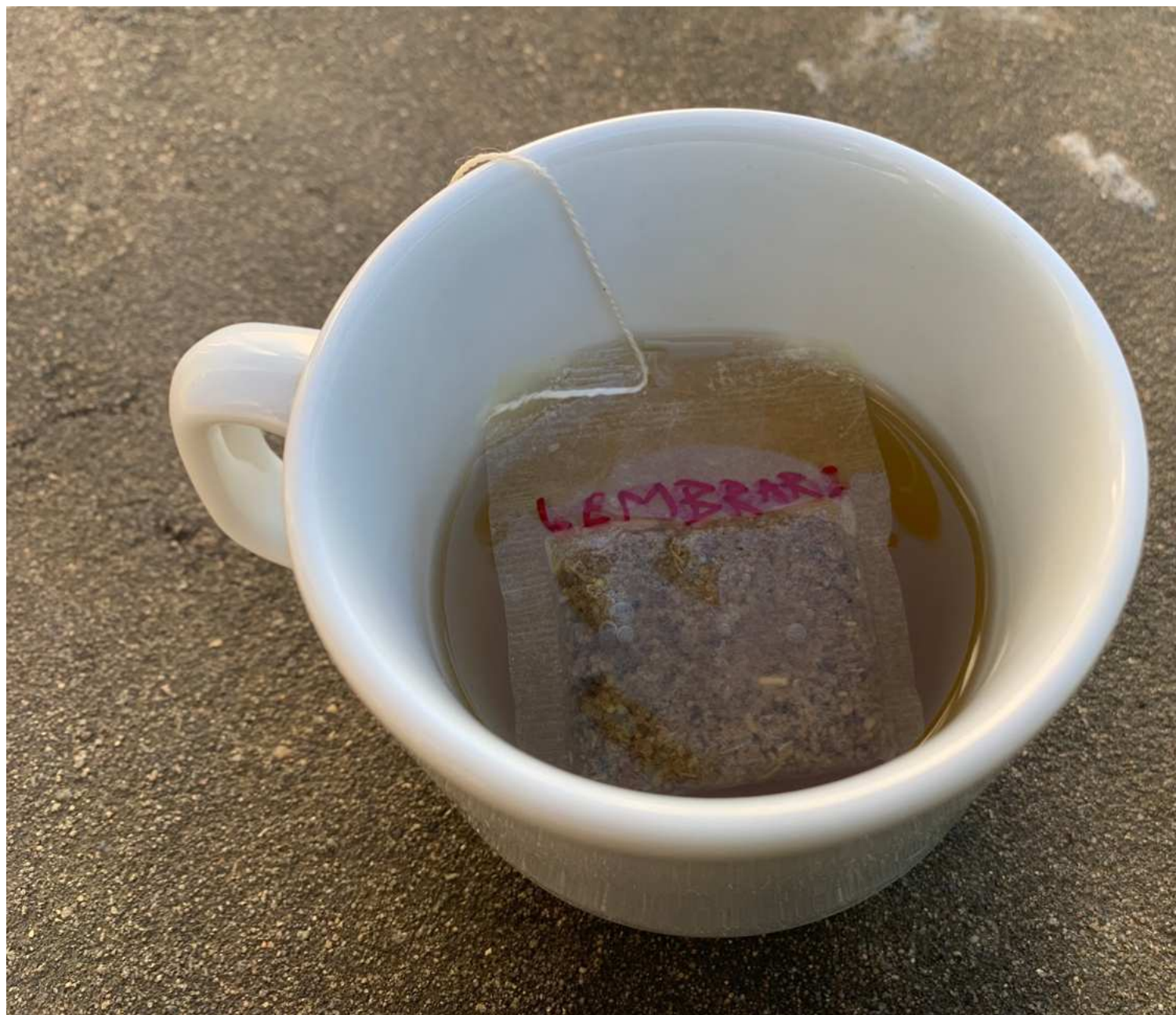


IMAGEM 30

5 EPISÓDIO DE PASSADO 03

Foi você quem me apresentou o mar. Me jogou no mundo. Me observava de perto, me protegia de arraias e boias: um voto de confiança no meu instinto de sobrevivência. Um tipo de fé vitalícia: na luta contra o mundo, apostar sempre em mim, proteger todas as minhas escolhas. Seu voto silencioso: criar uma filha ousada. Nunca nenhuma diferenciação dos filhos homens. Que eu namorasse, saísse, bebesse escondido, que eu questionasse, duvidasse, que eu fosse curiosa, investisse na inteligência, tirasse boas notas, mas que eu também soubesse pular o muro da escola, que eu quebrasse a cara e que eu mesma costurasse de volta e que em nenhum momento isso me impedisse de fugir de novo. Foi você quem me ensinou a escrever esse mestrado, pai. Cada linha aqui, foi você quem me ensinou. Uma aposta na ousadia, a certeza de ter ensinado sua filha a nadar. O seu apoio incondicional.

6 EPISÓDIO DE PASSADO 04

Todas as vezes que minha mãe me buscava ou me levava nos lugares: o carro, aquele ambiente apertado com as portas fechadas, de onde eu não podia fugir. Todas as vezes ouvindo sobre como você era um homem cruel e tudo que você fazia ela sofrer. Eu me misturando com o banco, esperando a viagem acabar. Sempre antes de sair, o aviso: mas isso é ele comigo tá? não misture as coisas.

Não misture as coisas.

Não misture as coisas.

O homem que ia lá em casa me buscar para passar os domingos com a família e a mulher dele, brincar com os irmãos, adotar um cachorro, treinar a apresentação de balé.

O homem que ia lá em casa no final de toda sexta bêbado para fuder na cama que eu estava e voltar de madrugada a tempo de acordar com a esposa. não misturar os dois homens.

Eu tentei levar assim. achei que tivesse conseguido.

Aquele cara que ia lá em casa de madrugada era mesmo outro. Tinha que ser. Aquele cara bêbado não tinha carinho ou respeito por ninguém. não era pai de ninguém aquele cara. Eu não era a filha de ninguém ocupando um terço da cama.

“Pode o corpo pensar?”; para responder imediatamente: “Não, sem dúvida alguma, pois todas as modificações de tal extensão consistem apenas em percepções, raciocínio, prazeres, desejos, sentimentos, em uma palavra, pensamentos” (Popkin, 1966, p. 280). Também para Hobbes, o corpo é um conglomerado de movimentos mecânicos que, ao necessitar de poder autônomo, opera a partir de uma causalidade externa, em um jogo de atrações e aversões em que tudo está regulado como em um autômato (*Leviatã*, parte I, capítulo VI).

No entanto, é correto o que sustenta Michel Foucault sobre a filosofia mecanicista, e igualmente o que afirma com relação às disciplinas sociais dos séculos XVII e XVIII (Foucault, 1977, p. 137). Neste período, encontramos uma perspectiva distinta do ascetismo medieval, em que a degradação do corpo tinha uma função puramente negativa, que buscava estabelecer a natureza temporal e ilusória dos prazeres terrenos e, conseqüentemente, a necessidade de renunciar ao próprio corpo.

Na filosofia mecanicista se percebe um novo espírito burguês, que calcula, classifica, faz distinções e degrada o corpo só para racionalizar suas faculdades, o que aponta não apenas para a intensificação de sua sujeição, mas também para maximização de sua utilidade social (*ibidem*, pp. 137-8). Longe de renunciar ao corpo, os teóricos mecanicistas tratavam de conceituá-lo, de tal forma que suas operações se fizessem inteligíveis e controláveis. Daí vem o orgulho (mais do que a comisseração) com que Descartes insiste que “esta máquina” (como ele chama o corpo de maneira persistente no *Tratado do Homem*) é apenas um autômato robô e que sua morte não deve ser mais lamentada do que a quebra de uma ferramenta.¹³¹

¹³¹ Em *As paixões da alma* (Artigo VI), Descartes também minimiza “a diferença que existe entre um corpo vivente e um morto” (Descartes 1973, t. 1, *ibidem*): “[...] podemos julgar que o corpo de um homem vivo se diferencia do de um homem morto tanto quanto um relógio de outro autômato (quer dizer, uma máquina que se move a si mesma), quando se dá corda e contém dentro de si o princípio corporal destes movimentos [...]”

Certamente, nem Hobbes nem Descartes dedicaram muita atenção aos assuntos econômicos, e seria absurdo ler em suas filosofias as preocupações cotidianas dos comerciantes ingleses ou holandeses. No entanto, não podemos evitar observar as importantes contribuições que suas especulações em torno da natureza humana fizeram à aparição de uma ciência capitalista do trabalho. A concepção de que o corpo era algo mecânico, vazio de qualquer teleologia intrínseca – as “virtudes ocultas” atribuídas ao corpo tanto pela magia natural quanto pelas superstições populares da época –, pretendia fazer inteligível a possibilidade de subordiná-lo a um processo de trabalho que dependia cada vez mais de formas de comportamento uniformes e previsíveis.

LEMBRAR!

Uma vez que seus mecanismos foram destruídos e ele próprio foi reduzido a uma ferramenta, o corpo pôde ser aberto à manipulação infinita de seus poderes e de suas possibilidades. Fez-se possível investigar os vícios e os limites da imaginação, as virtudes do hábito e os usos do medo, como certas paixões podem ser evitadas ou neutralizadas e como podem ser utilizadas de forma mais racional. Neste sentido, a filosofia mecanicista contribuiu para incrementar o controle da classe dominante sobre o mundo natural, o que constitui o primeiro passo – e também o mais importante – no controle sobre a natureza humana. Assim como a natureza, reduzida à “Grande Máquina”, pôde ser conquistada e (segundo as palavras de Bacon) “penetrada em todos seus segredos”, da mesma maneira o corpo, esvaziado de suas forças ocultas, pôde ser “capturado em um sistema de sujeição” em que seu comportamento pôde ser calculado, organizado, pensado tecnicamente e “investido de relações de poder” (Foucault, 1977, p. 30).

Para Descartes, existe uma identidade entre o corpo e a

se diferencia do mesmo relógio ou de outra máquina quando está quebrada e quando o princípio de seu movimento deixa de atuar.”

7

esses cacos de vidro espalhados pela casa
 são tantos certamente não podem ser
 de um copo de vidro ou um prato de vidro
 ou de um vaso de vidro são tantos
 teriam que ser de todas as coisas de vidro
 que podem existir numa casa

então eu olho
 copo após copo
 prato após prato
 e o único vaso
 de vidro da casa
 tudo organizado
 da esquerda pra direita
 nos armários da cozinha

intactos
 jarras intactas
 cactos regados intactos
 na base das janelas de vidro
 intactas

QUEBRAR

então eu procuro outras coisas que podem
 se quebrar em cacos eu observo os cacos
 examino como posso tudo o que a gente
 faz a gente faz como pode e não mais
 que isso

há uma maçã sobre a mesa
 eu sei
 essa é uma casa
 eu estava falando de algo eu me esqueci

esses cacos de vidro espalhados pela casa
 são tantos certamente não podem ser
 de um copo de vidro ou um prato de vidro
 ou de um vaso de vidro são tantos
 teriam que ser de todas as coisas de vidro
 que podem existir numa casa
 não penso depois
 teriam que ser de todas as coisas
 que ao longo de uma vida
 se quebram também por dentro
 (SAIS, 2021, p. 13, 14)

“É normal”, “acontece”, minha mãe nunca se importou muito com os copos que as vezes escorregavam da minha mão e quebravam, se preocupava mais com o susto que eu levava, se preocupava mais em dizer para a criança que estava tudo bem, que aquilo acontece mesmo, que é normal quebrar. A criança de quatro anos não entendia, ela podia tudo, podia brincar com hidrocor em cima da cama, podia levar brinquedo pequeno para a escola, podia brincar na rua, a mãe sabia: a criança tamparia cada canetinha depois de usar, jamais perderia nenhuma peça do brinquedo, jamais atravessaria a rua sem olhar: a precaução me era natural. Quebrar algo sem querer era uma falha barulhenta na cabeça da criança responsável e, minha mãe, estrondosa, apaixonada, barulhenta irremediável, já sabia. Antes de mudar de apartamento, minha mãe levou a criança para riscar a parede do quarto, ela sabia, a criança precisaria de uma autorização explícita, uma explicação plausível para a possível rebeldia: pode riscar, a gente vai pintar todas as paredes antes de sair. Minha mãe sabia. Quando minha mãe jogou a jarra de água no chão da cozinha, ela sabia que eu iria catar. Todas as vezes em que ela se jogou no chão por causa dele, ela sabia, todas as vezes em que ela me disse que queria morrer, ela sabia: eu iria catar.

22

de

abril

clara me perguntou: mas do que que você tem tanto medo? você sabe o que significa a palavra abuso? eu não soube responder. ela disse: é uma relação excessiva com algo ou alguém, tire o peso todo que você tá colocando e vá pela etimologia da palavra. sim. tudo ali era excessivo. eu ali bem no meio, ali na mesma cama, ali levantando ela, ali ouvindo ela dizer que queria morrer, eu criança paralisada. sim. tinha excesso.



Mesmo depois de bordar, de lembrar, de tentar não fugir da memória, ainda me sinto sem ação frente ao trauma, ainda me sinto distante da proposta inicial. Mesmo que a profanação se dê através do bordado, se dê no campo da subjetividade estética, que eu me apazigue com a ideia de possivelmente nunca falar sobre o assunto, ainda tem um medo que toma o meu corpo e me faz querer voltar a me fingir de morta. Um medo da destruição. Destruir tudo o que sou, tudo o que me fiz ser, todas as estratégias de sobrevivência que encontrei e que me trouxeram até aqui. Destruir as minhas relações, que, por mais contraditórias e complexas, me estruturam. Destruir meu modo de estar no mundo, como eu consegui me organizar, destruir tudo o que conheço como estabilidade. Jota Mombaça (2021, p. 57) diz que a luta pela descolonização é sempre a luta pela destruição do mundo como conhecemos. Jota, eu estou apavorada com a ideia de vencer a luta. Francisco Mallmann (2021, p. 51) escreve para Fernando: “o mundo foi lhe dado como / um presente de boas-vindas / a mim me coube elaborá-lo / não finja surpresa ao descobrir / que o meu mundo acaba com o teu / é o fim da paz fernando”. O problema é que aqui eu também sou Fernando, sou aquela que elabora um mundo e sou a que recebeu um mundo inteiro de presente: pai, o meu mundo é o mesmo que o seu. E eu sei de toda a sua elaboração para chegar até aqui, você também me deu um mundo como presente de boas-vindas. Eu sei de todo o amor. Eu sei também de toda a guerra. Não fui eu quem quebrou os copos, veja, os cacos estavam aqui antes d’eu chegar. Mallmann (2021, p. 61) também diz: “não fui eu quem criou a guerra”. E eu concordo com Mombaça (2021, p. 19) para dizer: estou mais próxima daquelas de nós “que olhamos de perto a rachadura do mundo, e nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado”. Os cacos já estavam aqui, pai, a gente sabe, eu me cortei. Não vamos fingir que não aconteceu.

08 de dezembro

NÃO FUGIR DA MEMÓRIA
NÃO FUGIR DO CORPO
NÃO AMANSAR

digo pra gabrielle: carrego uma sensação de que tô movendo essa pesquisa no terreno do impossível. de que nada disso tem como ser real, todo o meu movimento parece no campo de um impossível, porque na realidade eu nunca vou falar com meu pai sobre isso.

ela me responde: eu diria que costurar um copo é impossível.

o que você acha que pode acontecer?

ouço sair da minha boca: acho que eu posso explodir tudo. não vai sobrar nada do que conheço.

explodir, clara?

explodir.

mas é verdade, eu tenho quebrado coisas e costurado os cacos.



Paul B. Preciado (2018, p. 130) reconhece como códigos da feminilidade branca heterossexual: a compaixão, o sorriso, saber se conter, resignar-se, não fazer barulho, “não saber lutar, não saber matar, não saber muito de quase nada ou saber muito de tudo mas não poder afirma-lo”, ficar em casa, o silêncio diante do estupro, biscoitos e bolos, a maternidade. Como códigos da masculinidade branca heterossexual (PRECIADO, 2018, p. 131): “usar calças compridas, saber levantar a voz, *Platoon*, saber matar, saber sair na porrada, os meios de comunicação de massa, a úlcera estomacal, a precariedade da paternidade como laço natural”, ganhar dinheiro, camaradagem, gargalhadas, inteligência, as obsessões sexuais. Aos homens a força, às mulheres o cuidado. Eu não aprendi o embate, a autodefesa, a violência. Eu me aperfeiçoei no choro, treinei muito, estudei cada músculo. Hoje eu sei chorar como ninguém, controlo as lágrimas, quase guio o percurso que elas podem fazer pelo meu rosto para formar uma bela imagem, eu aprendi a beleza. Eu aprendi o escândalo e o silêncio. Aprendi a me fingir de morta, me aperfeiçoei na imobilidade. Fingi que estava dormindo toda a vez que ele chegava.

Fingi que não ouvia o gozo. Quando ele corria para o banheiro, fingi que não via o pau duro. Eu sei ficar parada como ninguém. Sei passar despercebida, ficar invisível, me aperfeiçoei em técnicas de camuflagem, me misturava com a cama, assumia a cor do lençol. Eu sei fingir que não estou. Essa sempre foi a minha tática de guerra.

Ao compartilhar o estupro que sofreu, Virginie Despentes fala da raiva que sentiu por não ter tentado se defender. Despentes e sua amiga foram estupradas por três homens armados com espingardas e ela nos conta da culpa que sente por não ter defendido a si e a sua amiga com o canivete que levava no bolso. Virginie reconhece que o problema está para além da disparidade dos elementos, para além da espingarda e do canivete, além dos corpos de três homens adultos contra duas adolescentes, além do acontecido na beira da estrada onde ninguém passava. A guerra é anterior. Está na subjetividade, no que Preciado (2018) diz. É uma empreitada política ancestral que ensina mulheres a não reagirem. “Os homens, sinceramente, ignoram até que ponto o dispositivo de emasculação das meninas é incansável, até que ponto tudo é escrupulosamente organizado para garantir que eles triunfem sem arriscar muita coisa quando atacam as mulheres.” (DESPENTES, 2016, p. 40). À mulher só cabe sofrer. Jota Mombaça (2021) fala da importância de grupos que sofrem com a distribuição social heteronormativa, branca, sexista e cissupremacista da violência, aprenderem a redistribuí-la, aprenderem a ser também violentos, para não serem guiados constantemente pelo medo. Ou seja, aprendermos outras táticas de guerra para além da camuflagem. Termos outras possibilidades de sobrevivência para além de nos fingir de mortas.

Se não pudermos ser violentas, nossas comunidades estarão fadadas ao assalto reiterado de nossas forças, saúdes, liberdades e potências. Se não pudermos ser violentas, seguiremos assombradas pela política do medo instituída como norma contra nós. Se não

podermos ser violentas, concentraremos em nossos corpos, afetos e coletividades o peso mortífero da violência normalizadora. E para aprendermos a performar nossa violência, precisaremos também ser capazes de imaginá-la e de povoá-la com fantasias visionárias que rejeitem o modo como as coisas são e ousem conjurar, aqui e agora, uma presença que seja capaz de bater de volta em nossos agressores, matar nossos assassinos e escapar com vida para refazer o mundo (MOMBAÇA, 2021, p. 64)

Experimentar o poder, a força, a capacidade de destruição. Saber que meu corpo é capaz de destruir e reinventar mundos. Poder me imaginar violenta, enquanto tremo em pensar nas possibilidades de destruir minhas relações trazendo as memórias à tona. Me colocar de outra maneira na narrativa. Dar poder de resposta para a criança de oito anos que só soube ficar imóvel, criar para ela outros futuros. Não estou revoltada com a menina que fez o que pôde ao se camuflar no lençol, estou revoltada com a adulta de hoje que ainda não consegue lidar com o barulho. Estou revoltada com uma sociedade que quer me dizer que o que aconteceu comigo foi grave demais, mas não me ensina como lidar com isso. Revoltada com uma sociedade que quer nomear e categorizar a minha memória, mas não me ensina a me defender. Uma sociedade que não consegue olhar para o que conto como algo que acontece todo dia, que se horroriza ao me ouvir falar e me afasta. Mas estou revoltada, acima de tudo, por não conseguir de fato quebrar nada.

Ao falar sobre a importância de nos apropriarmos da violência, Jota Mombaça explica que a ideia de “bater de volta” nos nossos agressores não precisa ser literal, que é importante entendermos qual a nossa forma de agressividade, fazer uma reapropriação subalterna das técnicas de violência que são muitas. Já que fomos colocadas numa guerra sem possibilidade de escolha, entendermos então que a única possibilidade de sobreviver é lutando. É preciso abandonar o lugar só de vítima – mesmo que o homem branco e cis não queira abandonar o seu lugar

de agressor – e buscar quais armas nós temos para nos defender. Nesse sentido, Jota aponta a importância do autoconhecimento, entender quais possibilidades de criação nós temos a nosso favor, poder, por exemplo, usar de outra maneira o lugar mais frágil que temos nesse sistema. Existem “técnicas, estratégias e ferramentas que só uma subjetividade e um corpo capazes de habitar a fragilidade podem desenvolver” (MOMBAÇA, 2021, p. 65). Nesse sentido encontro alguma linha que consigo mover, volto ao trabalho no campo do corpo vibrátil, decido entender a destruição, que tanto temo, como sensação experimentada no corpo e ver daí o que surge como possibilidade de resposta. Mas, mais uma vez, essa é uma elaboração racional que só chego depois. As minhas mãos são sempre mais sábias, elas sempre chegam antes.

Começo a jogar copos de vidro no chão. Desse jeito repentino, sem pensar, sem entender direito se isso faz parte da pesquisa, sem nenhum motivo – além de todos que já citei aqui e que não percebo. Não sei o que me leva a fazer isso, mas me lembro do dia em que quebro o primeiro copo: estou tentando escrever algo sobre a pesquisa, sobre a tensão entre falar e não falar e o medo de destruir tudo ou desistir de tudo, de me afastar de todos, o poder que eu teimo em achar que essa fala teria, no fundo pura pretensão minha, ou desejo. Um caos. Resolvo experimentar essa destruição no corpo, dar caminho físico para a escrita que não flui. Levanto, pego o copo que estava do meu lado na mesa e jogo no chão. Um gesto abrupto, errático, inesperado. Um impulso planejado há anos. Vou até o armário, pego mais dois copos, repito o movimento, de algum modo achando que aquilo me fará acessar algum tipo de raiva, força, um impulso que me possibilite agir em direção à profanação que eu tinha proposto. Nada. Fico de novo sozinha com o susto. Depois do barulho da quebra me sobram um silêncio e um constrangimento preenchendo o quarto. Volto ao computador. Não penso muito sobre o assunto, sinto alguma vergonha, acho tudo um tanto risível. Nesse mesmo dia, de noite,

enquanto passeio pelo Instagram, aparece para mim o vídeo de uma garota lendo um poema num livro de capa azul, reconheço a capa, vou até a estante da minha casa e pego o mesmo livro⁴. Um poema que eu nunca tinha lido. Na hora penso na coincidência do fato, mas me lembro de uma fala⁵ de Nêgo Bispo, em que ele diz que a coincidência é uma invenção colonialista, que os encontros não acontecem por coincidência, acontecem por confluência, acontecem porque têm que acontecer, têm uma motivação real, palpável. Os motivos que me levam a quebrar os copos e a encontrar o poema não eram claros para mim, mas já existiam.

Tenho quebrado copos
 é o que tenho feito
 raramente me machuco embora uma vez sim
 uma vez quebrei um copo com as mãos
 era frágil demais foi o que pensei
 era feito para quebrar-se foi o que pensei
 e não: eu fui feita para quebrar
 em geral eles apenas se espatifam
 na pia entre a louça branca e os talheres
 (esses não quebram nunca) ou no chão
 espalhando-se então com um baque luminoso
 tenho recolhido cacos
 tenho observado brevemente seu formato
 pensando que acontecer é irreversível
 pensando em como é fácil destroçar
 tenho embrulhado os cacos com jornal
 para que ninguém se machuque
 como minha mãe me ensinou
 como se fosse mesmo possível

⁴ MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fi-4T8tdYDY>. Acesso em: 02 mar 2023.

evitar os cortes
 (mas que não seja eu a ferir)
 tenho andado a tentar
 não me ferir e não ferir os outros
 enquanto esgoto o estoque de copos
 mas não tenho quebrado minhas próprias mãos
 golpeando os azulejos
 não tenho passado a noite
 deitada no chão de mármore
 estudando as trocas de calor
 não tenho mastigado o vidro
 procurando separar na boca
 o sabor do sangue o sabor do sabão
 nem tenho feito uma oração
 pelo destino variado
 do que antes era um
 e por minha força morre múltiplo
 tenho quebrado copos
 para isso parece deram-me mãos
 tenho depois encontrado
 cacos que não recolhi
 e que identifico por um brilho súbito
 no chão da cozinha de manhã
 tenho andado com cuidado
 com os olhos no chão
 à procura de algo que brilhe
 e tenho quebrado copos
 é o que tenho feito

Ana Martins Marques

Ao usar os objetos relacionais em clientes em grave sofrimento psíquico, Lula Wanderley diz que o contato com os objetos reafirma o corpo do cliente. “O Objeto reduzido a feixes de sensações toca um corpo/vivência impreciso, ‘apagado’ pelo sofrimento. O objeto reconstrói o corpo e o corpo reconstrói o objeto num contínuo indivisível entre materialidade e afetos” (WANDERLEY, 2020, p. 24). Aqui o copo também reafirma meu corpo e me afeta. Apesar da dinâmica de relação ser muito diferente da interação com o objeto relacional – onde o cliente fica passivo e com o objeto em contato direto com a sua pele – aqui o movimento ativo com o copo reafirma a minha força, minha capacidade de destruição, mas vai além. A experiência sempre transborda a racionalidade. O copo me lembra da força que tenho, ele me deixa vencer, mas também, de algum modo me conecta a ele de maneira indissociável. O movimento de quebrar o copo acessa memórias de violência que eu não consigo acessar racionalmente. Lembro de novo do meu primeiro bordado: o corpo foge do trauma. O copo dá vazão à memória que carrego comigo e não consigo acessar. Eu me conecto ao objeto, sou quem quebra e também o que é quebrado. Os cacos pelo chão estavam aqui antes d’eu chegar, mas sei: são meus.

17

de

novembro

as primeiras vezes em que eu quebrei copos. não sei que conhecimento se produz com isso. com esse corpo que treme com a quebra. em algum lugar achei que ia ser prazeroso, mas deu uma sensação de medo, como se eu tivesse fazendo algo que não deveria. jogar um copo com força no chão é um movimento inapropriado, inútil, ilógico. copo não foi feito para quebrar. o vidro partindo não me deu sensação de força. eu não era quem jogava, estava mais próxima do que era quebrado. a sensação foi muito diferente do que o que eu pensei. passou longe das cenas de raiva que tenho na mente, de todas as vezes que vi gente quebrando coisa na minha frente, as vezes por ódio, às vezes para me assustar. eu nunca quebrei nada com as mãos por querer. tem algo da força de quebrar que minhas mãos não sabem que têm. eu faço um monte de coisas que não sei bem onde vai dar, o que provoca, não sei o que move. o que move em mim esse corpo trêmulo. eu vidro partindo. anoto aqui o susto: assim que o vidro quebrou eu me abaixei sem pensar e fui catar os cacos. minhas mãos se abaixaram e cataram os cacos. catar caco de vidro exige uma delicadeza no

toque pra não se cortar: eu tenho mãos de catar cacos. elas ainda trêmulas agora no contato com o teclado, seguem procurando linguagem. elas sabem mais de mim do que o resto do meu corpo. são mãos de costura e não de quebra.



Como dito no Caderno Cacos, Suely Rolnik se refere ao campo do corpo vibrátil também como um conhecimento do corpo, como o corpo-que-sabe. Um conhecimento que todos já temos em potencial, mas que não acessamos porque estamos capturados por uma experiência de vida utilitarista que nos afasta dele. Segundo a autora, o corpo-que-sabe não é da ordem do sensível, do que captamos e decodificamos através dos nossos sentidos, mas a nossa potência de sermos afetados por aquilo vemos, que ouvimos, aquilo que nossos órgãos de sentido captam. Ele é o estranho que nos habita, o que não é familiar, o que não é comum ao nosso repertório, ele é o nosso inconsciente pulsional. O corpo-que-sabe é a nossa potência de criação de novos mundos, mundos diferentes do que nos é apresentado. Por isso, antes de qualquer elaboração racional, quando quebro copos sem pensar sobre, é na busca por um acesso ao corpo-que-sabe, sabe das memórias que não sei e sabe também como responder a elas de modos que não alcanço. Quebrar copos vira a produção de um saber encantado, um método de pesquisa e diálogo, uma profanação da memória traumática. Uma ferramenta que o corpo achou para driblar o medo: ao invés de ficar preso a previsões catastróficas e binárias, pautadas numa gramática colonial, buscar um caminho poético para as tensões entre a fala e o silenciamento, pensar caminhos que estão além da minha capacidade de decodificação, por mais que eu me esforce. Tirar a ideia de destruição do campo do racional, cafetinado, previsível, e levar para o físico, o impensado, inapropriado, inútil, estranho, a potência germinadora de outras possibilidades - isso também é uma subversão epistêmica.

Começo a quebrar copos toda semana. Uma maneira de experimentar no corpo o poder de destruição que vinha me aterrorizando tanto, uma maneira de acessar a memória. Uma maneira de buscar pelo fluxo impensado um caminho para seguir o contato com o trauma. Começo quebrando copos iguais, em chãos diferentes. Compro vários copos americanos de 200ml e deixo no armário, sempre prontos para a quebra. Cada chão influencia no modo de destruição, cada chão pede uma força específica para partir ou não o vidro, uma relação copo-corpo-chão. Quebro em média três a cinco copos seguidos a cada dia, atenta as sensações que a ação me provoca. Começo a levar copos para outros chãos fora do meu quarto, pensar a memória do chão em que o copo quebra e na força que cada um pede. O chão de cimento cru da casa da minha avó, nele quebro o copo com facilidade; a grama verde do lado da minha casa no interior da Bahia não quebra copos, por mais que eu jogue com força; o chão de mármore do banheiro no apartamento do Rio de Janeiro, nele os cacos se espalham mais rápido. Quebro copos onde estou, deixo o corpo comandar. Mas parece que nunca irei me acostumar com o barulho. Sou eu quem joga, mas, inevitavelmente, me assusto. O susto segue comigo.

É importante para mim que seja mais de um copo em sequência para que dê tempo do meu corpo perceber e se afetar com a quebra. Vou aprendendo a medir a força para que o vidro parta conforme o meu desejo, se transforme em cacos grandes ou se espatife em partes que não guardam mais pista do que eram. A quebra é desconfortável, vergonhosa quando feita fora da minha casa. Os vizinhos estão sempre presentes na quebra, o medo de que eles ouçam, que eles achem que estou precisando de ajuda, o que será que eles pensam, tem sempre a vergonha. O barulho é estrondoso demais, eu não queria incomodar, nunca quis, quero passar despercebida e esse barulho de coisa quebrando, estragando a minha camuflagem. A quebra me é desconfortável, é o fim do silêncio.

Depois do barulho, me abaixo correndo. Ficar um tempo com os cacos me acalma, o movimento delicado das mãos para catar o vidro. Não consigo durar no estilhaçamento, mas tenho um certo fascínio pelos cacos, por tocar com cuidado no que fica depois da destruição. Quebrar o copo e depois recolher os restos, reordená-los, tentar ler o que sobra do estilhaçamento, construir conhecimento com caco de vidro.

19 **de** **dezembro**

o descontrole e imprevisibilidade dos estilhaços que correm para qualquer parte. os dias depois da quebra achando pedaços de vidro pelo chão. o chão da casa que vira um risco, os olhos que vão ficando treinados para achar algo que brilhe, um pedaço de vidro que tenha corrido para um lugar inusitado. tem algo que me agrada no cuidado necessário para não se machucar lidando com os cacos. de algum modo, esse cuidado me é familiar.



A mão delicada e cuidadosa que insiste em tocar no vidro quebrado. Alguma familiaridade em lidar com o que fica depois do barulho. É um gesto silencioso, eu o reconheço. Eu cato os cacos, minha mãe sabia e eu sei: tenho mãos de catar. Insisto no desejo do corpo em manter o contato com os vidros quebrados, descobrir o que vem deles. Sem tentar prever, mas lidar fisicamente com o que pode vir das ruínas, começo a juntar os restos de todos os copos em uma caixa (imagem 1) que deixo guardada por muito tempo sem entender o porquê - talvez não tenha. Mexo com eles, tento reencontrar seus pares, lhes dar novas formas, gosto de mexer com os cacos. Acho graça do fato de nunca ter me cortado. Sempre achei que tinha medo de caco de vidro, até começar esse trabalho. Nosso reconhecimento mútuo me dá segurança, me sinto bem com as sobras, sigo buscando alguma resposta nelas para uma pergunta que não sei formular em palavras.

Lembro de Didi-Huberman (2017) que tira cascas de uma árvore, uma bétula, em sua visita a Auschwitz e as coloca sobre uma folha de papel. “Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a

ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem?” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 9). Didi-Huberman se questiona o porque foi visitar o lugar onde seus avós morreram, onde parte de sua família foi torturada, porque tocar nessa memória. Apesar do sobrenome, ele nunca esteve lá, quem presenciou tudo foram as cascas, é através delas que ele tenta acessar o que aconteceu, o esforço, segundo ele, é o de imaginar o que é inimaginável. No meu caso, fui eu quem viu tudo, as lembranças estão no meu corpo, não nos cacos, e o meu esforço é por acessar o que é inalcançável. Como Didi-Huberman, me vejo olhando para os cacos na busca que eles me deem alguma concretude para o que aconteceu. “Para não ficar fascinado nem aterrorizado”, ao confrontar a memória do que aconteceu com sua família, Didi Huberman (2017, p. 72) resolve caminhar e tirar fotos ao acaso durante a visita. Eu, daqui, acredito estar completamente fascinada e aterrorizada com a pesquisa, mas também sigo confiando no acaso como guia. Sigo acreditando no saber do corpo para mover o corpo vibrátil, acreditando em outras sabedorias, que, por eu não alcançar, podem aparecer também como acaso ou confluência.

Decido costurar os cacos de vidro, dar uma nova forma para a quebra e voltar para o contato com a linha. A costura é confortável para mim, contrasta com a sensação estranha da destruição. Minha mãe sabia, todas as vezes que catei ela do chão e costurei de volta. Trabalhar com as mãos e com o cuidado me foi passado pelas mulheres da minha família, uma forma de força a partir da fragilidade. Pergunto a uma das minhas tias, a que faz mosaico, como furar o vidro e ela me empresta sua micro retífica. Me lembro que minha família materna tem muitos casos de violência, que ninguém fala, mas todas as mulheres trabalham com as mãos. Com a ajuda da micro retífica, começo a furar o vidro e passar uma linha vermelha juntando os cacos, experimento em outros materiais



que se quebram, costuro frases de diários em azulejos (imagem 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 e 22). Crio formas que não foram previstas porque surgem a partir do movimento errático do estilhaçamento. Na busca de um conhecimento encantado, Simas e Rufino (2018) falam da importância de se cultivar um não-saber durante a pesquisa, ir para a prática sem nutrir nenhuma certeza. Para os autores o conhecimento não é informação, é experiência, essa ideia parte de um hibridismo entre conhecimento, vida e arte. Costurar cacos de vidro é o modo que o meu corpo encontrou para se mover no giro para o inesperado. Os cacos são imprevisíveis e irreversíveis para mim. Costurar o vidro, transformar o copo em outra coisa, é uma alternativa dentro do impossível, único lugar onde eu tenho conseguido mover a pesquisa. Talvez produzir conhecimento a partir do trauma, politizar a ferida, já seja de algum jeito profaná-la. Sigo quebrando copos, insistindo na força. Mas o movimento de costura é mesmo o que me atrai. Mesmo quebrando copos há meses, algo é sempre da ordem do inesperado, é sempre a primeira vez. “Trauma, assim como performance, é sempre presente” (TAYLOR, 2009, p. 7). O barulho segue me assustando. No final das contas, não nego a criança cuidadosa, a menina, a catadora. Movo a pesquisa junto com ela.

8 EPISÓDIO DE PASSADO 05

Nas tardes que passávamos sentados no bar, eu, você e minha mãe, eu gostava de trocar os copos de lugar. Ficava atenta esperando vocês beberem guaraná sem querer para eu rir. Fui eu quem se distraiu e tomou cerveja pela primeira vez. Achei que fosse morrer. Você me disse que não.

9

1. Certifique-se de que tem gente olhando: *priorize públicos masculinos.*
2. **Tudo começa pela boca.** Sinta um grande peso se formar no canto dos lábios, puxando-os para baixo e tente sorrir enquanto mantém a força contrária. **Se concentre nos vetores opostos**, tensionando a boca inteira.
3. **Trema o queixo.** Não é necessário mover o maxilar, a estrutura óssea permanecerá imóvel, pequenos tremores na musculatura abaixo da boca são suficientes.
4. **Fragmente a respiração.** Inspire profundamente e, ao expirar, contraia e solte o diafragma, como se levasse pequenos soquinhos na barriga. Deixe seu corpo balançar com a respiração intercortada. Os ombros se movimentam para cima e para baixo junto com a contração e descontração diafragmática. *Reverbere o tremor.*

DICA: VOCÊ TAMBÉM PODE USAR A FALA!

OPTE POR TONS MAIS AGUDOS E ANASALADOS. ABUSE DE FRASES INTERROMPIDAS, INCOMPREENSÍVEIS E DESCONEXAS. TENTAR FALAR E DESISTIR NO MEIO DA FRASE É SEMPRE UM BOM TRUQUE!

5. **Trema com mais VIOLÊNCIA barriga e ombros:** deixe o corpo *ressoar* a dificuldade respiratória. Aposte em movimentos espasmódicos, alguma perda de controle das extremidades. *Seja ousada.*
6. **Abuse dos líquidos!** Se você for uma pessoa que tem facilidade para excreções como lágrimas e catarro, deixe que eles escorram por sua face. **Se mele inteira.**

INSTRUÇÕES PARA SE FINGIR DE MORTA 03

ATENÇÃO:

SE AQUI VOCÊ AINDA NÃO ATINGIU *NENHUMA* COMOÇÃO DA PLATEIA, É HORA DE SALTOS *MAIS DRÁSTICOS*. SE ENTREGUE A UM FLUXO CRIATIVO E SE JOGUE, VOCÊ CONSEGUE. **É HORA DO SHOW!**

Você pode desferir pequenas agressões contra o seu corpo, com a mão aberta ou fechada para aumentar o drama – tapas na cabeça são os movimentos mais comuns, mas fique livre para ousar. Algumas opções que também funcionam bem são: puxar os cabelos, espernear com mãos e pernas batendo no chão, socar a cabeça contra a parede. Fique livre. Seja criativa e não se preocupe: você está linda. Uma mulher branquíssima vibrando em desespero, você é uma pintura perfeita. Todas as atenções estão com você e você conduz os olhares com maestria, todos estão aqui para te cuidar. O colapso lbe cai muito bem. Você foi feita para o caos, para a fragilidade, todos os seus poros gritam socorro e você está no auge, é o seu momento! Aproveite! Se entregue. Alguém vai aparecer.

10 COSTURAR

Bordar partes do meu corpo num tecido de algodão cru. Bordar a palavra “LEMBRAR:” em folha, em pão, em fronha, em livro, em chá. Bordar fotos. Quebrar copos em diferentes chãos. Juntar os cacos. Costurar azulejos quebrados com frases de diários. Essas ações não são apenas tentativas de sustentar a pesquisa, elas são a investigação acontecendo. A pesquisa aqui sou eu achando modos de lidar com a memória traumática, minha busca por relacionar corpo, dor e linguagem. Visto isso, tomo o material pela primeira vez como um todo para pensar o percurso, pensar a dissertação a partir de suas criações. Analisar os traços em comum entre as criações, o que fazem de todo o material um só percurso, a linguagem que encontrei para tocar no trauma e manter-me no mundo. Me saltam aos olhos a escolha pelos materiais de trabalho: a linha, o vidro, a fotografia, o vermelho. Como disse aqui, nenhum desses trabalhos foi articulado anteriormente, a elaboração é posterior a uma escolha feita pelo corpo-que-sabe. Mas tento aqui correr atrás desse conhecimento que me é inerente, e, nessa tentativa, analiso essas escolhas. O contato com a linha, como disse, é um conhecimento que trago da minha família, é a minha primeira escolha, uma relação afetiva que me permite lidar com a dor. A seguir, destrincharei um pouco mais a escolha dos outros materiais que sustentam o trabalho de investigação.

10.1

O vermelho

O vermelho guia o trabalho, conecta as obras, é presença constante na pesquisa. Não o escolho. Ele se impõe e eu obedeco. Não tem possibilidade de os materiais serem feitos em outra cor, não existe outra cor. É o vermelho, sempre foi, nunca o escolhi, mas nunca tive dúvidas de que era ele. A pesquisa é vermelha. Ainda que não seja visto, ele está sempre presente. Ainda que em alguns momentos da pesquisa ela não apareça visualmente, ainda assim, a cor está. Está presente em todas as vezes em que quebro um copo. Essas linhas que escrevo agora são todas vermelhas, mesmo que suas letras não estejam. Sentir o vermelho é tão forte quanto o ver e as vezes a sua presença não se dá visualmente, eu o sinto em todo movimento que faço nessa pesquisa. Quando começo a bordar, mesmo sem saber que isso é parte do trabalho, saio e compro linhas de todos os tons de vermelho que encontro. Não comprei outra cor, não tive dúvidas, não parei para pensar no assunto. A pesquisa sempre foi vermelha. O movimento de olhar para o trauma sempre foi vermelho. As reverberações que esse encontro com a memória me gera são sempre vermelhas. A ideia de falar com meu pai sobre o assunto é vermelha. A ideia de fugir dessa conversa é vermelha. O medo é vermelho. O susto é vermelho. A fascinação é vermelha. O trauma, a violência, o amor, o sexo, a raiva, a luta, a fuga e a sobrevivência são vermelhas. Quando me camufo para me fingir de morta, é de vermelho que me pinto, quando finjo que estou dormindo enquanto eles transam, quando me junto ao lençol, é a cor

vermelha que assumo. Tudo sempre foi vermelho. O vermelho me chegou junto com o trauma: não tive escolha.

No início dessa dissertação, para explicar sobre o meu desejo de escrever em luta, em fuga e em congelamento, me baseei nos estudos da Experiência Somática (SE), que parte do comportamento de animais selvagens para estudar a estrutura do trauma. Segundo Peter Levine (1999), fundador da SE, mesmo submetidos a constantes situações de estresse na luta por sobrevivência, os animais selvagens tendem a não guardar marcas traumáticas no corpo porque, passado o perigo, se sua reação foi o congelamento, eles conseguem descarregar a energia extra que foi acionada para lidar com o estresse. Os seres humanos também têm esses mecanismos inatos de autorregulação, mas normalmente não conseguem acessá-los, pela necessidade de um controle racional constante, por vergonha e dificuldade em se deixar conduzir pelo corpo, o cérebro domina os impulsos instintivos. Ao não conseguir concluir a liberação da ativação mobilizada para a sobrevivência, nosso sistema nervoso não retoma o equilíbrio e permanece superativado, a energia residual não vai embora e pode desencadear em sintomas como ansiedade e depressão. “Esses sintomas são o modo de o organismo conter (ou encurralar) a energia residual não descarregada” (LEVINE, 1999, p. 27).

O método terapêutico da Experiência Somática busca formas de liberar a energia que permanece presa no corpo depois de uma situação traumática, busca acionar os métodos de descarga que nos são inatos, mas que não conseguimos acessar. Peter Levine em seu método busca a cura do trauma e acredita que para alcançá-la não são necessários anos de terapia, não é necessário sequer que a memória seja acessada de forma consciente, a resposta, para ele, está no corpo. O trauma não está no evento, mas nas sensações da experiência que ficam no corpo. Eu daqui, apesar de não visar a cura, por duvidar do seu caráter apaziguador

e acreditar que a ferida seguirá, acredito também que é no corpo a sua continuidade, suas marcas e possibilidade de diálogo. Não é à toa que olho para ela, que busco formas de trazê-la para o mundo. Acredito que isso também é uma forma de liberação, uma liberação que não a fará parar de existir, mas me dará meios para lidar com ela, entender suas camadas pessoais e políticas.

Não é à toa que o vermelho se impõe, não sou ingênua. Faço um exercício baseado na metodologia da experiência somática: fecho os olhos por alguns minutos, respiro fundo. Estou sentada numa cadeira de madeira na biblioteca aonde comumente vou para escrever em São Paulo. A cadeira, apesar de não ser acolchoada, é bastante confortável, é anatômica e me acomoda bem, sinto os pontos onde ela sustenta o meu corpo, reparo nos meus pés tocando o chão, sinto os apoios, percebo se meu corpo tem algum ponto mais quente, mais frio, percebo sua temperatura. Percebo se algo no meu corpo formiga, se sinto alguma parte mais preenchida que outra. Bocejo. Meu olho lacrimeja. Esses já são sinais de liberação de tensão. Quando percebo que estou relaxada e presente, conectada e atenta ao meu corpo, começo a inundá-lo aos poucos com a cor vermelha. Hora como se fosse o preenchendo com tinta, como se o enxergasse por dentro com sangue correndo, hora penso no vermelho como feches de luz. Começo a notar as sensações: leve formigamento nos pés, sinto as mãos querendo se mexer, como se dentro delas circulasse muita energia, vontade de gritar, sinto um calor sendo gerado no centro do corpo. Meu corpo vibra inteiro por dentro, o percebo. Abro os olhos. Olho ao meu redor, atenta as materialidades presentes na biblioteca, aos sons. Deixo o vermelho esvaziar. Volto ao espaço em que estou, volto a ler sobre Experiência Somática.

Nos trabalhos da Experiência Somática para a liberação de energias acumuladas que causam os sintomas do trauma, Peter Levine

(1999, p. 82) recomenda que nos mantenhamos abertos para nossa sensopercepção. Uma escuta atenta à sensopercepção seria parecido com uma recomendação para ouvirmos a nossa voz instintiva, tarefa cada vez mais difícil em tempos utilitários e pragmáticos. Nesse trabalho, que pode começar numa escuta como a que descrevi anteriormente, Levine diz que é importante manter-se aberto e curioso na busca que por vezes nos foge ou nos assusta, visto que temos medo de nos deixar guiar por instintos. Nesse movimento, as informações podem vir através de imagens, palavras, frases ou memórias, mas sempre aparecem acompanhadas de uma nova onda de sensações no corpo e é a isso que é importante se atentar - e se atentar aqui foge de uma tentativa de interpretação, está mais ligada à uma percepção que deixa a sensação vir e ir. Numa ampla gama de sensações que aparecem como formas de descarga da energia acumulada no corpo associadas à sintomas traumáticos, Levine (1999) cita a possibilidade de tremores, gritos e formigamento, que vivi na minha pequena imersão.

O vermelho me gera descarga no corpo. O vermelho é resposta, é a saída aos poucos do congelamento. É minha possibilidade de resposta. O vermelho me convoca, me perturba a serenidade fingida por mais de 20 anos e guardada como marca no corpo. O vermelho jorra, brinca, desobedece a racionalidade e cutuca os instintos. O vermelho está presente em todas as obras assim como o seu oposto, o congelamento, também está. O vermelho impulsiona o trabalho. Aparece como cor nas linhas que bordam a pesquisa, mas aparece como sensação em tudo que gira em torno dela. O vermelho me treme o corpo e, ao tremer, eu, como bicho, descongelo e posso seguir: jorrando. O vermelho me apavora e por isso sigo com ele, nós dois nos fingindo de mortos, imóveis e ebulindo por dentro. Aprender a aceitar o tremor do corpo como descarga é assustador, o descontrole amedronta, mas tenho seguido, afinal, o que pode uma cor? O que pode um mestrado?

10.2

OS copos

Não faça tempestade em copo d'água e tudo na vida são copos d'água: Maneiras simples de impedir que coisas insignificantes dominem a sua vida, um livro lançado em 1997 que vendeu mais de 6 milhões de cópias nos EUA e ficou 61 semanas seguidas na lista dos mais vendidos do New York Times. Depois do sucesso do primeiro título, o autor escreveu ainda *Não faça tempestade em copo d'água com a família* (1998), *Não faça tempestade em copo d'água no trabalho* (1999), *Não faça tempestade em copo d'água para adolescentes* (2000), *Não faça tempestade em copo d'água para homens* (2001), *Não faça tempestade em copo d'água para mulheres* (2002), esse último escrito com sua esposa, Kristine Carlson. Eu confesso, Richard, eu não sabia do seu material, talvez só por isso eu tenha quebrado todos os copos.

No primeiro bestseller, o palestrante e consultor de estresse Richard Carlson “revela quais as chaves para convertermos nosso cotidiano incrivelmente turbulento num mar de tranquilidade”.⁶ Eu daqui acho que o resumo da minha dissertação poderia ser: Clara revela como converter um cotidiano aparentemente tranquilo, num mar de turbulência. Foi sem querer, Richard, eu talvez tenha desobedecido todos os seus conselhos, nadei contra o bestseller. Nunca quis falhar, Richard, eu queria mesmo era ser vitoriosa como o meu pai, sejamos sinceros.

⁶ Disponível em: <https://rocco.com.br/produto/nao-faca-tempestade-em-copo-dagua-e-tudo-na-vida-sao-copos-dagua-nova-edicao/>. Acesso em: 04 abril 2024.

Mas veja se me entende, eu comecei a fazer tempestade muito nova, agora, como adulta, não sei se consigo parar, virou um modo operante, um tipo de vício, uma grande piada que carrego comigo. *Tempestade em copo d'água* foi a primeira coisa que ouvi do meu pai quando, ainda criança, tentei falar com ele sobre como aquela proximidade com os conteúdos sexuais me incomodava. Eu estava fazendo uma grande tempestade num copo d'água, foi o que ele me disse, tudo não passava de uma brincadeira. Guardei a expressão comigo por muito tempo, eu sempre fui mesmo uma grande dramática, tenho dom para o exagero. Quem consegue escrever cem páginas sobre uma dor, Richard? É um talento muito natural em ver a metade vazia do copo e discorrer sobre ela, temos de admitir, eu sou sua antítese maltrapilha.

Mas veja, Richard, você, que conhece tanto sobre tempestades e copos, acha que a criança se encaixava mesmo em qual dos dois papéis? Já pensou, a força que eu tenho feito? Conter uma tempestade inteira dentro de um copo, Richard, eu não sei se isso vende livro, mas há de ser reconhecido aqui algum trabalho de força física, um trabalho de represa, eu diria. A água sempre pode acabar vazando, Richard, veja só que grande estrago esse risco eminente. Eu não venderei livros, mas talvez devesse ganhar um adicional de periculosidade na minha função. Eu era o copo, Richard. Não tenho como deixar de fazer a tempestade em copo d'água porque eu sempre fui o copo contendo a enxurrada. Por isso, quando penso em quebrar algo, não penso em pratos, não penso em quebrar espelhos, não penso em rasgar documentos, jogar guitarras contra o chão, destruir a marteladas uma televisão, quebrar partes do meu corpo e fazer uma pesquisa em raio x. Por isso eu quebro copos, porque eles me acompanham há muito tempo. E eu finalmente me enchi de tudo.

A expressão tempestade em copo d'água encontra equivalências em diversos idiomas, as vezes concretizadas por outras materialidades,

como, por exemplo: fazer de um punhado de terra um monte, fazer de uma chama incêndio, fazer de uma trepada uma família etc. Copo d'água normalmente se refere a um copo americano, de 200ml. É uma tempestade contida em duzentos mililitros. É pouca água, de fato. Por exemplo, vocês já tentaram afogar alguém em 200ml de água? É impossível. A não ser que a vítima seja um homem. Desses bem pequenininhos, que cabem na palma da mão. Aí com certeza daria para afogar nesse copo.⁷

Em *Não faça tempestade em copo d'água com a família* (1998), Richard afirma que “as pessoas que aprendem a não superdimensionar seus problemas têm mais possibilidades na vida”.⁸ No texto de *Represa*, cena apresentada a partir da carta que escrevi para o meu pai lembrando os traumas, Lara, dramaturga da cena, de algum modo, sem saber, dialoga com Richard. Ela diz que *tempestade em copo d'água*, significa transformar banalidade em tragédia, mas se pergunta: e quando é o caminho inverso? Quando transformamos tragédia em banalidade, qual o nome que damos para isso? Eu não sei se precisa ser qualificado como tragédia ou banalidade o que trago aqui, acho que os dois extremos polarizam e cristalizam a discursão. Afinal de contas, o trauma “se tornou tão comum que a maioria das pessoas nem mesmo reconhece sua presença. O trauma afeta a todos. Cada um de nós teve uma experiência traumática em algum momento da vida, não importando se ela nos deixou ou não com um caso óbvio de estresse pós-traumático.” (LEVINE, 1999, p. 54). E acho uma certa graça, Richard, do nosso encontro, de te citar aqui. Tomando como base um trauma, algo cotidiano na vida das pessoas, escrevi uma dissertação de mestrado, destrinchei a memória, dancei com ela, ri dela e me apavorei com cada linha que saía no susto. Isso é superdimensionar ou minimizar o trauma? Ou é uma tentativa de dar

⁷ Trecho do esquete *Represa*, com direção de Lara Duarte e Clara Trocoli e dramaturgia de Lara Duarte, apresentada em 2018/2019.

⁸ Disponível em: <https://rocco.com.br/produto/nao-faca-tempestade-em-copo-d-agua-com-a-familia/>. Acesso em: abril 2024.

a ele o seu devido lugar? Um lugar imenso, fundador, fascinante, mas que ao escrever, também se torna palpável, o vejo, o desenho, escolho como posso me relacionar com ele, me coloco. Ele não me pegará mais desprevenida, o conheço, sei de seus encantos e sua dureza e ainda assim me surpreendo com nossa conversa. Já quebrei todos os copos e deixei correr a tempestade, algo está sendo feito aqui com o que me deram, Richard, não sei o que, mas está.

10.3

a fotografia

Não sei se a fotografia aqui é obra ou registro de trabalho efêmero. Essa é uma questão que me acompanha durante a pesquisa. Se o trabalho aqui se dá no campo do corpo vibrátil, ele está intimamente ligado ao ato de bordar, ao trabalho das mãos, é na ação de costurar que ele se dá. É um trabalho feito no tempo de contato com a agulha, um trabalho feito no tempo em que a folha da planta morre e a linha resiste, no tempo em que furo as páginas do livro, marco o travesseiro em que durmo, no tempo em que bebo o chá, em que costuro o pão, no tempo que levo para furar cada fotografia, conseguir passar a linha pelos azulejos quebrados, no tempo em que me dedico a lembrar do trauma através das mãos, esse é o trabalho. Se o trauma, como nos explica Levine (1999), está no corpo e não no evento, é nele que a pesquisa é feita, pelo corpo e para o corpo, o corpo é o campo de batalha, é linguagem, é a entrada e a saída da história. O corpo é quem traz a marca. Mas, assim como o corpo, a fotografia também nos diz: “aconteceu aqui” (TAYLOR, 2013, p. 338). A fotografia reafirma.

Para estudar transmissões de conhecimento e memória de uma determinada cultura, a professora e teórica da performance, Diana Taylor, diferencia arquivo e repertório como formas diferentes de registros de performances. Segundo Taylor (2013, p.48) o arquivo fala de materiais supostamente duradouros, como livros, ossos, fotografias, vídeos, e o repertório fala de conhecimentos incorporáveis como performance, gestos, dança, canto, oralidade e ritual, geralmente vistos

como conhecimento efêmero e não reproduzível. Para a autora, a fotografia de uma performance não é a performance, mas o arquivo que fica dela, já que ela, enquanto conhecimento, é grafada no corpo como repertório. Essa seria a definição das fotografias no meu trabalho, já que o conhecimento e estudo adquirido no corpo vibrátil, adquirido em forma de descarga de energia, fica presente no repertório do corpo. “A memória incorporada está ‘ao vivo’ e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance - como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo - desaparece” (TAYLOR, 2013, p. 51). O conhecimento aqui é adquirido no corpo, como já disse antes, é saber encantado.

No artigo *O trauma como performance de longa duração* (2009), Taylor relaciona trauma e performance na medida em que os dois são de natureza repetitiva e sempre presente. Para tecer esse diálogo, Taylor (2009) nos conta da sua visita a Vila Grimaldi, antigo campo de concentração da Ditadura Pinochet, onde foi guiada por Pedro Matta, sobrevivente torturado e traumatizado no local. Pedro oferece a visita guiada duas vezes por mês, onde rememora o que lhe aconteceu e se coloca na narrativa enquanto testemunha os horrores daquele local e performa o seu trauma de natureza sempre presente. Para um sobrevivente da tortura, caminhar ali, ainda que com um roteiro pré-estabelecido, não é um caminho racional, mas um caminho da memória, através do ato de caminhar, o corpo vai se lembrando. “Os seus reiterados atos de caminhar, de mostrar, de contar, de liderar excursões de pessoas pelos locais dos acontecimentos caracterizam o trauma e as ações que podem levar ao alívio do próprio trauma” (TAYLOR, 2009, p. 8). O movimento de Pedro ali, assim como o meu bordado, é a forma que ele encontrou para lidar com a memória traumática. A excursão ritualizada em que ele chora seu trauma todas as vezes, oferece uma forma de trabalho com a memória para o corpo, algum tipo de liberação. Assim

como os meus bordados, o trabalho acontece no corpo de Pedro em relação ao trauma. Mas Pedro não chora sozinho, Pedro chora em frente ao público, ele testemunha o seu trauma, o seu trabalho não se encerra em si mesmo, tem outra função ali: a de não deixar que esqueçam os horrores que aconteceram naquele lugar. Para não deixar que esqueçam, Pedro precisa das testemunhas, precisa dos visitantes. Assim como eu preciso das fotografias e da escrita enquanto arquivo compartilhado.

Pedro não tem como esquecer, fingir que aquilo não aconteceu, mais do que matar, Pinochet escolheu marcar suas vítimas, ele “escolheu quebrar ao invés de eliminar os seus inimigos” (TAYLOR, 2009, P. 5). Pedro é uma pessoa marcada e, durante a visita guiada, ele se inclui nos relatos que traz, deixa as marcas virem à tona, performa o seu trauma para os visitantes e, segundo Taylor (2009, p. 6), ao fazer isso “seu corpo me conecta com aquilo que Pinochet queria que desaparecesse, não apenas o lugar, mas o trauma”. É isso que Pedro escolheu fazer ao guiar as visitas ao memorial, o seu corpo, assim como o espaço, é lembrete para não deixar que esqueçam. A ameaça do esquecimento está sempre pairando ao redor de eventos traumatizantes, quando a violência excede nossa capacidade de elaboração, é comum recalcar a memória, não lidarmos com ela. É nesse sentido que o trabalho de Pedro se coloca, em uma esfera pessoal, de lidar com o trauma, mas também numa esfera política, de fazer as pessoas lidarem. Numa relação com o meu trabalho e traçando uma linha imaginária que ajuda num esforço didático de explicação: o bordado seria minha esfera de trabalho pessoal, no campo vibrátil, a fotografia seria o meu testemunho, uma esfera política, para que também ninguém esqueça o trauma que acontece cotidianamente. Obviamente essas linhas se cruzam o tempo inteiro.

Um gesto descrito no início do texto de Taylor (2009, p. 2), ao entrar na Vila Grimaldi, sempre me chamou atenção: “tiro uma fotografia

do aviso que nos lembra que estamos num memorial e que essa história pertence a todos nós”. Tiramos uma fotografia para registrar algo, não deixar que a imagem, como memória, se perca. Um memorial pode ser pensado como um espaço físico com a mesma intenção: não deixar que os acontecimentos do local sejam esquecidos. Na entrada do memorial tem um aviso para lembrar que estão chegando num lugar feito para que não esqueçam, Diana tira uma foto para não se esquecer do aviso. Um cânone de lembretes: lembrar de lembrar de lembrar de lembrar. Esse movimento guia também o meu trabalho. É como se o tempo todo eu estivesse tirando fotos de lembretes, lembretes de que meu corpo é também memorial. Lembrar de não esquecer. Não esquecer: “aconteceu aqui”. Não deixar que esqueçam: algo ficou aqui. Tirar as fotos para lembrar do lembrete. A memória traumática é esquiva, amarro ela com linha de costura e a fotografia, tento capturá-la de qualquer forma, a escrevo aqui e ainda assim ela foge. Ela me escapa, tudo me escapa. Eu também quero fingir que não aconteceu. Guio as leitoras numa visita em que choro todas as vezes, assim como Pedro. As fotografias são as testemunhas da minha visita guiada no corpo. Elas capturam o lembrete: eu lembro do que me aconteceu aqui. Quando tiro fotografias da palavra “LEMBRAR:” bordada no pão, no sachê de chá, no travesseiro, na folha de um livro, na folha de uma planta, esse é o movimento: capturar e compartilhar o lembrete. Assim como quando tiro fotos do tecido de algodão cru e das fotografias de infância bordadas com linha vermelha. Que todos saibam: eu não esquecerei. As fotos são os arquivos que ficam do conhecimento que adquiro no meu corpo como repertório (TAYLOR, 2013).

Há outro tipo de fotografia no trabalho, para além das que funcionam como arquivo do trabalho realizado no campo do corpo vibrátil como repertório. Há também as fotografias reveladas de criança, bordadas por cima com linha vermelha, essas não são só registros da

ação, mas também ação se sobrepondo ao registro. As fotografias da década de 90 são arquivos de uma época, carregam em si um certo cânone. Os álbuns de fotografia de uma família, registros de uma época anterior à câmera digital, quando os cliques não eram cotidianos, são documentos tomados como sagrados. As fotos que bordo são as únicas fotos que tenho com meu avô, que faleceu quando completei seis anos de idade. Tiro cópia das duas fotos, registros parecidos de um mesmo momento, em que parecíamos pentear os cabelos um do outro. Faço três cópias de cada uma das fotografias e bordo por cima, mudando o arquivo. Aqui, para além de um trabalho no campo do corpo vibrátil que envolve a ação de perfurar a foto, relaciono o ato com a ideia de profanação, proposta por Giorgio Agamben, que me acompanha desde o projeto de pesquisa. Para Agamben (2007) a profanação é uma operação política que reintegra na sociedade algo que ficou segregado da esfera social como sagrado, algo que foi tirado do uso comum dos homens e tomado como intocável, colocado em um altar. Para explicar a ideia de profanação, Agamben (2007) nos dá a imagem de uma criança que brinca com coisas que consideramos sérias, documentos, registros, ferramentas de trabalho, e os refaz, lhes dando outras funções, tirando os objetos de sua consagração habitual. Esse foi o meu movimento com a fotografia de infância: lhes dar um novo uso, tirar o objeto de sua consagração habitual. Se tomarmos como base o pensamento de Diana Taylor (2013), onde a foto é um arquivo e, como arquivo, carrega em si o mito de ser imutável, eu rompi o mito, mudei a imagem, profanei a memória. Quando pego a outra fotografia (imagem 33 e 34), a de uma Clara de aproximadamente dez anos de idade na praia de Morro de São Paulo (BA), e contorno o seu corpo com linha vermelha, eu mudo o registro. Aquela não é mais uma criança fazendo pose deitada na areia da praia em uma viagem de férias, agora ela é um corpo se fingindo de morto. Essa é a memória.



IMAGEM 33

11 EPISÓDIO DE FUTURO 06

Estou no final da escrita do mestrado e tudo me assusta. Lembro da primeira frase da dissertação: começo num impulso. Lembro que em algum momento durante a escrita eu percebi que o único modo de escrever era me enganando, fingindo que a pesquisa nunca seria real. Agora me aproximo do fim e a realidade me confronta, o caminho cobra seu preço. Eu não tinha noção do quanto tinha acreditado nas minhas mentiras. Eu não quero continuar, não quero enfrentar. Mas não entregar a pesquisa me parece impossível, me parece que tenho que acreditar em algo que me moveu até aqui. A Clara do começo da pesquisa confiou em mim, jogou tudo na minha mão. Eu paro de escrever. Paro de responder Whatsapp da família. Paro de pensar sobre o assunto. Eu não achei que chegaria a hora de terminar o mestrado, nunca achei. Mais uma desistência pelo caminho.

Você me liga.

Só lembro de ter recebido uma única ligação sua durante um turno de trabalho: para me avisar que seu pai tinha morrido. Eu atendo:

Oi, filha, tudo bem? Sou eu de novo, você não me responde mais nada no whatsapp, não posta mais nada no instagram, não sei mais nada da sua vida. Filha, está acontecendo alguma coisa? Você nunca foi de dar muita notícia, mas tenho te sentido tão ausente. Você sumiu. Fiquei esperando ontem você mandar uma mensagem no grupo da família enquanto todo

mundo dava parabéns pra sua prima, e você não deu sinal. Está tudo bem? Aconteceu alguma coisa? Você começou a namorar? O que foi? Converse com o seu pai.

Não aconteceu nada não, pai.

Tá certo. Eu só vou te fazer uma pergunta, que é só o que me interessa saber: VOCÊ ESTÁ BEM?

Sim, pai.

Então tá bom.

Desligamos.

Alguns minutos depois recebo uma mensagem da sua esposa, falando da possibilidade de vocês virem passar um final de semana aqui comigo em São Paulo, “a gente faz uma farrinha juntos, o que acha?”. Percebo que a minha resposta não te convenceu. Você reparou nas coisas que eu não disse.

Começo a te escrever um e-mail. Preciso falar: não, pai, eu não estou bem. Muita coisa tem me angustiado e parece que eu tenho fingido uma outra Clara para sustentar o bem-estar da família. Agora essas duas vidas têm de se juntar, não dá mais para fingir que está tudo bem, pai. Desculpe, é o fim da paz.

Enquanto eu escrevo o e-mail você me liga de novo.

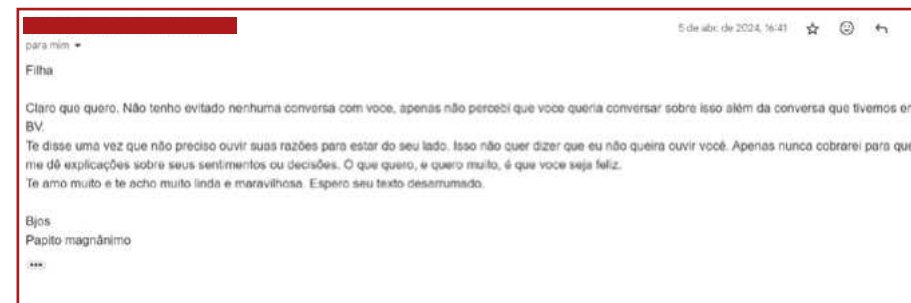
Duas ligações no mesmo dia, durante uma sexta-feira comercial.

Filha, você não respondeu a minha esposa. Você não quer que a gente vá? Tudo bem. Só me avisa se não quiser a gente aí, que eu não compro as passagens.

Não é isso, pai. Estou te escrevendo um e-mail.

Está bem. Vou esperar o seu e-mail então.

Te envio o e-mail falando do mestrado. Você já sabe sobre o que eu pesquisei, mas, desde que soube, parece evitar o assunto. Acho que você não quer saber, que prefere não saber. Prefere que eu mantenha tudo bem.



Você sempre me surpreende, não importa o tanto que eu escreva.

12

11

de

maio

e se eu puder fazer a dissertação não pelo prazo, pela entrega, mas pelo prazer da descoberta, da criação de uma outra linguagem, um outro modo de fazer? se eu puder jogar a dissertação no chão e ela se quebrar em cacos e se espalhar. se eu puder recosturá-la em diferentes ordens. se a minha escrita for matéria de pegar com a mão. sinto que só posso acessar esse tema através da materialidade, da forma atrelada ao pensamento. e se só puder acontecer através do sensível, da sensação e não tiver como colocar nunca numa apresentação com clareza? uma dissertação feita da matéria da memória do modo como ela se apresenta, uma dissertação apresentada como se apresenta o trauma. eu não tenho como passar isso de outra maneira se é assim que ele me chega. qualquer outra maneira seria falsa. mentirosa. vendida. adaptada. encaixotada. acomodada. moldada. atrasada. seria voltar atrás. construir um enredo. formatar. seria em arial 12. a memória me chega em vidro. em linha embolada. como trazer ela para esse papel frio, essa tela, essa luz de computador. essa falta de materialidade absoluta. eu quero é poder pegar na memória. entendê-la através do toque. é através do corpo que eu preciso entendê-la por que é no corpo que ela fica. se eu quero abrir espaço para falar da memória traumática, é preciso pensar em quais espaços abarcam isso. e a escolha da academia é forte, é proposital, porque o trauma tem também que ocupar esse lugar de arquivo. mas que arquivo o trauma pode gerar? certamente não é uma dissertação limpa, crua, lógica. essa dissertação é feita da memória indizível, intraduzível, do silenciado por 28 anos, que me vem amorfo, em flashes, em cacos. por isso ela é feita no campo da arte. porque só o campo da arte poderia abarcar a memória traumática sem me violentar mais uma vez. é esse o ponto. o ponto não é o que é dito, mas a forma que torna possível essa fala.

ESCREVER



Entendendo que a criação artística é a linguagem que encontrei para trazer o trauma para o mundo, resolvo retomar o seu contato com o público, pensar como essa linguagem comunica, como estruturar essa fala. Foi a tentativa de compartilhamento das memórias que deu origem à pesquisa, em 2018, quando fiz a cena *Represa* a partir de uma carta que escrevi para o meu pai rememorando as dores. A carta nunca foi entregue ao destinatário, ela foi o dispositivo de criação para uma dramaturgia compartilhada por dois anos. A arte, desde o começo, foi o único caminho possível para que eu falasse sobre os traumas. Mas, ainda assim, me sentia falhando constantemente quando apresentava a cena. Uma falha que eu não sabia identificar, mas ficava clara no meu incômodo em falar com as pessoas depois da apresentação. O discurso que ficava para o público era sempre muito diferente do que aquilo que eu sentia ou acreditava.

Represa era escrito por Lara Duarte, amiga íntima, parceira de trabalho e dramaturga pela qual tenho imensa admiração e confiança. Mas o fato de ter uma outra pessoa intermediando o processo artístico sempre foi um ponto complexo na construção da cena, na nossa relação em sala de ensaio, na elaboração do discurso. Um trauma, apesar de político, é algo muito particular, é uma vivência marcada no corpo e é do corpo que vem a sua resposta, a dramaturgia pedia um mergulho doloroso e íntimo que eu não sabia como fazer. Precisei entrar no mestrado, ter espaço e tempo para entender e abraçar sozinha todas as contradições

que permeiam a minha memória. Entender que, assim como a violência, as relações amorosas também me fundam, e que as duas, inevitavelmente, caminham juntas em mim. Precisei reconhecer que a minha necessidade de me fingir de morta diante das dores foi uma técnica de sobrevivência e, por isso, deve também ser valorizada: foi ela que me fez chegar até aqui. Abraçar também a desistência. Essa não será uma luta traçada pela afirmação de bandeiras, mas pela complexidade das relações. Só pude entender isso sozinha, não por causa de Lara, mas porque eu precisava de um tempo de elaboração que o trabalho com uma peça de teatro não abarca. Eu precisei desistir muitas vezes pelo caminho e dialogar com todas as perdas – e esse é um processo inevitavelmente angustiante e solitário, um processo que só o mestrado e seu tempo dilatado de estudo e seu rigor de investigação me permitiram. Foi no tempo de pesquisar em drible, em fuga, em luta e em congelamento que essa pesquisa foi feita. Foi através de mergulhos íntimos guiados pelo corpo caminhando em paralelo com uma investigação teórica rigorosa, que pude entender por que as falas de *Represa* não pareciam me caber, por que me sentia irresponsável com o público, com meu pai e comigo.

04 **de** **março**

fui dormir e acordei pensando nisso. tentando achar algum caminho. tenho me sentido irresponsável. ouço as pessoas me falarem como tô sendo corajosa, mas talvez seja só irresponsabilidade. talvez seja só uma crueldade. talvez eu esteja querendo ser mimada, esteja eu mesma buscando o lugar marcado de vítima que eu tanto questiono. vamos ser sinceros: eu tô assumindo um nome para ganhar respaldo na escrita. mas assumir esse lugar também não seria importante? também não é importante afirmar o trauma, a dor, as lembranças? tenho medo de cair numa cilada que eu mesma armo.

27 **de** **maio**

existe uma linha externa a mim, cultural, imensa, que discute questões sociais que obviamente influenciam minha vida, me cruzam. e existe a linha das minhas relações interpessoais, que são íntimas, menores e que sustentam a minha existência no mundo. eu preciso conseguir falar a partir do encontro dessas linhas. porque a linha cultural é moralista, vai condenar meu pai - meu pai: toda vez que "meu pai" for escrito aqui, estarei falando de um homem por quem tenho profundo amor. repito: um homem por quem tenho um imenso, cristalino, racional, que se questiona, se põe a prova e se garante, um imenso amor. é deste homem que falo. uma pessoa pode ser muitas coisas. escrever com amor e susto. escrever com amor e renovação.



Ancorada nas contradições, em toda delicadeza e complexidade que eu queria abordar com o discurso em torno do trauma, resolvo retomar o processo de compartilhamento artístico. A ideia de me colocar mais uma vez exposta diante do público era uma tentativa de buscar outras respostas, diferente das condenações que experimentei com *Represa* – condenações que refletem uma dificuldade social em aprofundar o diálogo sobre o tema, mas que denotam também o pouco aprofundamento que eu tinha com o material. Eu também não conseguia me expor por completo, mesmo sem querer, eu acabava mirando no compartilhamento de um trauma e acertando na denúncia de um abuso sexual. Precisei deixar que o corpo guiasse a pesquisa para entender que, quando o escuto, noto que ele quer falar mais sobre as marcas que ficaram, e como habitar o mundo com elas, do que sobre o evento que as gerou, e é aí que se encontra a discussão: como achar espaço e linguagem para expor essas marcas, parar de fingir que elas não existem e parar também de assumir outros nomes e outras bandeiras para que elas possam existir no mundo.

Ao pensar no compartilhamento da minha pesquisa, um ponto sempre me tomava: como colocar esse material em ordem para uma apresentação? Encadear os elementos traz para o público uma experiência linear que não reflete a realidade espiralar da pesquisa. O trauma me vinha em tudo, o medo, a dissociação, a desistência caminhavam juntos com a elaboração teórica, a criação artística, o amor, o ódio, a fascinação, o susto. Mesmo a memória, dissociada, recalcada da minha mente por vinte anos, nunca retornou para a consciência de forma ordenada ou completa, ela vinha em imagens paralisadas no tempo,

em sensações, cheiros, nunca consegui transformá-la em narrativa. A pesquisa foi feita simultaneamente em passado presente e futuro. Seria injusto fazer da apresentação um percurso linear, desenhado, eu precisava que o público acessasse o material como eu acesso o trauma, numa trama complexa, emolada por muitas camadas. Esse sempre foi um problema que me guiou na pesquisa: foi no mestrado que encontrei tempo e incentivo para mergulhar nas questões e tirar daí um diálogo mais justo com as sensações que encontro, mas como fazer esse mergulho caber na dissertação? A dissertação precisava sustentar a confusão, o drible, todas as idas e vindas no tempo, e precisava também ser matéria de pegar com as mãos, tem algo da pesquisa que foi feito em contato com linha e caco de vidro e isso não podia se perder. A minha pesquisa o tempo todo foi um trabalho das mãos, foi o tempo todo um trabalho guiado pela prática, eu precisava também de uma apresentação que desse conta disso. Precisava garantir que o trabalho não fosse apaziguado para chegar ao público.

Monto uma primeira apresentação para ser compartilhada, uma abertura de processo da pesquisa para finalmente testar se a linguagem que encontrei dá conta de estabelecer um diálogo com o público para além de estereótipos marcados de vilão e vítima, se dá conta de falar sobre a complexidade das relações, do amor e da violência. Escolho apresentar num formato de palestra-performance por acreditar que ele abarca o hibridismo que permeia o meu trabalho nos campos teóricos, artísticos e experimentais. Uma escolha que entende a importância de ter feito essa pesquisa dentro da academia, com referências teóricas que sustentam minhas experimentações, me encoraja a assumir a complexidade das relações. A abertura de processo acontece na BaseLABo, sede do grupo LABo, no Rio de Janeiro. Um espaço que reúne uma rede de artistas para pesquisa contínua em artes performativas, visando autonomia e apoio nas criações dos seus colaboradores. Fico feliz com a possibilidade de

apresentar para os parceiros da casa em quem confio profundamente na leitura, que se dedicam a olhar e incentivar criações em cena expandida: parece o lugar perfeito para que o trabalho seja experimentado.

Escolho alguns materiais da pesquisa para compartilhar na palestra-performance, materiais apoiados em diferentes linguagens e que são oferecidos para que o público decida a ordem em que serão apresentados. Num começo fixo, abro a palestra mostrando as imagens dos bordados projetadas e dispondo suas fotos, azulejos e tecido no chão para que o público se aproxime da materialidade. Em seguida indico os cinco “cacos” que trouxe da pesquisa para que o público escolha a ordem da apresentação. Nesse primeiro compartilhamento, a dramaturgia sugerida foi: 1º SEIS OPÇÕES DE FUTURO: leio os episódios ficcionais que crio para o futuro da pesquisa, escritos aqui ao longo da dissertação. 2º UMA PERGUNTA: digito, apago e refaço perguntas sobre situações que podem ou não ser consideradas estupro, entre elas a minha memória. 3º UM CONCEITO: trago a ideia de estarmos juntas através da quebra, proposta por Jota Mombaça, também citada aqui. 4º UM VÍDEO: exibio o registro das vezes em que quebrei copos durante a pesquisa. 5º O COMEÇO DE UMA CENA: performo uma parte de Represa.

Queria começar o relato das devolutivas mais uma vez agradecendo à rede do LABo por sua escuta dedicada e curiosa, por sustentarem comigo todo o desconforto e toda a delicadeza da partilha. Depois de Caio, meu orientador, que acredita no trabalho desde o primeiro segundo, foram eles que primeiro me mostraram que eu estava conseguindo alcançar uma outra forma de diálogo: uma conversa construída a partir da dúvida e permeada por delicadezas. As duas horas de devolutivas que tive do LABo indicam uma nova etapa da pesquisa. Uma retomada do desejo inicial, quando, ao invés de entregar a carta

para o meu pai, entreguei ao palco. O impulso primeiro, o desejo motor de toda a pesquisa em relacionar trauma, dor e linguagem só é possível se feito a partir do diálogo. O desejo de habitar o mundo apesar e a partir do trauma só se concretiza mesmo no encontro com o mundo. Assim eu também reestabeleço o meu contato com o outro, começo a sair do mergulho nevrálgico que entrei com esse estudo. Passei dois anos submersa e a partilha de material me possibilita voltar à superfície, trocar um pouco de ar. Entender se as minhas criações, feitas a partir do corpo-que-sabe, trabalhadas no corpo vibrátil, comunicam.

Quando disponho os trabalhos no chão durante a palestra, o público se demora, toca os azulejos, manuseia algumas fotos, alisa o tecido, 15 minutos em completo silêncio: essa é mesmo uma conversa a partir das mãos. Termina a apresentação e fica clara a força da materialidade e da presença, ouvir o texto pela minha boca muda a percepção. Um texto forte dito de modo suave, uma contradição exposta: para mim o mestrado é sobre provocação e cuidado. Os procedimentos de escrita e criação sendo o tempo todo desdobrados e expostos, trazidos para o texto e para a palestra, uma pesquisa que mostra o tempo todo o seu avesso, as linhas emboladas por trás da costura. As imagens e os silêncios, a força do que não se diz. Patrick fala sobre as frases “não fugir do corpo” e “não fugir da memória” como se o corpo e a memória corresse atrás de mim. Acho forte essa imagem como algo que me permeou por 20 anos antes da pesquisa: o corpo e a memória correndo atrás de mim e eu fugindo deles. A pesquisa sendo o nosso encontro.

A primeira apresentação da palestra-performance traz para o mundo as sensações que permeiam meu corpo no contato com o trauma. A apresentação coloca a prova as criações artísticas, nela eu não tenho 100 páginas para discorrer sobre o tema, preciso que

os materiais falem por mim. E eles falam, eles sempre foram a fala possível dentro de tudo isso. E Jade é a primeira a me despir: você não quer que isso seja reduzido a uma situação de vítima e algoz. Logo depois, Maíra diz que o trabalho gira em torno da dúvida, que é impressionante humanizar o pai sem colocar esse homem em um lugar ativo em matéria de personagem. Júlia diz: humana é ela, é Clara, é ela que me interessa, com ela que me conecto, ela é meu sustento, quem me apoia na história. Patrick diz que a pesquisa é um gesto de negação dos rótulos: você descobre uma forma de relacionar para além da moral, coitada ou corajosa, nada disso te produz identificação. E esse é o gesto mais forte e dramático do trabalho: se negar a ser capturada por terceiros.

A violência dos cacos quebrados e a delicadeza das linhas costurando os restos: os materiais trazem em si o que eu não soube elaborar por anos. Eles são a minha linguagem e comunicam. A palestra-performance, por mirar num material híbrido, sem hierarquias entre uma exposição – forma comumente associadas a ambientes acadêmicos – e uma prática artística, abarca a necessidade que eu tinha de aprofundamento teórico e expansão criativa através do corpo. A palestra-performance parece ser, enfim, uma linguagem que sustenta esta pesquisa e sua apresentação para o mundo, para além da dissertação. As devolutivas que se seguem depois da primeira apresentação, são a primeira vez em que me sinto confortável numa conversa sobre o trauma. É a primeira vez que sinto que a minha relação com a memória foi compreendida, compreendida não por um olhar de compaixão com a dor, mas compreendida enquanto discurso. Faço essa pesquisa porque, para além da esfera pessoal, tenho também uma aposta política: a dificuldade em sustentar o diálogo sobre o trauma sem assumir papéis taxativos, impede muitas vítimas de darem seus relatos – e aqui dar o relato não supõe uma busca por provas que validem a denúncia ou a

dor, buscar linguagem para falar sobre o trauma é matéria de cuidado, sustentar sua existência no mundo apesar e a partir das marcas.

Um mês depois, fiz outro compartilhamento da pesquisa, mais uma abertura de processo no formato da palestra-performance. A apresentação dessa vez aconteceu em São Paulo, na *Terça Aberta no Kasulo*, uma iniciativa da Cia Fragmento de Dança, que abre seu espaço para a partilha de trabalhos em processo nos campos de dança, teatro e performance, seguida de debate mediado pelas artistas Janaína Leite⁹ e Vanessa Macedo¹⁰. Dessa vez, atentos às devolutivas da primeira apresentação, estabelecemos juntos, eu e Caio, uma ordem para a palestra. Notamos que a aparição do pai era um detonador importante para o público, localizava o trauma ao mesmo tempo em que tensionava a discussão, deixava ainda mais delicada a fuga das polarizações. Visto isso, entendemos que dramaturgicamente era importante que o pai só aparecesse depois, bem como as perguntas sobre situações de abuso que traziam a memória do trauma. Era importante sustentar o não saber, era interessante jogar com o imaginário em torno do abuso, que o público seguisse a linha de pensamento comum, tomasse seus lados, para depois ser confrontado pela minha visão da memória. A escolha dessa vez caminhou por uma exposição mais teórica e distanciada, onde eu lia mais partes da dissertação e não tinha a dinâmica de escolhas e participação do público, nem a encenação de uma parte de *Represa*.

⁹ Janaína Leite é atriz, diretora, dramaturgista e uma das fundadoras do premiado Grupo XIX de Teatro de São Paulo. Em paralelo à trajetória com o Grupo, concebeu os espetáculos Festa de Separação: um documentário cênico, Conversas com meu Pai, Stabat Mater (ganhador do prêmio Shell de dramaturgia em 2020) e lançou o livro Autoescrituras performativas: do diário à cena pela Editora Perspectiva, consolidando sua pesquisa sobre autobiografia e documentário no teatro.

¹⁰ Vanessa Macedo é coreógrafa, bailarina e diretora da Cia Fragmento de Dança de São Paulo - SP, criou 23 trabalhos artísticos, apresentando-se em várias cidades do Brasil e em importantes festivais nacionais e internacionais. Atualmente, é pós-doutoranda em artes cênicas pela ECA-USP e integrante do Grupo de Pesquisa LADCOR - Laboratório de Dramaturgias do Corpo.

A apresentação mais uma vez reafirma a importância das mãos no diálogo. Como o público era maior, ficou mais difícil o acesso aos materiais dispostos no chão. Vanessa sugere que as obras estivessem espalhadas pela sala antes da chegada da plateia, como numa exposição, para que eles pudessem se aproximar mais das imagens, se demorar sobre aquelas que lhes chamassem atenção, estabelecer uma relação mais íntima com o trabalho. Um rapaz do público diz que ficou esperando receber algum caco de vidro, pelo cuidado como eu escolhia as peças para expor na mesa: ele queria ficar com a matéria. A intimidade também é um ponto citado por Janaína - que já conhecia o trabalho anteriormente, num curso que fiz com ela e levei alguns materiais. Janaína fala da minha mediação entre o trabalho e o público, assim como o LABo apontou, ela acha que a minha presença apazigua o material, por eu já ter muitas camadas de elaboração sobre os fatos. É interessante a escolha por muitas linguagens para falar da dor e como eu consigo acessar a memória de maneira já distanciada, o que faz com que o público não se sinta invadindo um terreno particular, mas a minha presença tranquila tira também uma certa obscenidade na relação da plateia com o material, a tensão de estar diante da violência. A resposta, para Janaína, está no mesmo ponto que Vanessa cita: a plateia poder estabelecer uma relação mais íntima com o trabalho, uma relação que uma leitura, por exemplo, traria: ter o material nas mãos e escolher o seu tempo de contato com a obra.

Janaína diz: eu senti muito hoje, lendo o que você escreve, pela qualidade da escrita, que um livro talvez fizesse a gente ter uma relação mais íntima com você através dele. E eu sinto, até pela qualidade das imagens que você já produziu, que realmente um livro compondo essa relação de imagem e texto, daria um silêncio e uma intimidade entre a gente, até pra reconquistar essa obscenidade da história, que eu sinto que na dimensão pública é difícil ter espaço, porque tem muita camada

de elaboração. Janaína diz que ouve como literatura o que eu escrevo. “Parece um livro que já está pronto”. As palavras dela reverberam na minha mente como uma abertura de possibilidade. Como quem enxerga uma possibilidade que já está aqui, desenhada na escrita desta dissertação, uma escrita engendrada por uma honestidade brutal, um pacto com o caos. Volto à escrita.

Escrever algo que se possa pegar com as mãos. Uma escrita que sustente a confusão e possibilite à leitora a escolha de como se relacionar com esse material, como ler, como pegar, que tempo destinar a cada página. Uma escrita apoiada na prática, que destrinche o trabalho manual, de mão a mão. Uma escrita permeada de vazios, espaços para que a leitora entre. Uma escrita que crie intimidade através da subjetividade estética, linhas que acessem o corpo vibrátil. Uma escrita troncha, aberta, inacabada, cheia de dúvidas. Escrita em cacos. Cacos costurados num arranjo possível, uma gambiarra, um improviso, uma escuta do corpo. Uma escrita guiada pelo corpo. Uma subversão epistêmica. Um texto em posição fetal, deitado, se fingindo de morto. Escrever como quem foge e solta palavras soltas sem ar. Escrever como quem chora e dá um show. Uma escrita que muda os fatos, cria novos desfechos. Um texto que levanta a criança que está camuflada no lençol. Um texto que treme, descarrega o corpo, paralisado no evento traumático. Um texto que não resolve nada, mas movimenta. Algo foi feito.

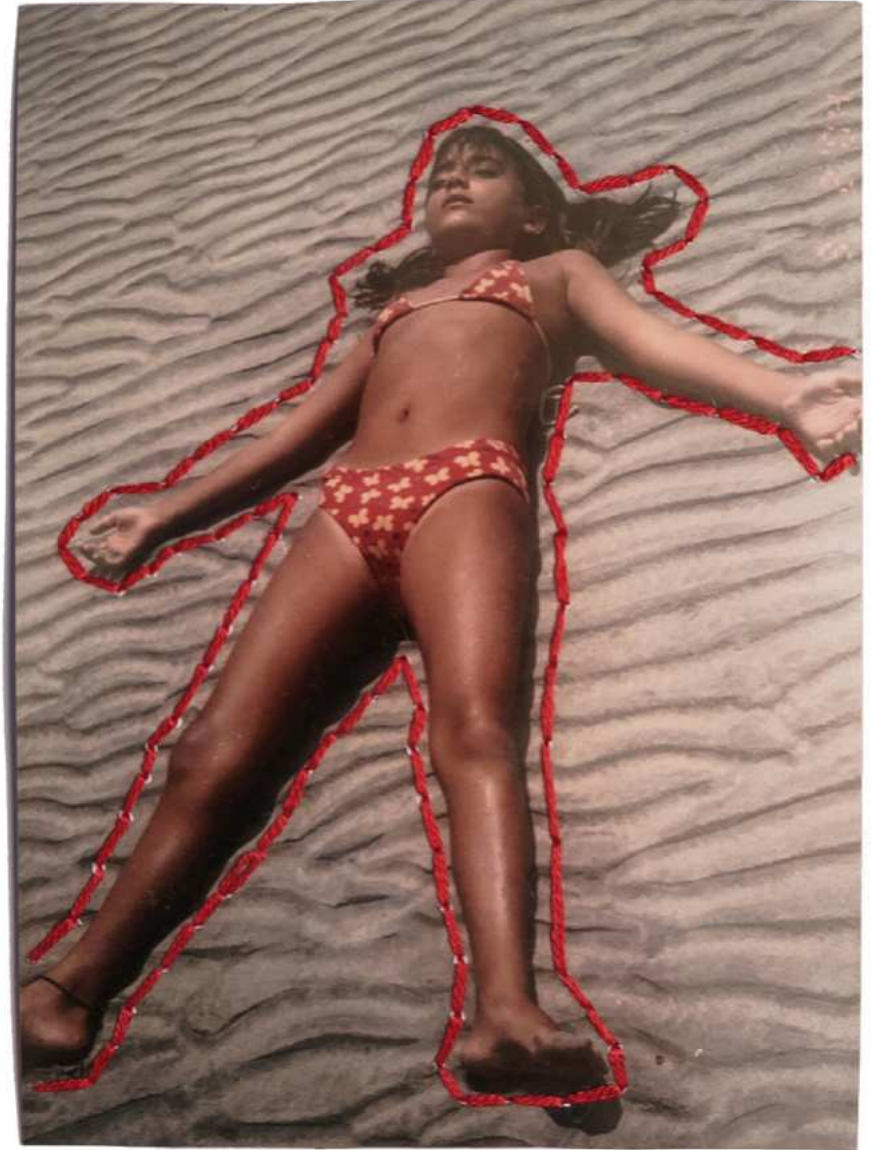


IMAGEM 34



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comecei essa pesquisa em 2018, como uma carta. Uma carta desajeitada, de frases e memórias soltas, sentimentos nebulosos e turbulentos. A carta foi o primeiro lugar onde eu pude acessar a raiva, a raiva por tudo que passei, a raiva por amar tanto o homem que estava presente em tudo. Foram seis anos de pesquisa, seis anos aprendendo a dialogar com essa raiva, força motriz de destruição e sobrevivência. Seis anos buscando uma maneira mais saudável de lidar com esse amor que é também potência propulsora em mim. Seis anos buscando uma forma de diálogo que eu ainda não conhecia, tentando propor uma conversa a partir de outra linguagem, um alfabeto inventado onde existissem palavras em que essas duas forças pudessem caminhar juntas, um vocabulário onde eu conseguisse expressar as memórias e seus atravessamentos. Foram seis anos descobrindo como falar a partir das mãos.

Essa pesquisa é um percurso de vida (CORNAGO, 2010) e, portanto, a sua conclusão não existe. Essa dissertação propõe novos diálogos e o seu final não é um encerramento, é uma abertura. A pesquisa se despede ainda em busca da sua única meta: falar do trauma e manter-se no mundo. Não dissociar, não recalcar, não fingir que não viu os cacos espalhados pela casa, mas sim abrir um diálogo cuidadoso com eles. Nesse sentido, o tempo na academia foi muito importante para que a pesquisa encontrasse finalmente o seu lugar de complexidade, fugindo dos julgamentos inaugurais.

A pesquisa de mestrado abre espaço para que a gente revise muitas vezes o estudo, nos permite o aprofundamento, a dúvida. Eu não falo mais por 15min no palco um texto escrito por outra pessoa, como fazia na cena *Represa*, eu discorro por 100 páginas algo que tive anos para elaborar, voltar, mudar de ideia, me arrepender, chegar num discurso que esmiuça a complexidade e atravessamentos que essa memória me

provoca e que, ainda assim, segue vivo e em movimento.

Hoje, mais apropriada do meu discurso, por exemplo, sou mais aberta às devolutivas de coragem que recebo sobre o trabalho e que antes me causavam alguma repulsa. Entendo que falar sobre um tema tão íntimo provoca nas pessoas sentimentos, reconhecimentos, gatilhos que eu não tenho como alcançar e nem devo, eles não me dizem respeito. Depois de anos trabalhando sobre esse tema, entendo: ele provoca mesmo esse tipo de resposta. Essa resposta vem entrelaçada também por tabus que envolvem o assunto, por uma dificuldade de aprofundar a discussão e se falar mais sobre? Certamente sim. Mas essa resposta também pode dizer sobre um espelhamento, uma identificação ou repulsa, algum movimento muito íntimo, mas que, só por mover, já faz o trabalho valer a pena.

Hoje aceito as devolutivas sobre coragem com mais maturidade, não desenvolvo sobre elas o julgamento binário e castrador que tanto rechaço ao longo do trabalho. Entendo, mais uma vez, que o movimento dessa pesquisa é de abertura.



Pai, é incrível a força de um mundo inventado. Como as mãos produzem linguagem, como elas podem comunicar com abrangências as vezes maiores do que as nomeações são capazes de abarcar. Sempre me faltaram palavras. No entanto cá estão elas enfileiradas entre eu e você. A dissertação, os bordados, os cacos, são a linguagem que encontrei, foi o caminho inventado para que o trauma pudesse estar no mundo e, estando de volta no mundo, pudesse também te encontrar. Quando você leu a pesquisa a nossa conversa aconteceu numa mesa de bar, entre muitas cervejas, como eu havia inventado num dos episódios desse texto. Imaginar cria mundos (MOMBAÇA, 2021). Você leu a pesquisa inteira em dois dias, pai, e, em nenhum momento, fez com que a nossa conversa fosse sobre você. Nunca foi. No final das contas, nada aqui é tanto sobre você, sempre fui eu achando formas de sobrevivência. Na conversa você me pediu para ler a primeira carta, a origem da pesquisa, e eu neguei. Neguei porque a carta está aqui e finalmente foi entregue, pai. Ter conseguido conversar com você a partir da dissertação é uma abertura de linguagem. Ao conversar, entendo que a relação está preservada e que os futuros caóticos que eu projetei não se concretizaram, mas que, a partir do momento em que isso foi dito, que o trauma foi colocado, essa ação modifica e movimenta a relação. Modifica não para um sentido de cura, na ideia de algo que se fecha, mas num caminho para uma relação que segue, que ainda está em movimento, aberta. Modifica não no sentido de um julgamento, que condena, nomeia e restringe, mas no sentido de uma conversa a partir do sensível. O diálogo a partir do trauma abre mais possibilidades de convívio, me coloca de volta no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ALICE, Tania. **PARC (Performances de Arte Relacional como Cura): performance e somatic experencing**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 396-412, maio/ago. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 21 mar. 2023.
- ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. trad. Tatiana Nascimento, Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino; LEAL, Dodi Tavares Borges. **Crítica, cura e curadoria**. Urdimento: Florianópolis, v.1, n.40, mar./abr. 2021.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- CABNAL, Lorena. Sanación, bem viver e a rede da vida. IN: **Outras economias: alternativas ao capitalismo e ao atual modelo de desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Instituto Políticas Alternativas para o Cone Sul – Pacs, 2018.
- CLARK, Lygia. **Breviário sobre o corpo**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 16, p. 114-123, 2008.
- CORNAGO, Oscar. **Onde acaba a teoria?** IN: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Silvia (Org.). Salvador: ABRACE, 2010.
- COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. **Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”**. Revista Estudos Feministas, 2005.
- DAS, Veena. **Vida e palavras: a violência e sua descida ao ordinário**. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.
- DESPENTES, Virginie. **Teoria king kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2017.

FANON, Frantz. “Capítulo 1 - Da violência”. IN: **Os condenados da terra**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 24.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

GROSGUÉL, Ramón. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/ sexismo epistêmico e os quatro g e n o c í d i o s / epistemicídios do longo século XVI**. In: Revista Sociedade e Estado, v 31, n 1, Janeiro/Abril 2016, p. 25-49.

GROSGUÉL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global**. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: 17 maio 2023.

GUIMARÃES, Victor. **Certas opacidades, algumas transparências**. Galpão Cine Horto, 2019. Disponível em: <http://galpaocinehorto.com.br/critica4/> Acesso em: 10 out. 2022.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. IN: Cadernos Pagu (5) 1995.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEITE, Janaina. **Transgressões e estigmas nos modelos de representação autobiográfica**. Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 86-92, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69078>. Acesso em: 11 out. 2022.

LEVINE, Peter A.; FREDERICK, Ann. **O Despertar do Tigre**. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

MALLMANN, Francisco. **América**. São Paulo: Urutau, 2020.

MALLMANN, Francisco. **Tudo o que leva consigo um nome**. Rio de Janeiro: José Olympio Ltda, 2021.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. São Paulo: n – 1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. Um prólogo para Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAMOS, Sonia. **Trauma, vulnerabilidade e memória: caminhos para uma resignificação**. Revista latino-americana de psicologia corporal, no. 11, p.69-82, set. 2021. Disponível em: <http://psicorporal.emnuvens.com.br/rbpc>. Acesso em 20 abril 2023.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea**. Projeto História, v.25, 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10571/7862>. Acesso em: 29 out. 2022.

ROLNIK, Suely. **O Retorno do Corpo-que-sabe**. Conferência realizada no 8º Encontro de Performance e Política do Instituto Hemisférico, 2013. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik.html>. Acesso em: 16 fev. 2022.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SAIS, Lilian. **Uma baleia nunca dorme profundamente**. Bragança Paulista: hecatombe, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio. **Drible e flecha de fulni-ô**. 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/drible-e-flecha-de-fulni-o/>. Acesso em: 27 fev 2022.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SOUZA, Karoline **Flegler. Performance e rebeldia em Niki de Saint Phalle**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2021.

SPINELLI, Miro. **Da abertura à despossessão: uma performance escrita em cinco movimentos**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

TAYLOR, Diana. **O trauma como performance de longa duração**. O Percevejo Online, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/percevejoonline/article/view/512>. Acesso em: 27 out. 2023.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TORRALBA, Ruth. **Sensorial do corpo: via régia ao inconsciente**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Departamento de Psicologia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

