

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

Perspetivas Silvestres

A categoria do *selvagem* segundo Jack Halberstam

Patrícia Flores Pereira da Brásia

M

2023



Patrícia Flores Pereira da Brásia

Perspetivas Silvestres

A categoria do *selvagem* segundo Jack Halberstam

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2023

Índice

Declaração de Honra.....	4
Agradecimentos.....	5
Resumo.....	7
Abstract.....	8
Introdução.....	9
I.....	13
A categoria do <i>selvagem</i>	13
II.....	20
1. A epistemologia <i>ferox</i> em Maria Gabriela Llansol.....	20
1.1. O <i>ferox</i> segundo Jack Halberstam.....	20
1.2. A figura e o falcão em Llansol.....	21
1.3. A figura da árvore em Llansol.....	27
1.4. A figura <i>ferox</i> em <i>Parasceve</i>	32
1.5. Llansol e a utopia da comunidade.....	36
2. <i>Unlearning</i> da História em Grada Kilomba.....	41
2.1. <i>Unlearning</i> segundo Jack Halberstam.....	41
2.2. A memória em Kilomba.....	43
2.3. A linguagem do trauma em Kilomba.....	49
2.4. <i>Unlearning</i> da História em <i>O Barco</i>	54
2.5. Kilomba e o desmantelamento da ideia de universalismo.....	60
3. A estética do <i>bewilderment</i> em Miranda July.....	65
3.1. <i>Bewilderment</i> segundo Jack Halberstam.....	65
3.2. A desconexão em July.....	68
3.3. A performance em July.....	73
3.4. <i>Bewilderment</i> do género em <i>The Future</i>	80
3.5. July e o artifício.....	86
III.....	90
Considerações finais.....	90
BIBLIOFILMOWEBGRAFIA.....	94
Apêndices.....	103

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Patrícia Brásia

Patrícia Brásia

Agradecimentos

Em muitos momentos da investigação e escrita desta dissertação a minha admiração pelas autoras e artistas que fui lendo, escutando e vendo, fizeram-me sentir que não havia nada que pudesse acrescentar às suas contribuições. A causa deste desnorte académico reside na admiração e não na intimidação. A todas elas estou grata.

Foi um prazer frequentar este mestrado e ter estado presente em seminários que muito me acrescentaram, ouvindo tantas e tantos autores e as suas considerações sobre literatura, arte, cinema, corpo, raça, género e o selvagem. Nesta sala (real e imaginária) recebi algumas visitas, às quais agradeço mais em particular de seguida.

À Sofia, uma nova amiga que já admiro, que me faz sempre rir muito e chorar logo de seguida. Estamos em sintonia.

À Elodie, minha metade; que está sempre disponível para ajudar ou enlouquecer, como é típico das irmãs fazerem. Obrigada, sempre.

À Fátima por querer saber sempre mais do que eu estou disposta a partilhar no meu desajeito em ser filha.

À tia Milú, gosto muito de si. Obrigada por se preocupar.

Ao Du, o meu amigo de outra vida que consegui conservar nesta.

À Bárbara, pelos jantares, as plantas, os gelados e o interesse genuíno na minha experiência por esta terra; mas obrigada especialmente por não ter resistido à minha amizade.

Ao António, Ricardo e Stéphane; uma equipa que adoro e que compreendeu que eu sou múltipla e quero mais do que fazer filmes, também quero pensar sobre filmes.

À ausência familiar que faz de mim a presença emocional.

Ao Professor Doutor Pedro Eiras, cuja sugestão de Llansol muito acrescentou à minha vida; que, para seu mal, disse entusiasmado que todas as minhas facetas eram bem-vindas a esta investigação; um *obrigada*, desde logo pela recetividade a um estudo sobre a categoria do *selvagem*.

À Professora Doutora Celina Silva, com quem tive conversas verdadeiramente estimulantes nos atendimentos que me facultou no primeiro ano e por quem nutro um carinho e uma admiração à distância.

Ao Professor Doutor João Paulo Guimarães, que esteve sempre disponível para incentivar curiosidades e riscos. Obrigada por me expor ao meu primeiro contato em profundidade com o trabalho de Jack Halberstam.

À Professora Doutora Marinela Freitas, com quem amorosamente aprendi muito e que me deu espaço para expor a minha visão mais silvestre e contraditória ao percurso dos estudos. Obrigada, também pela aula inesquecível que através de uma janela do *zoom* nos trouxe a poeta Ana Luísa Amaral.

A Maria Etelvina Santos e João Barrento que muito amavelmente me receberam no Espaço Llansol para as XIII Jornadas Llansolianas, onde tive o prazer de, durante um dia, sentar-me em baixo de um jardim triangular suspenso, invertido e florido.

E, por fim, obrigada às duas pessoas que estiveram sempre ao meu lado, nesta mesma sala, a receber todas e todos que entraram, com a mesma atenção e curiosidade que eu: Nuno e Martinho, os meus dois companheiros de vida, marido e filho patudo. Obrigada pelo aconchego, pelo amor, pela comida, pelo espaço (para mim e para os meus livros) e pelo espanto e alegria contínua perante os meus desejos e as minhas desordens.

Obrigada, Nuno, meu mais-que-tudo.

E – mesmo sabendo o que Halberstam evidencia acerca da disparidade hierárquica num relacionamento animal-humano – obrigada, Marti.

Resumo

Esta dissertação procura estudar o conceito do *selvagem*, tal como proposto por Jack Halberstam principalmente no livro *Wild Things. The disorder of desire*, usando-o como modelo teórico para observar obras literárias, performáticas e cinematográficas de Maria Gabriela Llansol, Grada Kilomba e Miranda July. Assim, em *Parasceve*, de Maria Gabriela Llansol, podemos detetar os contornos de uma epistemologia *ferox*, onde tanto o humano quanto o animal e a natureza são sujeitos no processo do conhecimento; *O Barco*, de Grada Kilomba, permite pensar e identificar formas de políticas de *unlearning* no confronto da história, da mitologia e das narrativa pessoais das/os escravizadas/os com a historiografia colonialista; em *The Future*, de Miranda July, identificamos a estética do *bewilderment* ao evidenciar na performance uma desordem da categoria do género. A história e a instabilidade da categoria do *selvagem* são também alvo de reflexão. Defendemos, assim, a relevância teórica, política e social de uma perspetiva *selvagem* tal como é teorizada por Jack Halberstam e experimentada nas abordagens artísticas de Maria Gabriela Llansol, Grada Kilomba e Miranda July.

Palavras-chave: Halberstam, *selvagem*, Maria Gabriela Llansol, Grada Kilomba, Miranda July.

Abstract

This dissertation seeks to study the *wild* as a category, as proposed by Jack Halberstam predominantly in the book *Wild Things. The disorder of desire*, using it as a theoretical model to observe literary, performative and cinematographic works by Maria Gabriela Llansol, Grada Kilomba and Miranda July. Thus, in *Parasceve*, by Maria Gabriela Llansol, we can detect the contours of a epistemology of the *ferox*, in which both the human, the animal and nature are subjects in the process of knowledge; *The Boat*, by Grada Kilomba, allows us to think and identify forms of politics of unlearning in the confrontation of history, mythology and personal narrative of enslaved people with colonialist historiography; in *The Future*, by Miranda July, we identify an articulation of the aesthetics of *bewilderment* by highlighting in performance the disorder of the category of gender. The history and instability of the notions that the category of the *wild* summons is also subject to consideration. We thus defend the theoretical, political and social relevance of a wild perspective as theorized by Jack Halberstam and experienced in the artistic approaches of Maria Gabriela Llansol, Grada Kilomba and Miranda July.

Key-words: Halberstam, *wild*, Maria Gabriela Llansol, Grada Kilomba, Miranda July.

Introdução

Monsters cannot be announced. One cannot say: “Here are our monsters,” without immediately turning the monsters into pets.

Jacques Derrida, “Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms” (1990: 80)

What I really wanted to say was that a monster is not such a terrible thing to be. From the Latin root *monstrum*, a divine messenger of catastrophe, then adapted by the Old French to mean an animal of myriad origins: centaur, griffin, satyr. To be a monster is to be a hybrid signal, a lighthouse: both shelter and warning at once.

Ocean Vuong, *On Earth We're Briefly Gorgeous* (2019: 13)

You dumb babies, monsters are just *frigments* of your *infatuation*.

Angelica Charlotte Pickles, *Rugrats* (1991-2006)

Para definir o conceito de *selvagem*, Jack Halberstam, filósofo e autor de referência dentro do campo da teoria *queer*, recorre, como é habitual nas suas obras, ao imaginário da literatura infantil. Em *Wild Things. The disorder of desire* (2020), revisita o livro de Maurice Sendak, *Where The Wild Things Are* (1963): “[in] Maurice Sendak’s beloved book for children of all ages, we follow a young and untamed traveler as he learns the difference between the domestic world of the family and the wild world of lost and lonely creatures” (2020a: 3). Para Halberstam, o potencial desta história infantil reside na simplicidade com que aborda tanto os perigos como as potencialidades do selvagem, numa ambiguidade que é central para a tese de *Wild Things*:

Wildness names simultaneously a chaotic force of nature, the outside of categorization, unrestrained forms of embodiment, the refusal to submit to social regulation, loss of control, the unpredictable [but] the wild has also served to name the orders of being that colonial authority comes to tame: the others to a disastrous discourse of civilization, the racialized orientation to order, the reifying operations of racial discourse (wild “things”). For this reason, to work with the wild is also to risk reengaging these meanings. I take the risk [...]. (3-4)

Halberstam reconhece em Sendak o mesmo risco enquanto autor de histórias infantis: “He never apologized for the menace his story presented, a menace that emerged from the intimate space of the family itself” (133). A recusa de Sendak de uma postura moralista é também importante para Halberstam; ao escrever histórias infantis, Sendak

não cede a um tom sentimentalista, “and offered his small antiheroes up to the darkness, to the monsters, to the wild” (*ibidem*).

A presente dissertação procurará averiguar as diversas potencialidades do ser *wild*; trata-se de compreender as valências e a fertilidade de uma cosmovisão assente nessa “chaotic force of nature”, e não em modelos normativos, nesse “outside of categorization”, escapando aos sistemas classificatórios, nessas “unrestrained forms of embodiment”, impossibilitando paradigmas dualistas. De facto, a obra de Jack Halberstam é fundamental para perspetivar o fim de um mundo que se comprova insustentável e, sem certezas de que outro surgirá, um aporte teórico que permite reconhecer os entendimentos que trazem “os outros”.

Trata-se, em suma, de pensar o *selvagem* como uma aproximação do que é categorizado como estranho, silvestre, mutante, híbrido, monstruoso. Não é uma coincidência que Jack Halberstam se tenha debruçado, no princípio da sua carreira académica, sobre obras literárias e cinematográficas onde os monstros se esgueiram. Em *Skin Shows, Gothic Horror and the Technology of Monsters*, tece uma análise comparativa entre literatura inglesa – nomeadamente novelas góticas do século XIX – e longas-metragens de terror norte-americanas do século XX. Algumas críticas podem ser apontadas ao desfasamento dos diferentes contextos espaço-temporais nesta comparação entre objetos literários e cinematográficos¹, mas o livro faz um registo generoso do imaginário da monstruosidade na arte, do século XIX ao final do século XX. Por exemplo, ao analisar *Frankenstein* (escrito em 1818 por Mary Shelley), e *The Silence of the Lambs* (realizado por Jonathan Demme com estreia em 2001), Halberstam argumenta que a ficção gótica² marca o horror em determinados tipos de corpos:

Within the traits that make a body monstrous – that is, frightening or ugly, abnormal or disgusting – we may read the difference between an other and a self, a pervert and a normal person, a foreigner [um colonizador seria talvez um melhor contraste para este argumento] and a native. (1995: 8)

¹ Lisa Duggan faz uma revisão do livro, classificando-o como uma análise histórica do gótico para lá de um mero melodrama; mas identifica a dispersão de contextos de países e séculos como uma decisão metodológica que pode complicar o argumento de Halberstam.

² Para uma melhor compreensão do espectro em que Halberstam considera o gótico neste livro, leia-se: “In *Skin Shows* I will be situating Gothic as a site or topos in nineteenth-century fiction and contemporary horror film. In its typical form, the Gothic topos is the monstrous body à la Frankenstein, Dracula, Dorian Gray, Jekyll/Hyde; in its generic form, Gothic is the disruption of realism and of all generic purity. It is the hideous eruption of the monstrous in the heart of domestic England but it is also the narrative that calls genre itself into question” (Halberstam 1995: 11).

Halberstam defende que este livro recusa a concepção do humano enquanto refúgio a salvo da monstrosidade, e demonstra que “the violence of representation does not always lie in bloody scenes of carnage or in images of monstrosity” (188), mas mais frequentemente em “well-meaning and sincere humanist texts that feel compelled to make the human into some earnest composite of white, bourgeois, Christian heterosexuality” (*ibidem*); este último modelo, segundo o filósofo, concebe a monstrosidade através de um modelo de identidade negativo do humano.

No seu artigo “O selvagem e a história: Heródoto e a questão do outro”, o antropólogo Klaas Woortmann estabelece uma genealogia do selvagem que remonta ao pensamento grego antigo; à semelhança de Halberstam, considera que a civilização grega se constrói a partir do contraste com a ideia do selvagem: “Para expressar tal noção [de civilização] utilizavam as palavras/conceito pólis (cidade) e hemeros (domesticado). Combinadas transmitiam a ideia de ordem [...] fora da cidade só poderia existir desordem ou tirania” (2000: 18). Fora da cidade, está o selvagem. Woortmann acrescenta que “o pensamento grego primeiro criou o selvagem; mais tarde o projetou sobre povos específicos” (*ibidem*).

Quando a categoria do *selvagem* implica, desde a Grécia Antiga, a construção de uma alteridade recusada pelo sujeito que a concebe, corre-se o perigo de solipsismo. No discurso *Can the Monster Speak?*, que Paul B. Preciado tentou apresentar no *49th Study Day* da École de la Cause Freudienne em 2019 – até ser interrompido e expulso do palco pela audiência de psicanalistas –, apela-se a um novo paradigma do conhecimento, afastado do vigente patriarcado heterocolonial (2020: 45). Um paradigma que se afasta do binarismo da diferença sexual e que concebe uma abertura a um sem-número de corpos, com múltiplos desejos por nomear (72). O processo que levará até esta mudança de paradigma “will result in profound technological, social, visual and sensorial changes” (70), do mesmo modo que a invenção da imprensa “hastened the shift from an oral culture to one based on reading and writing, together with the gradual secularization of biblical texts, and accelerated the process of European expansion and colonial expropriation in the Americas” (71).

Jack Halberstam comenta nas primeiras páginas da edição em livro do discurso de Paul B. Preciado: “Yes, it’s true – the monster speaks!”, mas não é “fluent in lack and

misrecognition. This monster speaks in his own words, and he does not speak as subject, as an individual but rather part of a constantly mutating ‘soma³theque’” (Halberstam *apud* Preciado 2020: 3). No seu livro *Wild Things. The disorder of desire*, Halberstam sublinha que o *selvagem* não convoca simplesmente o encontro entre o humano e os monstros – tal como Woortman sugere no seu ensaio sobre o encontro entre gregos e os *outros* povos –, o *selvagem*, enquanto categoria, “also questions the hierarchies of being that have been designed to mark and patrol the boundaries between the human and everything else” (2020a: 5).

Na primeira parte desta dissertação, o contexto histórico e cultural do surgimento da categoria do *selvagem* será central para delinear uma genealogia das relações ambíguas que a categoria convoca. Na segunda parte, o *selvagem* será o enquadramento teórico para um exercício de diálogo com obras de três criadoras. Assim, a escrita de Maria Gabriela Llansol permite uma proposta epistemológica em que, a par do humano, outros seres vivos elaboram conhecimento, constituindo aquilo a que Halberstam chama uma epistemologia *ferox*. A psiquiatra e artista Grada Kilomba apresenta na sua obra uma crítica à herança do colonialismo, numa operação muito próxima daquilo que Halberstam caracteriza como *unlearning*. Por fim, na obra performática, cinematográfica e literária de Miranda July, uma estética do *bewilderment* permite demonstrar como a categoria do *selvagem* é relevante para um entendimento das interseções de corpos e vivências que escapam a categorizações convencionais.

³ Preciado esclarece que *soma³theque* é uma analogia ao corpo enquanto “a living political archive. In the same way that Freud spoke of a psychic apparatus greater than consciousness, so today it is necessary to postulate a new notion of the somatic apparatus to take into account the historic and externalized modalities of the body, those that exist and are mediated through digital, pharmacological, biochemical and prosthetic technologies. The soma³theque is mutating” (Preciado 2020: 35).

I

A categoria do selvagem

From biblical times to the present, the notion of the Wild Man was associated with the idea of the wilderness – the desert, forest, jungle, and mountains – those parts of the physical world that had not yet been domesticated or marked out for domestication in any significant way. As one after another of these wildernesses was brought under control, the idea of the Wild Man was progressively despatialized. This despatialization was attended by a compensatory process of psychic interiorization. And the result has been that modern cultural anthropology has conceptualized the idea of wildness as the repressed content of *both* civilized *and* primitive humanity.

Hayden White, “The forms of wildness: archaeology of an idea”,
Tropics of Discourse, essays in cultural criticism (1978: 153)

We claim here that the past of wildness is not all that wildness is or can be.

Jack Halberstam e Tavia Nyong’o, “Introduction: Theory in the Wild”,
South Atlantic Quarterly: Wildness (2018: 453)

No livro *Wild Men in the Looking Glass. The mythic origins of European otherness*, o antropólogo e sociólogo Roger Bartra defende que, apesar da inevitável associação colonial, a noção de uma pessoa selvagem é anterior à colonização. Figuras como “the Greek *agrioi*, the hairy Coptic anchorites, the homines sylvestris of the Alps, the fortune-tellers of Brocéliande, the hairy ladies of Rauhe Else’s stock, and other fascinating beings [already] pervaded ancient and medieval Western imagery” (1992: 7-8). Bartra sublinha que é na literatura europeia do século XII que se funda enquanto tema o estereótipo “[of] the wild man” (2), coincidindo com a construção da identidade europeia: “[t]he man we recognize as civilized has been unable to take a single step without the shadow of the wild man at his heel” (3).

A definição do selvagem cruza dois arquétipos dominantes – e muitas vezes antagónicos –, herdados da Antiguidade. Por um lado, o pensamento grego conforma uma caracterização do selvagem a partir de identificações exteriores, ou seja, de uma orientação espacial marcada pela “vergonha” – aquele que está fora da cidade está fora da lei e da civilização. A tradição judaico-cristã, por outro lado, opera numa orientação

moral da “culpa”: a diferença entre a humanidade ou a falta dela averigua-se no plano moral.

No entanto, embora desde a Idade Média o “homem selvagem” seja “an object of disgust and loathing, of fear and religious anxiety, the quintessence of possible human degradation, he was not conceived in general to be an example of spiritual corruption”, nas palavras de Hayden White (1972: 150). De resto, esse é a perspectiva do selvagem de diversos autores ocidentais dos séculos XVIII e XIX que desenvolveram a ideia do “bom selvagem”, reconhecendo num modelo de vivência próxima à natureza “all that was admirable and uncorrupted in human nature” (*ibidem*).

Seja como for, o *selvagem* tem sido sempre conceptualizado na forma de uma animalidade que se opõe à “alma”, através de noções de tentação, pecado e rebelião. White afirma ainda que o pensamento à volta do *selvagem* sempre se centrou em três grandes questões – a subsistência, o sexo e a salvação (1978: 179) –, ou seja, a estreita relação entre desejo e castigo funda a noção de *selvagem*:

The two sets of images [desejo e castigo] apparently became fused (and confused) during the High Middle Ages, thereby creating that anomalous conception of the state of wildness that we find in the iconography of the thirteen and fourteenth centuries, of a Wild Man that is both good and evil, both envied and feared, both admired and calumniated. (175)

Enquanto “castigo” convoca a maldição e a expulsão da cidade, “desejo” sugere promiscuidade e animalidade; em ambos os casos imperam noções de transgressão. A ambiguidade da ideia do *selvagem*, entre o ideal e o repreensível, dificulta definições precisas.

Em 1962, o fundamental *La Pensée Sauvage* de Claude Lévi-Strauss redescreve o *selvagem* enquanto ferramenta teórica de crítica cultural; *selvagem* torna-se uma categoria para definir um certo *tipo* de pensamento⁴, rejeitando a desvalorização do “pensamento selvagem” enquanto qualificação dos discursos culturais de povos não ocidentais, como se vivessem num estágio menor ou menos complexo. Estabelecendo uma relação entre determinadas estruturas comuns a todas as sociedades, o carácter

⁴ Claude Lévi-Strauss considera que o pensamento selvagem é simplesmente uma forma de raciocínio diferente do raciocínio racionalista, não um estágio primitivo do pensamento. Para o autor, trata-se de uma forma de organização do conhecimento a partir de uma relação concreta com o objeto/fenómeno, que permite igualmente a recolha de dados e a formulação de conclusões.

universalizante desta proposta teórica furta-se da potencialidade da categoria do *selvagem*.

Jack Halberstam inicia um trabalho à volta do *selvagem* numa colaboração com outros dois pesquisadores que, para surpresa de todos, descobrem estar simultaneamente a desenvolver hipóteses de *rewild* da teoria⁵. José Estebán Muñoz, Tavia Nyong’o e Halberstam – três nomes sonantes na área da teoria *queer* – recorrem à ideia de *selvagem* para pensar sobre aquelas, aqueles e aquilo que excede parâmetros de categorias já definidas: “[we] began to feel that the word «queer» was exhausted. That we were making it do too much work critically and conceptually, and that when queerness is just like a bad umbrella for everyone who wants to get married then you have to move on to a new term” (Halberstam 2014). A noção do *queer* – inicialmente um termo insultuoso utilizado para qualificar o “estranho” e minorias sexuais e identitárias – é apropriada por teóricos⁶ e ativistas como articulação da potencialidade de vivências não normativas. Mas, para Halberstam, o conceito fragiliza-se quando o carácter assimilacionista assume prioridade do discurso reivindicatório:

gay marriage has come to stand for “the activists goals” of these movements, and this is actually really odd because, if you go back to the 1970s the Gay Liberation Front in the US, and various radical gay movements in other countries, going all the way back to the 20s in Germany for example, the goal was never to simply blend into the society, the goal was to transform this society. As it was for many social movements coming out of the 60s in the 70s. So, when we arrive in the 21st century, where we have winnowed down all of our political goals to this one thing [...] To me this is a complete and utter selling out of the really radical visions from the 70s. (Halberstam 2014)

A categoria do *selvagem* é trabalhada como modo de libertar o conceito de *queer* de um quadro teórico que Muñoz, Nyong’o e Halberstam sentem demasiado limitado. Halberstam, em particular, afirma que em *Wild Things* tenta apresentar a categoria do *selvagem* “understanding it as something that has been produced by this ruinous discourse of civilization as the *Other* to civilization, but also as a space that we can return back to, now that we’re in a kind of post-civilizational state” (2020b).

⁵ Halberstam, Nyong’o e Muñoz estavam a preparar uma publicação – *Three Paths to the Wild* –, que não se concretizou devido à morte prematura de Muñoz em dezembro de 2013 (Halberstam 2020a: XIII).

⁶ Em 1991, Teresa de Lauretis propõe uma teoria *queer* que reconhece a importância científica das sexualidades e identidades não normativas na sua potencialidade de desnaturalização de categorias como “homem”, “mulher”, “heterossexual”, “homossexual”, “transsexual”, entendidas como construções históricas, locais, reguladas por relações de poder e também na resistência a estas.

Em antecipação ao lançamento de *Wild Things*, Halberstam apresenta numa palestra para a Riga International Biennial of Contemporary Art (RIBOCA) alguns dos conceitos-chave desenvolvidos no livro; começa por partilhar que, como base do seu argumento, recolhe muita inspiração nos movimentos artísticos dos anos '70, especialmente a partir da “Anarchitecture”⁷. O trabalho de Gordon Matta-Clark é de particular destaque para Halberstam delinear a sua proposta. “Nothing works!” era o mote do artista e arquiteto que, num contexto de escombros como consequência da Segunda Guerra Mundial, intervinha sobre prédios devolutos a ponto de serem substituídos por novas construções. Matta-Clark revelava a céu aberto que também a arquitetura, e em particular o dispositivo da casa, enquanto sinédoques das estruturas que conformam a organização social, reiteram noções normativas. A família, o trabalho, a socialização, o encontro e o desencontro entre cidadãos e Estado, todas estas dinâmicas são conformadas pelos *planos* da figura ilustre da modernidade, o arquiteto:



Gordon Matta-Clark, *Splitting* (1974)

What we have to do as anarchists⁸, is figure out how to unbuild, and this is exactly what the anarchitecture shows us. Now, interestingly, when you want to split a house, just to tell you technically what this actually means, when you want to split a house, you can't just saw it all down the middle. What Matta-Clark had to do, was tip the house back on its foundation and then make the cut [...] It's that gesture that I'm calling anarchitectural, where you don't bring the whole thing down, you allow it to fall open. And in regard to that, that nothing, that little space that you see when the house opens up, that is the nothing of Gordon Matta-Clark's

⁷ Halberstam sobre a importância deste movimento: “It included people like Richard Landry and Roy Anderson, and set itself up against people like Le Corbusier, who imagined, fascist style, that if you build the right kind of city, then people would be manageable, they would be contained, their protests would be stopped before they even had a chance to grow. And people would not be able to imagine disruption precisely because order would be imposed from the outside in, and from the inside out. [...] Inner New York City, in the 1970s, it was literally falling down. They carried out all kinds of projects that were not only architectural, but often involved sharing food, distributing food, and calling attention to the way in which the city was not set up for disabled people, or was polluted in ways, especially in places like the Bronx, that was deeply detrimental to communities of color” (2020b).

⁸ Jack Halberstam, que esclarece não ser um teórico da política (Halberstam/Young 2019: s/p), recorre ao longo do seu trabalho a noções anarquistas através de uma condição principalmente estética: “Rather than seeing anarchy as an ideologically closed or scientific system that needs to be learned, studied, applied, and adjusted, I see anarchy as an aesthetic, a way of thinking, a way of seeing [...] and a way of being in relation to others, separate from logics of state rule” (2012b: 212).

phrase, "Nothing works." The thing that's doing the work in the artwork, splitting, is the piece of nothing. (Halberstam 2020b)

Para elaborar um discurso à beira do colapso, como Halberstam qualificou o seu trabalho sobre o *selvagem*, a potencialidade das propostas criadas nos anos '70, a partir dos escombros, permite articular uma proposta que floresce nas falhas das estruturas em decadência. Ao contrário do ímpeto de "construção de novos mundos" – como escrevem Eve K. Sedgwick e José E. Muñoz – para fazer face à nossa "era of environmental decline, financial corruption, right-wing populism" (Halberstam/Young 2019: s/p), para Halberstam a questão central é "how do we unbuild the world?" (*idem*). Embora a imaginação de outro mundo seja necessária a muitas práticas de sobrevivência, o autor de *Wild Things* considera que primeiro é necessário desfazermos (*unmake*) este mundo, com o objetivo otimista de que o fim seja o princípio: "Another world is possible, but only when this one ends" (*idem*).

Contrariamente à abordagem habitual de Halberstam de um arquivo dentro da *low theory*⁹ para a aplicação das suas propostas teóricas, em *Wild Things* o autor apresenta a categoria do *selvagem* a partir de um arquivo de literatura e música canónica inscrita no período modernista. Entre referências a filmes de animação infantil como *The Secret Life of Pets*, realizado por Chris Renaud (2016), e obras de literatura infantil como *Where the Wild Things Are*, de Maurice Sendak (1963), surgem nomes canónicos como Thomas Stearns Eliot, com *Four Quartets* (1943), William Butler Yeats com o poema "The second coming" (1919) e o bailado *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky com coreografia de Vaslav Nijinsky (1913). Halberstam esclarece que "just because I love the low archive doesn't mean I can only be in the low archive" (Halberstam/Bennett 2020), e assume que, num projeto sobre aquilo que excede categorizações, o ecletismo permite exceder as barreiras dos campos teóricos que os diferentes arquivos convocam, criando uma proposta multidisciplinar:

I'm not saying "hey if we could only go wild then somehow, we would find our way out of environmental ruin and liberal politics" [...] this [book] is a kind of... it's almost like a history of

⁹ Halberstam propõe o termo a partir de uma formulação de Stuart Hall da teoria não enquanto um fim em si mesmo mas como um desvio para um outro lugar: "a kind of theoretical model that flies below the radar, that is assembled from eccentric texts and examples and that refuses to confirm the hierarchies of knowing that maintain the high in high theory." (Halberstam 2011: 16). Ao usar o termo, refiro-me ao uso frequente de um arquivo de filmes e livros infantis e/ou de animação como referências nas propostas teóricas de Halberstam, pois para o autor "[t]his archive contains a new set of relations among science, sex, and culture, which rearticulates the meaning of all three" (Halberstam 2009: 47).

the idea of wildness [...] It is a history of wildness and a history of the way in which people have contested the category of wildness and proposed wildness as a portal to some other way of thinking. Now, this book won't take you even to that other way of thinking but what it tries to do and it is a modest project, really, is to just unpick a few knots that tether liberal personhood to order, governance, rule, knowing, whiteness. (Halberstam 2021)

Halberstam não propõe um regresso ao selvagem, e ainda menos a cristalização das noções coloniais que o termo poderia convocar. Pelo contrário, a instabilidade é um dos termos assumidos como parte do reconhecimento da categoria do *selvagem* e do projeto de *Wild Things*:

I offer a vocabulary for wildness that might hold some of the pieces of this book in productive tension. Definitions of wildness will jostle with one another for classificatory dominance, and just as quickly as formulations of the wild emerge, they may just as easily recede into babble. (Halberstam 2020a: XII)

Halberstam compõe, portanto, um elogio do instável e do desordenado. A desordem, já presente no subtítulo de *Wild Things – The disorder of desire* –, é convocada como a caracterização mais constante do *selvagem*; uma qualificação que o autor formula em jeito de lema: “Wildness [...] disorders desire and desires disorder” (2020a: 7). A categoria do *selvagem* não é simplesmente equivalente a “desordem”, e não se configura através da redução ao “caos”; antes, a categoria do *selvagem* possibilita a percepção de uma *untamed ontology*; a articulação de desejos desordeiros, e o desejo de desordenar quaisquer configurações ordeiras (obra, teoria, discurso, identidade):

The untamed or wild ontology is a form of being that lies, according to Foucault, “on the other side of all the things that are” and “even beyond those that can be”. It is, in fact, a disorder of things that emerges and takes its ghastly shape in the shadows cast by the very project that discerns, desires, and demands order in the first place. (Halberstam 2020a: 12)

Em *As Palavras e as Coisas* (1966), Michel Foucault considera a noção de uma “ontologia histórica”, que se contrapõe a uma ontologia do ser. Argumenta que o ser humano, tal como se concebe a partir no século XVI, não existia anteriormente e, nesse sentido, a sua origem é inacessível. Assim, as configurações acerca do conhecimento de si, do poder sobre os outros e das concepções éticas, não são intrínsecas ao ser humano. São antes características acomodadas aos paradigmas vigentes em cada era.

Desta organização ontológica surge uma ordem que classifica, a partir dos dispositivos de conhecimento, poder e ética correntes, os modelos válidos. Mas é precisamente esta organização que produz uma desordem: “Foucault is also holding

onto the idea that there is always something outside of the classifiable, the recognizable, the legible, and those kinds of things occupy a space that he calls an untamed ontology” (Halberstam 2020b). Se uma ontologia histórica se opõe a uma ontologia do ser, a ontologia selvagem é o que excede as tentativas classificatórias e que, não sendo simples oposição, desorienta, apresentando variáveis difíceis de elencar. Para Halberstam, a ontologia selvagem permite repensar o que excede as categorias e não se aglutina numa identidade ou perspectiva domesticada: “It's that untamed ontology that I believe holds the kind of promise, a bewildering promise, for thinking about life, being, futurity and so on, outside of the ideological frame that we have inherited” (*idem*).

O projeto da aplicação de uma categoria do *selvagem*, como perspectiva impulsionadora de um novo paradigma, exige antes de mais o exercício da desordem de uma herança epistemológica herdada. Em *Wild Things*, Jack Halberstam propõe uma epistemologia *ferox* para iniciar os trabalhos.

II

1. A epistemologia *ferox* em Maria Gabriela Llansol

1.1. O *ferox* segundo Jack Halberstam

Na realidade, nós já falámos tanto e sabemos tão pouco, que nem sequer é risco — antes necessidade — ir à procura de outras fontes de saber, da origem de palavras, de associações não conformes. Poderá parecer estranho como esta trajectória por mundos não-humanos resulta em novas harmónicas humanas. É o coração que guia. A inteligência é uma trela que harmoniza os impulsos de uma procura aparentemente desordenada.

Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho* (1985: 131)

Jack Halberstam analisa em *Wild Things* “an odd series of twentieth-century queer memoirs” (2020a: 30-31) que descrevem a relação entre narradores, personagens humanas e a figura do falcão:

In reading of deep and “unfathomable” intimacies between men, women, and birds of prey, we will discern structures that are less about discerning what you should and should not know and more about knowing that there are entire systems of knowing, signifying, and desiring that simply exceed the human. The desire of a bird for meat, for example, or the desires experienced by falconers within hunting, are just two instances of a set of desires and a form of knowledge that can be shared between human and bird but that rightly belong to the bird. (88)

Halberstam recolhe o termo *ferox* num livro de memórias de Terence Hanbury White, *The Goshawk* (1951), que relata a tentativa falhada de domesticar um falcão, livro referido em *H is for Hawk* (2014), de Helen Macdonald – um relato contemporâneo de intenções semelhantes; são, pois, duas das obras que integram a estranha coleção de relatos sobre falcões e falcoeiros em *Wild Things*. O termo *ferox* é o que Halberstam utiliza para nomear as relações estranhas que identifica nesses relatos; relações excêntricas de *becoming* e *unbecoming*:

[*ferox*] frames an orientation that turns away from the human and toward the animal; it offers approximate language for a wildness that exceeds human classification; the feral, indeed, is situated beyond human language and can be approximated only by using the grammars available for expressions of love, desire, and sex. (Halberstam 2020a: 79)

De facto, a compreensão do *selvagem* implica um terreno além dos conhecimentos humanos. A formulação de uma epistemologia feroz, ou *ferox*, é definida por Halberstam como “a form of knowing that parses out the differences between the wild and the domestic and lines up humanity and animality on either side of this shifting and porous divide” (117).

Através dessa divisão porosa, mostra-se como o impulso do desejo excede noções normativas: de facto, a descentralização do eixo antropocêntrico, que enquadra centro/margem, para uma epistemologia excêntrica que reconheça outros paradigmas, talvez de difícil entendimento humano, permite entrever o reconhecimento de outras perspectivas. A proposta de uma epistemologia *ferox* exige uma revisão do conhecimento, no sentido de um “new archive, or a rethinking of the modernist archive altogether, and new ways of reading canonical authors *against* the great tradition into which they have been placed” (11).

Um arquivo de entendimentos, metodologias e práticas excêntricas atravessa a obra de Maria Gabriela Llansol. Em obras como *Na Casa de Julho e Agosto*, *Lisboaleipzig* e *Parasceve*, a interação entre um animal indomesticável como o falcão e a procura de um conhecimento não-domesticado permite a descoberta de uma epistemologia *ferox*.

1.2. A figura e o falcão em Llansol

O falcão esvai-se no azul e, ao vê-lo partir, homens e mulheres enchem-se de ansiedade pois não conhecem ainda como pegar em peso todo o conhecimento.

Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig* (1995: 373)

A escrita de Maria Gabriela Llansol tem sido objeto de numerosas tentativas de definição genológica; no artigo “Sempre no caminho da viagem, com intermitências”, Pedro Mexia afirma que há poucos autores “tão minoritários e obscuros” quanto a escritora, identificando “que o grande «problema» reside no facto de Maria Gabriela Llansol escrever geralmente em prosa” (2005: s/p), já que o seu texto frustra as

expectativas da prosa ficcional¹⁰ e evoca noções de poesia; João Minhoto Marques escreve que, embora “o subtítulo *Diário 1* forneça a *Um Falcão No Punho* uma pista de leitura” (1990: 11), esta pode revelar-se “problemática”, e destaca a qualidade pós-modernista desta escrita e ainda a sua capacidade de “transfigurar por dentro o estatuto genológico” (*ibidem*); em “Comunidades da exceção”, posfácio da segunda edição de *O Livro das Comunidades*, Silvina Rodrigues Lopes começa por dizer que é “incontestável que a leitura [da obra de Llansol] [...] provocou e provoca ainda um sentimento de estranheza” (1999: 109); António Guerreiro declara que a autora “inventou um género literário (para o qual não servem as categorias de romance nem de ficção, e em rigor se esbatem as fronteiras entre prosa e poesia), cri[ando] a sua própria tradição e projet[ando]-se fora das constelações literárias” (2008: s/p); finalmente, Manuel Gusmão descreve *Contos do Mal Errante* à luz de uma produtiva instabilidade genológica: “é como se fosse *uma* narrativa, ou mesmo *um* romance, que seria o movimento de *uma escrita fragmentária*. O plural dos fragmentos, que de certa forma está dito na palavra *contos*, é, entretanto, um princípio de organização textual do caos” (2004: 275).

Llansol recebe em 1991 o Grande Prémio de Romance da Associação Portuguesa dos Escritores, atribuído a *Um Beijo Dado Mais Tarde*, e, no que pode ser uma resposta às inquietações que a sua obra suscita, afirma: “escrevo, / para que o romance não morra. / [...] mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma, / mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele, / [...] / mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear” (1994: 125). A autora declara ainda numa entrevista:

o que é certo é que o meu texto é um autêntico sarilho para esta língua [portuguesa]. Como não peço reconhecimento institucional, todos são cortesies com a minha pessoa. Se o mar está de acordo, eu também. Descalço as botas e vou chapinhar os pés na onda. (1984: 168)

Entre estas tentativas de classificação, a obra de Maria Gabriela Llansol furta-se a qualquer género definido, e constitui, como Jack Halberstam propõe através da categoria do *selvagem*, uma “invitation to step outside of the ordinary and into a world

¹⁰ Pedro Mexia define a escrita de Llansol, não pela ficção que a permeia, “mas apenas [por] um conceito fluido de «narrativa», conceito muito contaminado pela poesia” (Mexia 2005). A esta perspetiva contrapõe-se, no entanto, a própria autora, quando afirma que “o *romance*, antes de ser um género literário definido, / não foi, e não continua a ser, / o nome genérico da *narratividade*? [...] *nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros*” (1994: 126-127).

shared with animals, oriented to predation and networked with nonhuman codes of interaction, flight, and resistance” (2020a: 77). Na obra de Llansol, a fusão dos géneros e o diálogo entre os seres humanos e não-humanos parecem ser duas linhas de leitura que se iluminam mutuamente.

Para a autora “os textos são normalmente extraordinariamente belos. Aliás, enquanto não fascinarem, eles não serão texto” (1984: 143). Ler implica cultivar esse fascínio e reconhecer o pensamento do texto, já que “um texto, se fascina, é porque pensa” (153). O pensamento, por seu turno, implica uma dimensão de vivência ou, em termos llansolianos, do vivo:

No texto, não há qualquer ser resignado, nem jamais morre qualquer figura. O que vejo, no texto, é a obra dessa bondade: os corpos são feitos de materiais nobres, são-lhes dadas formas intensas e atrativas, inscrevem-se em relações harmónicas, significativas e surpreendentes. É nesse triplo registo, o belo, o pensamento e o vivo, que os corpos se movem. É a este triplo registo que chamo o afecto. (145-146)

Em suma, o afeto é a experiência de um encontro *ferox* e dialogante entre os seres, que permite ao texto “levantar-se [...] das páginas para estar connosco” (Llansol 1984: 156). Maria Gabriela Llansol afirma em entrevista que “se há coisa que mais define o mundo, muito mais do que a apetência pelo poder, é a necessidade de afecto” (149).

Em *Wild Things*, sintomaticamente subintitulado *The disorder of desire*, Halberstam estuda o desejo pelo feroz e pelo desconhecido, uma forma de desejo que não pode ser simplificada e que não é apenas uma expressão de devoção ou base para uma classificação de identidades, diferenças e hierarquias; mas antes “the disordered backdrop to all narratives of the human that seem committed to order, regulation, harmony, and stability” (2020a: 13). Para poder recusar as narrativas comprometidas com a ordem, a obra de Llansol fala de narrativas de desordem, ou reconhece “[c]omo fora das coisas criadas há as coisas incriadas” (Llansol 1984: 127). Assim, para uma epistemologia da desordem, o desejo é o termo central.

Em *Um Falcão no Punho*, Llansol defende o uso do desejo contra o uso do poder (1985: 51). É também esse o registo que a autora considera necessário para a criação daquilo a que chama *figuras*, um termo que substitui *personagens* e formula uma proposta caracteristicamente llansoliana: “Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (este é o jardim que o pensamento

permite), um animal ou uma quimera” (130). Note-se que as figuras não são, como Silvina Rodrigues Lopes alerta em *Teoria da Des-Possessão*, personagens:

A primeira coisa a compreender é que não há personagens nos livros de Maria Gabriela Llansol. A segunda é, talvez, que apesar de nos seus livros se constituírem figuras às quais são atribuídos nomes próprios que remetem para um determinado universo no conjunto histórico, o processo não é o da identificação dessas figuras mas o da desidentificação dos nomes próprios que, libertos do seu estatuto de máscaras pessoais, deixam insinuar-se as inumeráveis diferenças que os constituem. (1988: 40-41)

A construção da figura llansoliana implica um ato de “desidentificação”, conforme propõe ainda Silvina Rodrigues Lopes (*ibidem*), ou seja: não um espelhamento do mesmo, mas uma experiência de desordem, de desejo feito de múltiplas imagens. Partilhando uma memória de infância, Llansol lembra que, quando a sua ama lhe contava histórias, ela protestava: “mas Amélia, isso não existe”, e a ama respondia: “menina, não diga que não existe, porque não sabe, procure onde está” (1984: 156). Os nomes das figuras de Llansol surgem como portas para essa procura. Não são referentes históricos fixos, mas desejo feito de imagens e possibilidade de um caminho transitável. Em suma, tentativas de abertura de portas ao “coração que guia” numa “procura aparentemente desordenada” (Llansol 1985: 131).

Assim, nomes reconhecíveis que surgem no texto llansoliano, como Espinosa, Nietzsche e Anna Magdalena Bach, são submetidos a uma operação de “sobreimpressões” (Llansol 1984: 162): o texto oferece a cada figura uma abertura a diferentes existências, uma possibilidade de escape às referências históricas instituídas para se tornarem múltiplas e desconcertantes. Além disso, as figuras podem referir uma dimensão humana, mas também o não-humano. A este nível, a figura do falcão é um guia importante para a autora.

O título do primeiro diário que publica, *Um Falcão no Punho*, apresenta já algumas sugestões do papel do falcão. Mas só em *Lisboaleipzig* o falcão surge realmente na sua dimensão figural: “com uma aura de terra, e vindo de uma coutada. Não pousou no meu pulso, entrou no meu pulso. E são-me entregues os seus olhos redondos, duas vezes maiores, entre mim e a neve” (1995: 285). A chegada do falcão, que entra no pulso da narradora, sugere uma simbiose entre animal e humano; o texto llansoliano tem assim uma expressão *ferox*, gerando novas figuras: “[d]a intersecção das duas línguas –

a que se ouvia balindo, e a que nasceu do sangue – voou o Falcão, ou Aossê feito ave” (1990: 21).

Aossê, anagrama de Fernando Pessoa, é uma figura transversal na escrita da autora, que “precisava de alterar a ordem das letras do nome de Pessoa para fazê-lo involuir, arrancá-lo ao hábito inveterado que tinha dele” (Llansol 1985: 89). Numa operação de sobreimpressão, a figura de Aossê surge sob a forma da figura de um falcão. A ave não apenas é apresentada no pulso da(o) falcoeira(o), mas entra pelo próprio pulso. Uma manifestação de compreensão entre os seres manifesta-se assim na transparência da narrativa entre as figuras e as suas sobreimpressões: “Aossê // era a transparência excessiva que chegava finalmente, / a própria transparência _____” (Llansol 1995: 285).

Por fim, na teorização llansoliana, é também uma figura aquela a que a autora chama *leitor real*, e a quem “mais tarde, acab[ou] por chamar legente – que não o tome [ao texto] nem por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável” (Llansol *apud* Eiras 2005: 538-539). Nesse sentido, Pedro Eiras admite que o legente é uma figura à semelhança das que aparecem no texto; neste caso, uma figura “com que o leitor empírico se pode identificar” (2005: 539).

Na escrita de Llansol, vemos que o falcão surge a partir do cruzamento de figuras (humanas e animais), quando a figura do poeta se confunde no voo da ave; mas também como imagem para explorar uma instabilidade identitária. Podemos vê-lo em manuscritos da autora que refletem acerca do falcão: “Até aqui, o falcoeiro era alguém do sexo masculino. Comigo não foi assim. Foi-me dado o sexo ambíguo” (Llansol 1987: 18). Em *Lisboaleipzig*, a falcoeira é Anna Magdalena Bach, e o falcão, através do pulso que escreve, alerta-a: “Anna, // eu não sou uma falcoeira, eu sou um bicho” (Llansol 1995: 284). E o bicho alça “para o voo a pique que me permita ter uma vista aérea da imensa floresta de carvalhos [...] voo tão alto que, à distância da velocidade, o que está quieto – *anda*; anda o verde, vibram os afectos, correm velozmente as figuras da minha narrativa” (266).

Regressemos à investigação de Jack Halberstam sobre as relações entre falcão e falcoeiros em diferentes obras literárias. Na novela *The Pilgrim Hawk* (1940), de Glenway Westcott, o falcão surge no pulso de uma das personagens – nesse caso

identificada como uma mulher – de um casamento heterossexual em ruptura. Halberstam destaca que o falcão não é um mero símbolo de uma sexualidade reprimida, é antes “sexuality itself or, rather, a fantasy of a sexuality that fuses man or woman with bird, links unruly desires to unruly political movements, and questions whether the falconer or the falcon has the upper hand” (2020a: 97).

Já o desejo de se tornar feroz, observa Halberstam, surge para J. A. Baker, autor de *The Peregrine* (1967), como uma poética de escrita que muitas vezes “fails to even locate the author in time and space and becomes a song [de amor] without a singer, a call without a caller, a sensibility without a subject” (2020a: 82). Na tentativa de “let the human taint wash away” (Baker *apud* Halberstam 2020a: 82), Halberstam identifica a formulação de uma linguagem para a experiência de “becoming animal and unbecoming human” (Halberstam 2020a: 83). Em suma, a relação que Jack Halberstam estabelece entre falcoeiros e falcões permite uma aproximação entre o humano e o *selvagem*; uma relação construída sobre um desejo feroz, uma tentativa da personagem de *tornar-se* feral e de *unbecoming* domesticada.

Na obra de Llansol, Pessoa transfigura-se em Aossê, e Aossê surge na figura do falcão, entrando no pulso da figura da narradora; menos humana e poeta: “O *outro* que anda em mim a chocar ovos de falcão” (1995: 350). Também em *Lisboaleipzig* a falcoeira treina com o falcão a sua própria vontade, libertando-se apenas quando o ser-humano se aproxima do *tornar-se* animal (1995: 251):

O texto vê-a pôr o falcão sobre o punho esquerdo. Para o atrair coloca-lhe no punho direito o profundo ódio e a mágoa, que não descreve mas sente, pela fugitiva e ausente Elisabeth.
– Caça! – ordena Anna, e o falcão lança-se no voo por sobre a planície dos revérberos. Sobe gradualmente o mais alto que pode na voz da sua vontade, o falcão subindo dentro dela porque *uma das atividades práticas do silêncio é ter movimento idêntico ao dos animais*. (250)

Noutro livro – *Na Casa de Julho e Agosto* –, explicita-se ainda um desejo que surge no limiar do humano:

desejo fazer amor com um pássaro azul [...] desejo fazer amor com o pássaro azul que com a altura de um ser humano, e de asas abertas, anda firmemente a meu lado [...] Meu desejo me prende, e fico para trás, a ver se o pássaro azul também fica comigo. Pára, olha-me com sua cor azul e suas penas, e seu bico. De olharmo-nos tão intensamente, voamos sobre uma pedra com que levanto o peso do tempo. (1984: 57-58)

De facto, como nos livros que Halberstam analisa em *Wild Things*, também na obra llansoliana se encontra o espaço liminar entre o humano e o *selvagem* sob desejos que não são “nice or right, good or true; they are feral and unbound; they long to fly” (Halberstam 2020a: 78). Em *Na Casa de Julho e Agosto* afirma-se: “ser só a mulher que escreve é impossível” (Llansol 1984: 135), assim como ser apenas falcoeira não permite o voo. Noutra página, uma das mulheres ouve o uivar de lobos à beira do abismo, mas afirma: “para ouvi-los com a maior exactidão possível, procuro afastar-me do meu entendimento humano” (100). Assim, o conhecimento pode ser produzido fora do antropocentrismo; e, no que poderia ser mais uma explicitação de uma epistemologia *ferox*, uma figura declara: “Se o que posso conceber não é infinito, não conheço, contudo, o limite do meu conhecimento” (35).

Silvina Rodrigues Lopes destaca que os pressupostos do texto de Llansol estão submetidos a “uma disposição mais vasta segundo a qual tudo se relaciona – o literário e o não-literário, coisas, vegetais, animais, humanos ou ideias” (1999: 110). A figura, com o seu modo de operar em sobreimpressões, é o núcleo de uma poética mais vasta, de um entendimento do mundo numa instabilidade *ferox*. Em *Parasceve*, por exemplo, a formação da figura híbrida nomeada como criança-ruah resulta da comunicação entre o corvo amarelo e a figura da narradora: “compreendi que o corvo amarelo estava atrás de mim, de pé com palpitações de anjo nas asas. Pousou no alto da minha cabeça, ou seja, no meu excesso imaginante, e enxugou as lágrimas à criança ruah [...] que eu estava a formar” (2001: 46). O afeto criador do pássaro e da narradora resulta na modulação de um ser onde se “ia esculpindo a sua asa na árvore” (59).

1.3. A figura da árvore em Llansol

_____ à minha volta havia o seu quercus e árvores dependentes. Nascera, em alto grau, com a capacidade de sentir. / Tornara-se rapidamente árvore – inteligência com frutos. / No meio aquoso da seiva – não ouvia, não falava – de objectos inúteis. / Sentia a inteligência brilhando no fundo de todos os sentimentos.

Maria Gabriela Llansol, *Hölder, de Hölderlin* (s/d: s/p)

Emanuel Coccia designa como insuficiência epistemológica a constante sobrevalorização que culturalmente, mesmo nos âmbitos científicos, se dá ao estatuto e ao estudo do animal, em comparação com a atenção e a curiosidade dedicadas às plantas. Citando Francis Hallé, biólogo e especialista no modelo de arquitetura das árvores¹¹, Coccia expõe as consequências dessa insuficiência: “O nosso chauvinismo animalista recusa-se a ultrapassar «uma linguagem de animais que se presta mal à descrição de uma verdade vegetal»” (Hallé *apud* Coccia 2016: 22). No reverso desta postura tendenciosa, Maria Gabriela Llansol afirma que

Há leitores que sempre se admiraram com a presença, nos meus textos, de animais e de plantas, ao mesmo nível ontológico do ser-humano.

Mas não há que admirar porque elas são formas da mesma imagem e excelentes mestres do ser-humano no estabelecimento das relações deste com a Presença não-humana. (1994: 150)

Coccia defende em *A Vida das Plantas* que a presença da planta “é a forma mais intensa, mais radical e a mais paradigmática, do ser-no-mundo. Interrogar as plantas equivale a compreender o que significa estar-no-mundo” (2016: 23). Esta perspectiva relaciona-se com a proposta de Halberstam enquanto oportunidade epistemológica, quando este afirma que a categoria do *selvagem* oferece “a way of being in the world differently, of interacting with rather than separating from vegetal and animal forms of life” (2020a: 11). Segundo Llansol, é nesse relacionamento que o humano *aprende*, mas essa aprendizagem implica ultrapassar a perspectiva da ciência: “há árvores que agem mentalmente. O pensamento não é o raciocínio, é um feixe de reflexões, de sentimentos, de visões que se encadeiam e abrem caminho aqui” (1985: 43).

Na obra de Llansol, há uma ideia recorrente de “livro vegetal” (Llansol 1977: 67): “Passo da escrita ao bordado, traduzindo como se ambos fossem a minha palavra; meus dedos se tornaram dextros e o meu pensamento, reflectido sobre o bordado, um pensamento. Com um livro escreve-se outro livro. Como um livro é vegetal” (*ibidem*). Segundo a sugestão llansoliana, uma fertilidade semelhante à vegetal produz-se numa escrita sempre em potencial de surgimento e crescimento; como erva daninha que se apodera do pensamento.

¹¹ Esta proposta surge em *Tropical Trees and Forests, An architectural analysis* (1978), onde Hallé, R. A. A. Oldeman e P. B. Tomlinson identificam princípios arquitetónicos no crescimento de árvores.

Na escrita llansoliana, filósofos e escritores podem tornar-se aves e vegetais, do mesmo modo que um corvo amarelo “pode hoje ser um cavalo adestrado e elegante como uma dama e, logo a seguir, outra coisa absolutamente imprevisível” (1977: 67); *O Livro das Comunidades* apresenta um “corpo de pássaro vivo” (64), a quem a narradora chama “Friedrich N” (*ibidem*); e em *Parasceve* um corvo amarelo “é a reforma do entendimento de Spinoza transformado em ave” (2001: 47). Para Silvina Rodrigues Lopes, há nesta fluidez uma simultaneidade de “fragmentos de mundos” (1999: 115), convocados através de uma técnica de sobreposições:

Os vários fragmentos de mundos que não existiam antes do texto mas foram trazidos (descobertos-inventados) do tempo vazio do seu acontecimento pelo tempo vazio do novo acontecimento, existem em comunicação: cada um participa dos outros sobrepondo-se-lhe e propiciando, por uma espécie de osmose, a alteração mútua. Daí que as várias vozes da narração não sejam vozes pessoais mas modulações de um devir-outro permanente, caminhos de encontro, modos de fazer amor. (*ibidem*)

Em Llansol, as figuras da natureza – pedras, plantas, o jardim, arbustos, diferentes espécies de árvores – sobrepõem-se e acumulam significados, mas quase sempre em relação com o ser humano: “Ponho em relação jardins e textos, sabendo que textos se lêem em jardins, em sentido duplo, ou seja, todo o lugar em que as plantas docemente se inclinam para o humano” (Llansol 2022: 12). Nesse sentido, talvez possamos detetar uma divergência em relação à formulação do *terreno* do *selvagem* segundo Jack Halberstam, que não toma o humano como padrão, centro ou ponto de partida, nem concebe necessariamente uma aliança entre o *selvagem* e o ser humano, mas propõe:

What if we were able to reimagine the world to understand that we are not masters, we are not people who can just manage the entire series of existences that surround us. We are not often the authors of revolution, but in relationship, particularly to animal worlds, what if we are the masters who must be overthrown? (2020b)

Ainda assim, a perspectiva llansoliana sobre a natureza e o papel das plantas reside maioritariamente no reconhecimento de uma *inteligência* vegetal e na consequente dívida humana: “reconheço que contraí com o Grande Maior [uma árvore] uma dívida de pensamento” (2001: 19). Uma perspectiva que coincide com a caracterização de árvores enquanto “crafty green strategists” pelo ecologista Henry S. Horn (*apud* Hallé *et al.* 1978: 8).

Vandana Shiva, que participou ainda na adolescência no movimento Chipko¹², desenvolve muito do seu trabalho à volta da denúncia da perversão do progresso. A ativista, física e filósofa defende que esta lógica é patriarcal e se submete a uma atitude de exploração, desvalorizando a diversidade da natureza, “vista como não intrinsecamente valiosa em si própria; o seu valor é conferido apenas através da exploração económica para a obtenção de lucros comerciais” (Mies/Shiva 1993: 215). A produtividade, em oposição à diversidade, sustenta uma perspetiva de superioridade do ser humano sobre a restante natureza. Essa separação epistemológica, sob pretexto de emancipação humana, poderá ser uma das causas das ansiedades de fim do mundo, destacada por Carlos Taibo na sua crítica decrescentista¹³:

o crescimento traduz-se muitas vezes em agressões ambientais literalmente irreversíveis, que constituem, claramente, um legado dramático no que se refere aos direitos dos integrantes das gerações vindouras [...] o crescimento económico propicia o esgotamento de matérias-primas básicas que sabemos não estarão à disposição dos membros dessas futuras gerações (2022: 69)

A civilização galga em direção ao colapso sob a convicção de que *conhecimento é poder*; conhecimento sobre o *outro género*, sobre o *outro racializado*, sobre a *outra espécie* e sobre o *outro solo*. A separação entre o ser humano e o *outro* explicita os princípios da força e da violência que “[n]ão são, como se supõe frequentemente, questões éticas que surgem apenas na aplicação dos resultados da ciência. Pertencem aos fundamentos epistemológicos e metodológicos da ciência moderna” (Mies / Shiva 1993: 65).

Llansol, que celebra a diversidade em toda a sua obra, reage desta forma à associação que o jornalista João Mendes faz da sua escrita com a palavra “civilização”:

A minha primeira sensação é de estranheza ao ver relacionada a palavra «civilização», com o que escrevo, porque o meu texto nunca se serve dessa palavra, conotada como se encontra [...] com o poder, e com toda a trama de usos e costumes que determina que os seres humanos sejam impotentes [...] [a]lém disso, a palavra civilização coloca imediatamente os animais, as plantas, a terra e os seus elementos, numa posição de instrumentos e de subordinados, face ao homem. (Llansol 1984: 141)

¹² “Abraçar” em hindi. Manifestação espontânea de grupos de mulheres pela defesa da floresta dos Himalaia. Inicia-se em 1972, com atos de não-violência que impediam o abate de árvores por um fabricante de objetos de desporto. Entre as ações que se destacam, está o abraçar de árvores.

¹³ A proposta do decrescimento surge perante a identificação dos limites dos recursos do planeta e a iminência do colapso; contesta as exigências de crescimento e produtividade inerentes ao capitalismo.

Na postura da autora é possível identificar a sua aversão a tudo o que é civilizatório; no seu texto, como já se abordou, o *afeto* desmantela o *poder*.

Em *Parasceve*, uma árvore é também uma cidade-árvore, onde “seres estão constantemente a nascer do seu próprio barro ou lama” (2001: 20) e onde há “uma fonte que a seiva molhava [...] seres se sentavam nessa seiva onde, imergindo, tomavam o rosto que uma humana reconhecesse” (13). Na escrita de Llansol as características da seiva aludem a uma fonte de fertilidade para a criação de figuras e das suas metamorfoses, além do ponto de vista da árvore, que permite “escrever dentro, de dentro” (151). A qualidade da seiva propicia a criação de um léxico para emoções não humanas que a autora cunha de labioladas e facioladas. Numa tentativa de equivalência entre corpo que sente e corpo que pensa, estas “emoções estranhas [...] [t]ransportam o som, passo a passo, pelas nervuras da linguagem, como se esta fosse apenas oxigénio e clorofila” (168-169).

Na dissertação *Cosmopolíticas da Escrita com Maria Gabriela Llansol*, Lorenzo Ganzo Galarça estabelece um paralelo entre o exílio da autora na Bélgica, nos anos ‘70— fase em que a autora ensinou na Escola da Rua Namur (que ajudou a fundar), aplicando uma pedagogia contracorrente — e um “pensamento [...] atravessado por um princípio de insubordinação, componente política radical de autonomia e enfrentamento das lógicas do Poder” (2021: 13). Galarça designa esse pensamento como selvagem, numa analogia ao “termo que Lévi-Strauss encontrou como o termo de oposição ao pensamento cultivado das sociedades ocidentais e europeias” (*ibidem*). Essa oposição surge em Llansol nas lutas entre príncipes e rebeldes. O pensamento *selvagem* cultivase como resposta à violência do poder, demonstrando a impossibilidade de um conhecimento totalizante: “o saber e a experiência não são árvores a abater, mas antes fios a seguir” (Llansol *et alii* 2019: 97-98).

Em *Na Dobra do Mundo*, João Barrento desenvolve a proposta de uma *teoria da decepção* (termo colhido em *Parasceve*) como conceptualização da escrita da autora: “produto de uma progressiva «decepção» (eliminação do narrativo, da metáfora, a caminho de um destino final, com a consciência de que não se decepou ainda «o nó imaginário», para deixar o texto em carne viva)” (2008: 242). Para Barrento, as características que ocultam a clareza do texto são precisamente aquelas que fazem o texto “ser-enigma” (*ibidem*) e o “fim – termo e finalidade – da escrita em Maria Gabriela

Llansol continua, assim, em aberto, mas cada vez mais próximo daquele momento em que entre mão – «decepada» de tudo o que lhe é supérfluo – e texto não haverá fronteira” (*ibidem*). Decepar a escrita para interromper, como dobra e não como corte; decepar a mão (o humano) para que o voo (o *selvagem*) ocorra: “peço ao Grande Maior que me deixe subir até ao alto da sua copa, tentar compreender a linguagem das suas folhas” (Llansol 2001: 10).

Também Max, a criança protagonista de *Where The Wild Things Are*, de Maurice Sendak, se empoleira em cima de uma torre de livros para martelar uma corda à parede da casa de família; aí, irá suspender-se para fingir *estar no selvagem*: “he is not flying exactly, but neither is he standing; he occupies a space of suspension, hand still raised, tool/weapon at the ready, anger now turned to glee” (Halberstam 2020a: 4). Mais tarde, uma cena espelha esta atitude travessa, quando Max vivencia a sua fantasia no *lugar onde vivem os monstros* e toma o seu lugar “among the wild things — creatures, children, stuffed toys, prosthetics”, e “hangs with them from trees, a crown on his head and his feet kicking the ground away. There are no words in this section of the book, only gorgeous images of revelry and chaos” (32).

Em *Parasceve*, uma mulher senta-se num dicionário; da narradora para essa mulher “escorrem duas cenas. Ora a cena do plátano, a que chamo Grande Maior, ora as palavras se aproximam de mim em fuga, rodando num turbilhão que sucumbe quando pouso a mão sobre o texto” (Llansol 2001: 9). No texto, a narradora e a mulher suspensas no Grande Maior – na árvore que permite o pensamento –, iniciam um reconhecimento de sobreposição, um relacionamento que ocorre no texto e que assim as torna, como Llansol diz, *textuantes*.

1.4. A figura *ferox* em *Parasceve*

Se a tua mão te escandalizar, corta-a. E o escândalo é acreditar o humano como exclusiva sede de saber.

Maria Gabriela Llansol, *Parasceve* (2001: 149)

Na dissertação *Comunidade em Devir*, Lígia Bernardino destaca a ausência de nomes em *Parasceve*, afirmando que, como consequência, as figuras se libertam “da sua condição de biografia civil, que as aproximaria de um domínio antropocêntrico, uma vez

que só aos homens [seres humanos] é atribuída cidadania” (2009: 69). Embora a concretização de um estatuto de cidadania exija mais do que a condição de carregar um nome, há uma realidade hierárquica de poder no ato de nomear, muito próxima ao gesto da conquista e da domesticação. Nesse sentido, talvez a libertação das figuras de *Parasceve* se concretize não pela ausência de nome, mas pela ausência da força que as nomeia e classifica, permitindo o seu devir:

Sinto-me, no entanto, submersa pela realidade demográfica. Tantos seres humanos cada vez mais a flutuar e a descer em maior número à crusta terrestre, como se ignorassem que aqui reina uma civilização que os define, os deforma e os arromba com o seu *joelho de força* como se arrombasse portas. (Llansol 2001: 17)

A civilização como uma força que define, deforma e por fim arromba seres humanos – ao invés de os acarinhar – é um obstáculo ao sonho da narradora de *Parasceve*. Entusiasmada com “outro livro a nascer” (*ibidem*) e com a árvore do pensamento, ela sabe que a consciência das consequências das forças civilizacionais interfere com o sonho de “subir ao telhado do mundo, viajar nas galáxias, desfazer nuvens” (*ibidem*).

Em *História da Sexualidade*, Michel Foucault assinala a relação entre o tom civilizatório do discurso no poder e o condicionamento da sexualidade que tem como consequência a heterossexualidade compulsória. Adrienne Rich, a poeta que popularizou este conceito, desvela no seu ensaio “Compulsory heterosexuality and lesbian existence” (1980) as formas através das quais a heterossexualidade pode funcionar como uma estratégia de opressão patriarcal, quando a base normativa é o relacionamento heterossexual. Halberstam, em *Wild Things*, faz eco a esse raciocínio e questiona um pouco mais além:

The natural condition of heterosexuality, doctors, lawyers, priests, and politicians have proposed, can be deduced from the mechanics of reproduction, the morphologies of sexed bodies and the social structures of family and work. And the unnatural condition of both homosexuality and transsexuality, some of the same sources aver, can be confirmed by the Bible, multiple court cases and legal trials, medical investigations, and political animus. But in a world where neither *nature* nor God holds the same sway over human understandings of good and evil, normal and perverse, bodies and life, we must consider what sexuality in general, and what specifically queerness, might be *after* nature. (2020a: 6)

Para Halberstam, a desordem do desejo permite a consideração da sexualidade como uma “discursive force that runs in several directions at once” (*ibidem*). Considerando

que a desordem tenha ficado fora da categorização da *ordem*, mas tampouco seja o contrário desta, Halberstam encontra na categoria do *selvagem* o potencial para um cenário pós-natural e variadas formas de desejo:

The untamed or wild ontology is a form of being that lies, according to Foucault, “on the other side of all the things that are” and “even beyond those that can be”. It is in fact, a *disorder of things* that emerges and takes its ghastly shape in the shadows cast by the very project that discerns, desires, and demands order in the first place. (12)

Epistemologia do *ferox* é a proposta de Halberstam para outras formas de conhecimento baseadas na categoria do *selvagem*. Essas formas estão não só possivelmente fora da lei, como também fora de todos os códigos humanos que subscrevam a uma ideia de bom ou mau, superioridade ou inferioridade, ruína ou salvação. Sob o signo do *ferox*, Halberstam encara a normatização e a moralidade como construtos humanos, ausentes nos desejos que se cruzam no *selvagem*: “Wildness too offers access to other forms of knowledge, but with wildness we leave the strictures, indeed the internal confines, of the home and enter a larger world of vegetation and animals, rocks and landscapes, water, and creatures seen and unseen” (10).

Voltemos às primeiras folhas de *Parasceve*: a narradora enumera dois momentos, que caracteriza como *cenar*, entre si e a figura de nome *mulher*. Na primeira cena apresenta-se a grande árvore: “a cena do plátano, a que chamo Grande Maior” (2001: 9); e a segunda cena apresenta o texto: “as palavras se aproximam de mim em fuga, rodando num turbilhão que sucumbe quando pouso a mão sobre o texto” (*ibidem*). O ato da criação apresenta-se desde o início como relacional. Duas cenas surgem como resultado de duas forças, exterior (escritora) e interior (mulher), mas ambas *textuantes*: “Há uma palavra para esta estranha relação. Eu e ela éramos textuantes” (10).

João Barrento, no ensaio “O que é uma figura?”, estabelece duas premissas para a definição de uma figura llansoliana. Seria em primeiro lugar uma “forma-estrutural”, que coloca a questão do papel da figura no texto e da identificação dos seus traços formais (2009: 122). Em segundo, uma definição “substancial-energética-performativa”, que formula a posição da figura no espaço e no tempo, propondo uma indagação da sua existência mundana e textual na História, no livro e na obra de Llansol (*ibidem*):

As figuras, assim com-figuradas, permitem a des-hierarquização e a textualidade: são fontes de criação de pólos de energia de onde nasce o ritmo, a vibração, o movimento do texto – a

textualidade. As figuras vão-se tornando, ao longo da Obra, progressivamente mais «textuantes», produzem ou segregam mais «textualino» (que é a substância da textualidade, a clorofila do texto). (123)

A substância do texto, que é uma criação das figuras *textuantes*, é equiparada por Barrento à clorofila das plantas e caracterizada por Llansol como o *textualino*, substância que, numa analogia à seiva com as plantas, forma o livro. O texto e o vegetal surgem novamente em sobreposição, com as suas qualidades individuais em correspondência: “As suas linhas em camada, a folhagem e as suas margens e, sobretudo, os espaços em branco, deixam filtrar o ar e as imagens” (Llansol 2001: 20).

Procurando um conhecimento além do humano, o *selvagem* caracteriza-se também por um estado contínuo de dispersão: “An epistemology of wildness, or an epistemology of the ferox, both swap out the image of an interior room representing a secret self for a wide-open space across which an unknowable self is dispersed” (Halberstam 2020a: 10). Em *Parasceve*, o conhecimento humano é considerado enquanto ferramenta necessária à sobrevivência, mas também como causa da ignorância humana, já que se restringe a um localismo estrito:

Olhados de muito próximo, somos apenas frutos e resultados que têm tanto de anónimo quanto de incompreensível. Estatísticos e, quando a sorte se revela verdadeiramente madrastra, astrológicos. Pouco sabemos de nós, porque se adoptou o ponto de vista local. E, quanto mais local for, mais anónimos somos. (2001: 146)

Para Llansol, o ser humano, perdido na sua observação antropocêntrica, pouco sabe de si. O projeto da autora é, como defende Lígia Bernardino,

a aproximação ao vivo, que remete de novo para a relação com o mútuo. Esta forma de afecto estende-se à comunidade dos seres [...] como em *Parasceve*, obra onde os humanos (figurados apenas através da narradora e da mulher) só têm aceitação quando estabelecem uma aliança (ou o anel, segundo a formulação llansoliana) com outras espécies não-humanas. (2009: 94-95)

Em *Parasceve*, a aliança, ou o anel llansoliano, afigura-se não apenas no livro que se torna vegetal, mas também na figura da mulher, que ora se torna lobo ora é descrita como se fosse árvore: “mulher de braços abertos cujos ramos, principalmente dois, apontam setas para fora das margens” (2001: 50). Em Llansol, o centro ainda é o ser humano e os ramos apontam para a margem. A mulher, que em diálogo com o Grande Maior se questiona: “Sou um limiar? Mas como, se sou tão densa?” (137), ainda contém

a interrogação a partir de si. Bernardino afirma que há “uma ideia recorrente em Llansol, que não aceita o afastamento do homem [ser humano] em relação à natureza, ao considerar haver ainda margem de convivência e respeito possível entre todos os seres” (2009: 10). Essa ideia parece respaldada pelos vários exemplos já apresentados de um elogio à colaboração. No pensamento figural, a tentativa de Maria Gabriela Llansol é a igualdade entre seres: “No espaço textuante todos os corpos são, afinal, híbridos. Cismar, transmuta. Permite alcançar nomes novos e locais de caminho” (Llansol 2001: 149-150).

Embora a obra llansoliana admita frequentemente a incapacidade humana para concretizar essa igualdade, o fragmento, o espaço em branco e a figura são ferramentas de uma escrita que faz a tentativa pela paridade:

À medida que [a mulher] aprende a decepar os nós da sua mente, mais se espanta que a natureza a tenha criado como uma reprodução que não reconhece ter qualquer dívida com essa natureza. Como se a natureza contradissesse a natureza, ou fosse da sua natureza proceder assim. Pega no bolo com a mão. Não usa garfo. (24)

Em *Wild Things*, Halberstam não propõe uma viragem do ser humano a uma época de pré-civilização, mas formula hipóteses para o reconhecimento da possibilidade de uma epistemologia “at the very edge of the human” (2020a: 85). Se na análise aos textos com falcões e falcoeiros, Halberstam identifica “language for the experience of becoming animal and unbecoming human” (83), em Llansol podemos identificar a experiência do devir texto. O desfazer da personagem em *figura* é assim uma proposta *ferox* de desidentificação individual. Em *Parasceve*,

Esta mulher tem um desejo de figura – ter sempre para onde ir, e ir fundamentalmente, sem poder ir toda, porque *toda* é um mito. Não sendo feita de partes, o que seria um outro modo de admitir o todo, difunde-se espalha-se, estende-se. Numa palavra, transfere-se. O que o texto lhe dá, indo adiante ou em paralelo, são lugares para onde ir. Define as suas coordenadas, mas é a mulher que os habita. (2001: 99)

1.5. Llansol e a utopia da comunidade

Há palavras afins com determinadas regiões do corpo, há vidas intimamente unidas e para sempre paralelas porque o dicionário lhes distribuiu exactamente as mesmas palavras.

Maria Gabriela Llansol, *Parasceve* (2001: 10)

Em *Comunidade* (2001), Zygmunt Bauman define comunidade como um conceito que convoca mais do que significados; suscita também sensações de calor, aconchego, aceitação e diálogo; um espaço onde se assegura a preservação emocional e física do indivíduo entre outros com a segurança de partilha de valores que se assemelham:

[e]m suma, «comunidade» é o tipo de mundo que não está, lamentavelmente, a nosso alcance — mas no qual gostaríamos de viver e esperamos vir a possuir [...] ela sempre esteve no futuro. «Comunidade» é nos dias de hoje outro nome do paraíso perdido — mas a que esperamos ansiosamente retornar, e assim buscamos febrilmente os caminhos que podem levar-nos até lá. (2001: 9)

Segundo Bauman, o preço a pagar pela utopia da comunidade seria a liberdade, ou seja, a perda da “«autonomia», [do] «direito à auto-afirmação» e «[da] identidade»” (10).

Na utilização das *figuras*, Llansol formula uma concepção de comunidade semelhante à utopia, quando as qualifica como “nada mais [...] do que personagens históricas ou míticas; plantas ou animais; um dispositivo de companheiros que tomam parte na mesma problemática” (1994: 137). E, noutro lugar, a autora afirma que “[a] identidade é precária” (2001: 100).

Em entrevista acerca da categoria do *selvagem*, Jack Halberstam afirma-se pela possibilidade de uma identidade acima de tudo imprevisível:

So the wild is that exactly what I was just talking about in terms of unpredictability — chance --- that you don't know what your child will be like when they grow up [...] the idea that we already know in advance exactly how their life will play out after the age of 23, tames the wild potential of human existence and human complexity. So, the question asked by that category of the wild is whether we can return human life forms to not simply to a more equal eco-friendly form of coexistence with other life-forms on the planet but also reproduce the terms under which the unpredictability can thrive. (2014)

Poderia ser argumentado, especificamente acerca de temáticas identitárias, que o afeto e a vivência sexual são temas, como diria Llansol, onde se expressa um ambo¹⁴. É Bauman que ressalta a importância da colaboração, já que a luta pelo reconhecimento dos direitos humanos é coletiva, mesmo que os direitos sejam de usufruto individual (2001: 71). Mas Jack Halberstam, enquanto moderador de uma conferência com Paul

¹⁴ Palavra llansoliana que alude a um estado de mutualidade entre dois seres, mais referido no processo de um ser que se torna texto, como em *Onde Vais, Drama-Poesia?*: “o corpo e o poema são chamados a formar um ambo. Eles têm / matéria, são cores em movimento, / e trazem-me perguntas directas e ferozes, na ponta das missivas, / implantadas nas mãos” (2000: 25)

B. Preciado – autoproclamado dissidente do sistema sexo-género –, tem algo a dizer acerca da eficácia de uma comunidade:

I mean this is [...] completely in line with what you've been asking us to do -- which is to break out of an identity politics where we look for the next group that's been marginalized. And instead, think in structural ways about the [...] particular intervention that's being made. (...) What regimes of violence target which people -- and why do they sometimes [...] erupt into these very individualized forms that wreak punishment like the [...] right-wing government gunman in Germany who expresses his rage by killing strangers. Something that happens too often in the U.S. What violences are channeled through those kinds of bodies, versus what consensual kinds of activities are being played out. [...] look how hard it is for us to get out of the identity politics vocabular, which is why I think Paul's saying -- think in terms of somatic techniques, don't keep thinking about bodies, identities, this group, that group, who has been harmed, which person. That's not the question. (Halberstam / Preciado 2022)

Um cenário utópico, como se vislumbra em *Parasceve*, onde a metamorfose entre seres humanos e não-humanos se desenrola numa arquitetura vegetal – com léxico e imagética normalmente associadas a plantas –, não se apresenta, no entanto, sob o signo de uma identidade fixa, mas antes num entendimento de seres que interagem pela tentativa de conhecimento além-humano. Em Llansol, o reconhecimento da incapacidade humana é revelado em diversas ocasiões; quando se declara que “os animais estavam mais defendidos, pela sua oposição determinante à fala” (Llansol 1994: 23); quando se suspeita da “palavra humana (digo *humana* porque desconfio que haja outra)” (1995: 295); e, por exemplo, quando se afirma que “a vida não é essencialmente nem principalmente humana” (2000: 190).

Em *Esquecer Fausto*, Pedro Eiras conclui que “[o] texto llansoliano implica que a incapacidade de compreensão do mundo deriva do uso de uma linguagem que se pretende ontologicamente privilegiada” (2005: 599). Por outro lado, em *Parasceve*, a figura da mulher, vendo-se como um corpo que é terra, num universo onde a chuva inunda a clorofila, reconhece que sem a sua identidade só lhe resta resvalar: “[o] facto é que eu resvalava só, como *alguém que eu sou* privada de linguagem” (2001: 12). Ora, resvalar não é um acontecimento trágico, é a tentativa desta figura para ser visitante do Grande Maior, a árvore-figura-mundo de *Parasceve*: “Resvalava só por não estar sendo quem sou, quem fui, quem serei. Estava, no entanto, conscientemente muito visível. A suspensão das minhas coordenadas habituais não me inquietava. Pelo contrário, compreendi que seria uma visitante bem aceite na cidade-árvore” (*ibidem*).

Numa conferência, quando questionado acerca do que vai acontecer à natureza se nós, seres-humanos, nos tornarmos ferozes, Halberstam responde que “we won’t become feral, let’s just be clear” (2020b). Resvalar, dentro da categoria do *selvagem*, não compreende soluções prescritivas, mas a tentativa de formas excêntricas às concepções centradas no humano: “Humans are kind of the opposite of the feral, in many ways. It’s not about going feral, it’s more about folding the feral into one’s conception of life, rather than putting it as a limit to human life” (*ibidem*).

Na sua crítica à eficácia da comunidade, Halberstam destaca que, por vezes, este termo é instrumentalizado para alimentar a criação de ficções de uniformidade que não podem ser verificadas (Liu 2022: s/p); trata-se de uma narrativa manipulada que está, no entanto, na base da história de certos grupos marginalizados e das suas revoltas¹⁵. Mas Halberstam chama a atenção para este facto: “[w]hat happens when we look at the past and we look for one narrative... is that we end up actually kind of telling lies a lot of times about what actually happened and we choose events that have kind of heroic elements to them” (*ibidem*). A história contra o poder, alinhavada pelos que foram oprimidos, sofre muitas vezes da mesma narrativa de heroicidade que os príncipes (figuras llansolianas que representam a opressão do poder) inventaram, marginalizando a potencialidade de uma polifonia em prol de *uma só história*. Pedro Eiras refere que

[a] utopia de uma comunidade justa e livre torna-se menos um problema político de opressão do que uma rede de relações em dois sentidos, na qual o pobre realiza os intentos do Príncipe assumindo a linguagem do poder (a “impostura da língua”) e o dialogismo do mundo se reduz ao monologismo essencialista do Príncipe. (2005: 605)

Como alternativa, Jack Halberstam defende uma perspetiva mais próxima do conceito de assembleia: “The assembly is a group of people who are not necessarily united by sharing an identity [...] They are united because they share a cause” (*apud* Liu 2022: s/p); uma proposta semelhante à que se apresenta em *Parasceve*, sempre sob a iminência da transformação.

Na obra de Llansol, tal como refere Eiras, os príncipes têm uma característica própria: “Das figuras llansolianas, só as que detêm o poder não se transformam” (2005:

¹⁵ Halberstam recorre ao evento histórico da Rebelião de Stonewall (1969), e à sua narrativa de uma luta em comunidade contra o poder, que oculta a ocorrência de várias revoltas anteriores (Liu 2022: s/p). É ainda relevante referir o ostracismo de Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera, banidas de uma celebração da comunidade, anos depois, em 1973, apesar de serem reconhecidas como as principais motivadoras da rebelião.

595). Transformar-se é uma aptidão natural das outras figuras, como a figura do pobre, já que os códigos da civilização servem à realidade dos príncipes. Na obra de Llansol, as figuras sem poder transformam-se. Para sobreviver e resvalar, têm de fazer uma *desaprendizagem* do discurso do poder.

2. *Unlearning* da História em Grada Kilomba

2.1. *Unlearning* segundo Jack Halberstam

Quando estava a trabalhar na academia, era frequente sentir-me incompleta. Na academia produzimos conhecimento quando produzimos respostas. Nas artes, produzimos conhecimento quando produzimos questões. Eu estou mais interessada em levantar questões

Grada Kilomba, “Vivendo num espaço de atemporalidade”,
Secrets to Tell (2017: 91)

Regressemos ao uso que Jack Halberstam faz do livro infantil *Where the Wild Things Are*, de Maurice Sendak, para ilustrar a categoria do *selvagem*:

The wild [...] maps a set of relations between humans and animals, human representations of animals, animals in effigy (the stuffed dog), pets, family, world, performance, costume, nature, space, and temporality. The book [*Where the Wild Things Are*] asks both *where* the wild things are and *when* the wild things are (Halberstam 2020a: 4-5).

Max, a criança protagonista do livro, veste o seu fato de lobo e começa “a fazer travessuras a torto // e a direito” (Sendak 1963: 6-8). Como consequência, a figura maternal chama-o de “monstro”; Max, desafiando a autoridade, responde: “VOU-TE COMER!” (10). Nas ilustrações vemos Max a interferir com a decoração familiar, a perfurar paredes e a perseguir com um garfo o cão domesticado; por fim, é castigado e enviado para o quarto sem comer. É o fato de lobo que permite a Max encarnar uma oposição à ordem doméstica.

A atitude de resistência à autoridade, num livro dirigido ao público infantil, é classificada pela figura adulta enquanto “monstruosa”. Castigado, Max encontra como único refúgio o lugar onde vivem os monstros: “All at once, wildness appears in the book as a mark of exclusion, a place of exile, and it reveals the violence required to maintain radical separations between here and there, home and away, human and wild thing”,

na leitura de Jack Halberstam (2020a: 3). A expressão de resistência de Max cria um espaço de desordem que Halberstam conecta com uma atitude de recusa.

A recusa em comportar-se segundo as expectativas da voz autoritária, em *Where the Wild Things Are*, implica o comportamento travesso da criança, a recusa de respeitar o espaço familiar (quando, por exemplo, Max arma uma tenda pregando uma corda à parede), a recusa do castigo (ao fazer surgir o espaço da floresta onde encontrará os monstros): “His act of building here [...] is also a scene of unmaking” (Halberstam 2020a: 3). Quando a voz maternal o caracteriza enquanto “monstro”, Max encontra uma forma de desfazer as estruturas domésticas e apresentar um espaço indisciplinado, simultaneamente de recusa e de exclusão, um espaço que aparece nas ilustrações numa sugestão do *selvagem*: “Wildness names simultaneously a chaotic force of nature, the outside of categorization, unrestrained forms of embodiment, the refusal to submit to social regulation, loss of control, the unpredictable” (Halberstam 2020a: 3).

No ensaio “Unlearning”, Jack Halberstam considera que vivemos num contexto de *crise*; esse texto, escrito em 2012, destaca que o ciclo de crise económica acabou por colocar em evidência questões sobre “justice, politics, transformation, protest, and knowledge” (2012a: 9). O autor propõe que o campo das Humanidades pode oferecer pistas para lidar com a imprevisibilidade e a recorrência de momentos de crise como esse: “the fields that converge under that banner [das humanidades] have an opportunity to represent a refusal of old-market imperatives; their value lies in a resistance to quantification and in their ability to ride new modes of communication into new realms of knowledge” (11). Halberstam defende que a solução ao ciclo recorrente de crise passa por estratégias que ainda nem conhecemos. O autor propõe então que essa descoberta de novas estratégias surgirá como consequência de um aprender a *desaprender*:

learning, in other words, how to break with some disciplinary legacies, learning to reform and reshape others, and unlearning the many constraints that sometimes get in the way of our best efforts to reinvent our fields, our purpose, and our mission. Unlearning is an inevitable part of new knowledge paradigms if only because you cannot solve a problem using the same methods that created it in the first place. (9-10)

Assim, *unlearning*, longe de ser uma perspetiva catastrófica, reducionista ou retrógrada, é uma nova perspetiva sobre produção de conhecimento:

the humanities now must teach us to unlearn the wisdom of the past and substitute wild forms of experimentation for domesticated tried-and-true traditions of thought. We might want to learn from the humanities how to frame refusal as a mode of critique, how to foment new forms of social cohesion, how to live in the moment, how to conserve, how to live beyond norms, how to rethink the meaning of the political, how to unlearn elitism, cliquish sectarianism, and notions of superiority. (13)

Fazer da recusa um modo de crítica implica um engajamento com a noção de *selvagem*; uma proposta ativa de novas formas de viver, ao invés de meramente sobreviver. Assim como Max, que recusou o castigo e desfez (*unmade*) a noite dentro das quatro paredes do seu quarto, fazendo surgir uma floresta, um oceano e uma terra onde vivem os monstros, Halberstam propõe que, dentro das disciplinas das Humanidades, através de uma perspectiva de *recusa*, seria possível o desaprender de narrativas essencialistas.

É essa proposta de *unlearning* que encontramos no trabalho da artista e psiquiatra Grada Kilomba. Relacionando História, memória, violência, gênero e racismo, a sua obra mostra que a aproximação ao *saber* se faz através do *unlearning*.

2.2. A memória em Kilomba

Na sala de estar da minha avó, havia uma imagem da Escrava Anastácia por cima do sofá, no lado esquerdo da parede. Todas as sexta-feiras, nós colocávamos uma vela, uma flor branca, um copo de água limpa, e uma tigela de café fresco – sem açúcar. A minha avó costumava contar como Escrava Anastácia tinha sido encarcerada numa máscara, por falar palavras de emancipação durante a escravidão, e eu, dizia a minha avó, dever-me-ia sempre lembrar dela.

Grada Kilomba, “A máscara”, *Secrets to Tell* (2017: 48)

Em 2008, Grada Kilomba publica *Plantation Memories. Episodes of everyday racism*, a sua tese de doutoramento, sob a chancela da editora alemã Unrast Verlag. A publicação torna-se uma referência académica do pensamento sobre raça, gênero e violência à escala mundial. Contudo, demora dez anos a ser traduzida em português. Em 2019 sai sob o título *Memórias da Plantação. Episódios de racismo quotidiano*, simultaneamente em Portugal e no Brasil, com tradução de Nuno Quintas. Kilomba, que nasceu e cresceu em Portugal, dirige uma carta aos leitores da edição portuguesa onde

esclarece a sua posição, a defesa de determinadas terminologias, as consequências das suas descendências familiares e dos seus movimentos migratórios.

A autora, artista e psiquiatra, começa por expressar uma experiência de alívio ao deixar Lisboa onde, “ao longo de vários anos, em grande isolamento, [foi] a única estudante negra em todo o departamento de psicologia clínica e psicanálise” (2008: 5), para continuar os estudos em Berlim. Observando os modos contrastantes como os dois países lidam com os respetivos passados coloniais, Kilomba encontra a Alemanha e Portugal em estágios completamente diferentes do “processo de conscientização colectiva” (5): “enquanto eu vinha de [Portugal] um lugar de *negação*, ou até mesmo de *glorificação* da história colonial, estava agora num outro lugar [Alemanha] onde a história provocava *culpa*, ou até mesmo *vergonha*” (*ibidem*).

Em Portugal, o debate sobre o colonialismo sustenta-se, como afirma Miguel Vale de Almeida, na fantasia do lusotropicalismo e sobrevive essencialmente numa retórica de *negação*. À semelhança do processo traumático do luto, Kilomba identifica cinco fases do processo de descolonização: *negação*, *culpa*, *vergonha*, *reconhecimento* e *reparação*. E sublinha que este processo “não é de forma alguma um percurso moral, mas um percurso de responsabilização [...] de criar novas configurações de poder e de conhecimento” (Kilomba 2008: 6).

Halberstam, que ecoa a mesma convicção ao afirmar que “the cure for grief is discomfort” (2020a: 91), faz uma defesa da responsabilização fundamentada numa perspetiva semelhante à de Kilomba, mas com propostas menos diplomáticas. No prefácio a *The Undercommons. Fugitive planning & black study*, de Stefano Harney e Fred Moten, Halberstam defende que reparações não emendam aquilo que os *undercommons*¹⁶ viram ser *quebrado*:

If you want to know what the undercommons wants [...] what black people want, indigenous peoples, queers and poor people want, what we [...] want, is this – we cannot be satisfied with recognition and acknowledgement generated by the very system that denies a) that anything was ever broken and b) that we deserve to be the broken part; so we refuse to ask for recognition and instead we want to take apart, dismantle, tear down the structure that, right

¹⁶ Este conceito proposto por Harney e Moten (traduzido para espanhol por Juan Pablo Anaya, Cristina Rivera Garza e Marta Malo como “abajocomunes”) tem uma aplicação ampla no livro dos autores: não se trata de uma identidade, mas de um espaço real ou imaginário de encontro, cujos motes são o “estudo” (concebido como as atividades quotidianas feitas em conjunto) e a “fugitividade” (termo que Moten utiliza no seu ensaio de 2008 “The case of Blackness” para qualificar um “fugitive movement in and out of the frame, bar, or whatever externally imposed social logic —a movement of escape, the stealth of the stolen that can be said, since it inheres in every closed circle, to break every enclosure” (2008: 179)).

now, limits our ability to find each other, to see beyond it and to access the places that we know lie outside its walls. (2013a: 6)

A reflexão de Eduardo Lourenço ecoa nesta temática; o filósofo afirma que “a mais sumária autópsia da nossa historiografia [portuguesa] revela o *irrealismo* prodigioso da imagem que os portugueses se fazem de si mesmos” (1978: 19) oscilando entre “um complexo de inferioridade e superioridade” (21), entre um país pequeno no canto da Europa e a ideia de um Quinto Império. A glorificação de certa memória do passado, ou a amnésia no presente, parece ser uma estratégia para sublinhar a convicção numa excecionalidade portuguesa. Mas, como se verifica no processo de descolonização proposto por Kilomba, a negação, mesmo que estágio inicial, pode ser sintoma do início de um caminho: “o princípio da negação: a ideia reprimida abre o caminho na consciência, mas numa formulação negativa. A negação marca, pois, o emergir de uma consciência material reprimida que não pode ser ainda totalmente confessada” (Kilomba 2008: 230-231).

Em 2022, Álvaro Vasconcelos edita o primeiro volume de *Memórias em Tempo de Amnésia*, a sua réplica a “[u]m país que escondia a sua decadência com a cobertura dourada de um passado que só se queria pensar glorioso, como aqueles intragáveis bolos de aniversário, cobertos de chocolate e enfeitados com heróis de plástico” (2022: 21). Ao desvelar a sua infância e adolescência enquanto homem branco em Moçambique colonizado, Vasconcelos manifesta-se contra a visão lusotropicalista:

A amnésia facilita que em Portugal se mitifique o salazarismo, a violência e a miséria que o acompanhava, se escamoteie a ideologia nacionalista e racista que o sustentava. Ao dever de memória muitos preferem a falsificação da história, o revisionismo sobre o crime contra a humanidade que foi o colonialismo e a guerra que o pretendia prolongar, sem pensar nas consequências de se silenciar o passado. (33)

Se há um esforço de conservação da memória colonial em Portugal, este tende a vergar perante narrativas que confirmem a figura do “bom colonizador”; o discurso da excecionalidade portuguesa assenta na crença da inexistência de racismo no passado ou no presente. Em nota introdutória, Vasconcelos refere que, contra os esforços dos fazedores de silêncio, ainda há a memória. É precisamente no limiar entre o interesse pela memória (ou a preservação de uma determinada História) e a necessidade de esquecer que Grada Kilomba identifica Portugal num estágio de *negação* no que se refere a um processo de descolonização.

Para Miguel Vale de Almeida, a insistência na excecionalidade portuguesa traduz-se atualmente no que caracteriza como pós-lusotropicalismo:

os “Descobrimientos” continuaram a ser a narrativa mítica fundadora de um sentido de identidade nacional; o excecionalismo colonial permaneceu incólume; a naturalização da escravidão e a negação da responsabilidade no tráfico continuaram sob a forma da relativização e contextualização históricas; a infantilização e romantização do “selvagem” sofreram uma adaptação “à la” Rousseau de cariz ambientalista e neo-romântico; a narrativa da miscigenação manteve-se na sua inconfessada assimetria de agências. (Almeida 2022: s/p)

O debate da história colonial portuguesa é uma questão identitária. Nesse sentido, a ferida daqueles que sofrem quotidianamente o racismo não pode sarar perante a produção de uma dissemelhança espelhada na cultura, na sociedade e nas instituições que operam num eixo de branquitude, nacionalismo e colonialismo:

O discurso sobre o carácter não racista do homem português, o mito do lusotropicalismo, não é característico da direita ou da esquerda política, é um mito identitário português, e poucos são os políticos que lhe escapam ou o contrariam, o que contribui para a sua perduração. O discurso sobre o excecionalismo português não procura desconstruir o lusotropicalismo, mas sim tirar partido dos seus mitos. (Vasconcelos 2022: 85)

Em *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba destaca a figura de Anastácia (não só na história pessoal da autora, mas também enquanto ícone da luta da negritude¹⁷) como símbolo de uma relação de opressão que conforma a alteridade do sujeito negro. A existência ou não desta pessoa escravizada¹⁸, que terá vivido durante a segunda metade do século XIX, suscita algum debate¹⁹; especialmente quando se torna uma figura “política e religiosa importante em todo o mundo africano e na diáspora africana, como representação de resistência heróica” (Kilomba 2008: 34) a partir do século XX.

¹⁷ Kilomba recorre em *Memórias da Plantação* ao termo “negritude” (ao invés de “negridade” ou “negricia”) termo criado por Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor e definido por Césaire enquanto “la conscience d’être noir, simple reconnaissance d’un fait qui implique acceptation, prise en charge de son destin de noir, de son histoire, de sa culture ; elle est affirmation d’une identité, d’une solidarité, d’une fidélité à un ensemble de valeurs noires” (*apud* Leiner 1981 : s/p).

¹⁸ Adoto o termo de Grada Kilomba, que explica em *Memórias de Plantação* o porquê de utilizar a palavra escravizada/o ao invés de *escrava/o*: “Na minha escrita, uso o termo «escravizada/o», e não *escrava/o*, porque «escravizada/o» descreve um processo político activo de desumanização, enquanto *escrava/o* descreve o estado de desumanização como a identidade natural das pessoas que foram escravizadas. No entanto, o termo aparece por vezes de forma figurativa; nesses casos, opto por escrevê-lo em itálico: *escrava/o*” (Kilomba 2008: 14).

¹⁹ Em 1987 Monsenhor Guilherme Schubert publica um artigo no *Jornal do Brasil* declarando que Anastácia nunca existiu. Mas na dissertação de Mônica Dias de Souza *Escrava Anastácia: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidade dos membros da Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos*, contesta-se que “O objetivo de Schubert, como representante de um catolicismo oficial e tradicional, era abalar o crescimento vertiginoso do culto” (2001: 98).

Kilomba descreve diferentes versões da história de Anastácia, entre elas a possível origem de uma família real quimbundo; mas ressalta que, assim como se pode concluir acerca de gerações inteiras de escravizadas/os, Anastácia “não tem nenhuma história oficial” (33).

O retrato de Anastácia (em anexo), desenhado em data incerta entre 1817 e 1818 por Jacques Arago, mostra uma mulher escravizada com uma coleira de ferro ao pescoço e um instrumento de oclusão bucal, preso por cordões à volta da cabeça (máscara de flandres). Este instrumento, que “durante mais de três séculos fez parte do projecto colonial europeu” (31), tinha dois objetivos perversos: primeiro, impedir que as pessoas escravizadas se alimentassem do cultivo em que trabalhavam forçadamente (cana-de-açúcar, sementes de cacau, etc.); segundo, evitar o suicídio dos escravizados através da ingestão de terra (prática comum daquelas/es que buscavam encontrar um fim à sua escravidão). O objetivo principal deste instrumento era o silenciamento e o medo, “na medida em que a boca era lugar de mudez e de tortura” (*ibidem*).

Para Kilomba, a boca das/os escravizadas/os é simultaneamente o órgão que encena a sua liberdade e o lugar onde os colonos forçam as suas normas opressivas com um sinal visível do poder. A criação de um instrumento de controlo do sujeito escravizado traduz as ânsias seminais da relação colonial:

a boca é também metáfora de posse. Imagina-se que o *sujeito negro* quer algo que pertence ao senhor *branco*, o fruto [...] quer comê-los, devorá-los, expropriando o senhor dos seus bens. Ainda que a plantação e os seus frutos «moralmente» pertençam a quem é colonizado (32).

As estratégias do colono para a manutenção do poder operam sobre a terra e os corpos escravizados. A alteridade do sujeito negro constrói-se então, paradoxalmente, na negação das estruturas da colonialidade²⁰:

No racismo, a negação é usada para manter e legitimar as estruturas violentas de exclusão racial: «Elas/es querem tomar o que é nosso, por isso precisam de ser controladas/os.» A primeira informação, a original («Nós tomamos o que é delas/es»), é negada e projetada no «Outro» («Elas/es tomam o que é nosso»), que se transforma naquilo com que o sujeito branco não se quer relacionar. (32-34)

Ao analisar o filme *Get Out* (2017), de Jordan Peele, Jack Halberstam destaca como os corpos negros são zombificados à mercê das estruturas violentas de exclusão racial:

²⁰ Proposto pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, o termo refere a permanência na contemporaneidade da estrutura de pensamento e práticas a que o colonialismo subjugou os povos colonizados.

“wealthy, old white people transfer themselves into young Black bodies, making the Black body into a kind of rentable space, a location rather than a person, a housing for the souls of white folks rather than a material space for Black life” (2020a: 117). Halberstam denuncia uma política de zombificação, considerando como o investimento em determinados humanos e na sua longevidade implica uma manutenção de uma vida-morte de *outros*:

as wealthy people invest in new technologies to extend life and maximize longevity, poor people manage with fewer and fewer opportunities for basic health procedures. And as middle-class people gentrify neighborhoods, low-income communities become increasingly precarious and slip in between housing markets. (117)

Sendo certo que o excecionalismo do humano é também uma questão colonial, a zombificação de determinados corpos cria determinados tipos de humanos. Parafraseando Frantz Fanon, Halberstam destaca que a negritude,

on account of its very specific relation to property, has been situated as a realm of “value,” to use Lindon Barrett’s terminology, that limns enlightenment principles with their negative reaction. Not simply the slave to a master nor darkness to light, Blackness, within a white imaginary, must be pressed into the service of negation itself (26).

Em *Memórias de Plantação*, o relato de episódios de racismo quotidiano – sofrido por mulheres negras europeias – revela discriminações no âmbito do espaço, do cabelo, da pele e da sexualidade, que encontram raízes na história colonial e também no processo de estágios de descolonização de cada país, tal como formulado pela autora.

O lusotropicalismo fundamentou a ideologia salazarista na manutenção da terra e das gentes colonizadas além-mar. E a sua aplicação atual enquanto pós-lusotropicalismo serve, segundo a denúncia de Miguel Vale de Almeida, a manutenção da história colonial que consagra atos criminosos enquanto heroicidades, “[e]sta narrativa, largamente disseminada no senso comum, ampara processos de negação do racismo estrutural e institucional” (Almeida 2022: s/p), impedindo que se avance no processo de descolonização e se ultrapasse a fase inicial de negação.

A memória do colonialismo e o processo de descolonização estão intimamente relacionados com o racismo institucional, estrutural e quotidiano. Enquanto subsistir a afirmação negatória “Portugal não é um país racista”, os indivíduos e as instituições que executam essa violência diária vão continuar a reproduzir a experiência de uma memória colonial. Desta forma, o passado cruza-se constantemente no presente; a

realidade é que, como diz James Baldwin, há uma história que todos os corpos carregam: “History is not the past. It is the present. We carry our history with us. We are our history. If we pretend otherwise, we are literally criminals” (1980).

Se o léxico do *selvagem* foi insistentemente utilizado para nomear os corpos – negros, indígenas, *outros* – a que se propôs aplicar uma ordem civilizatória, Jack Halberstam considera que usar a categoria do *selvagem*, no seu próprio discurso crítico, é correr o risco da possível recuperação desse mesmo discurso. No entanto, defende, é um risco que vale a pena correr: “I take the risk here because wildness offers proximity to the critiques of those regimes of meaning, and it opens up the possibility of unmaking and unbuilding worlds” (2020a: 4). Na obra de Kilomba, o trabalho e a reflexão sobre a memória são a base de uma perspectiva ampla de *unbuilding* e *unmaking* através da linguagem da ferida.

2.3. A linguagem do trauma em Kilomba

Eu cruzo diferentes disciplinas para narrar histórias, que eu acho que é o que me interessa mais.

Grada Kilomba, “Grada Kilomba em antevisão às exposições e conversas em Lisboa” (2017)

No âmbito da programação para a exposição *FARSA. Língua, fratura, ficção: Brasil-Portugal*²¹, com curadoria de Marta Mestre, Grada Kilomba e Jota Mombaça dialogam numa gravação intitulada “Grada Kilomba e Jota Mombaça refletem sobre arte” (2020). Kilomba confessa que, nas primeiras visitas ao Brasil para mostrar o seu trabalho, foi insistentemente confrontada com a questão de, apesar de ser portuguesa, não utilizar até então a língua portuguesa na sua obra: “era uma coisa extremamente violenta. Eu sempre ouvia e eu ficava extremamente irritada. Como é que é possível ser tão obediente à colonização e dizer que a língua portuguesa é a língua mais bela do mundo?” (Kilomba/Mombaça 2020). Kilomba, que até 2017 não tinha apresentado o seu trabalho em Portugal, reflete sobre a glorificação do passado colonial:

²¹ A exposição decorreu de outubro de 2020 a janeiro de 2021, originalmente planeada para ocorrer no SESC Pompeia (São Paulo/SP, Brasil), o formato foi adaptado às condicionantes da pandemia do coronavírus passando a oferecer eventos de forma remota.

Nós [os portugueses] temos uma obsessão pela história colonial que é uma obsessão perversa. Porque nós não fazemos uma associação entre colonização e genocídio; ou colonização e desumanização; ou colonialismo e dor, exclusão, angústia. Há uma desassociação entre a palavra, o termo e a realidade, e a história. O que torna extremamente difícil depois trazer trabalhos, para muitos artistas que têm um pensamento e um trabalho crítico, um trabalho pós-colonial em que nós trabalhamos com género, com sexualidade, com uma série de níveis dentro do trabalho que é quase impossível mostrar aqui [em Portugal]. (Kilomba 2017a)

A primeira exposição individual de Kilomba em Portugal, na Galeria Avenida da Índia, apresentava um conjunto de sete trabalhos²² que, nas palavras da curadora Gabi Ngcobo, “ridiculariza a ideia de que as línguas dominantes possuem uma beleza que se sobrepõe às [línguas] que continuam a ser reprimidas e apagadas por meio dos processos de colonização” (Kilomba *et alli* 2017: 10) e tinha como título *The Most Beautiful Language*; uma crítica da artista ao hábito de obediência à colonialidade:

[a língua portuguesa é] a língua de quem? Como? Que línguas outras foram silenciadas? E de que forma é que esta língua foi aprendida? E que língua é esta, em que lugar é que me posiciona? Que língua tão bela é esta? [...] e de repente, a língua tem... tem uma outra dimensão de violência que às vezes, nós nesse espaço lusófono, normalizamos e pior que tudo romantizamos. E isso eu acho que é uma das coisas mais urgentes, sair da língua dessa lusofonia. E de entrar em relação com muitas outras línguas e muitas outras biografias e muitas outras colonizações isso é muito importante (Kilomba / Mombaça 2020).

Em concordância com estas afirmações, Mombaça afirma que é urgente “quebrar a língua e criar uma língua que não está ainda disponível” (*ibidem*). A intenção não é a universalidade e menos ainda a compreensão; Mombaça destaca a necessidade de transitar fora de um discurso colonial que codifica raça e género, através do que designa como “espaços opacos”:

[espaços opacos são] espaços locais em que a gente consegue se comunicar de um outro jeito. A gente consegue falar sem ser completamente traduzido também. Porque é claro que falar é importante. Dizer assim “eu falo”, eu reivindico essa possibilidade, é importante. Mas acho também [que] é importante como possibilidade paralela não como uma substituição por que estamos saindo do campo da hierarquia e de tudo mais. Mas como uma possibilidade paralela dizer também “eu quero falar mas eu não quero que você me entenda”. (*ibidem*)

A artista e investigadora Jota Mombaça, no texto “O mundo é o meu trauma”, mostra de forma visceral como o seu trauma é ubíquo, ao mesmo tempo passado e

²² As obras são: *The Simple Act of Listening* (2017), uma instalação com uma cadeira de madeira rodeada de microfones e poema impresso em vinil na parede; *Printed Room* (2017), uma instalação áudio e papel de parede; *The Dictionary* (2017), uma instalação vídeo; *The Chorus* (2015), poema impresso em vinil na parede; *Plantation Memories* (2015), instalação de vídeo de leitura cénica; *Illusions* (2017), instalação vídeo da reinterpretação do mito de Narciso e Eco; *Table of Books* (2017), terra, velas e objetos achados distribuídos numa alusão a um altar.

quotidiano. Mombaça relata como a sua rede de apoio se manifestou depois de um episódio racista que sofreu na rua: “VOCÊ É MAIOR QUE O SEU TRAUMA” (Mombaça 2017: s/p); e como a artista internalizou o episódio: “EU SOU MAIOR DO QUE TODAS AS SENHORINHAS LUSITANAS QUE APRENDERAM A LER MEU CORPO COMO AMEAÇA” (*ibidem*). A leitura do corpo de Mombaça como uma ameaça é uma leitura da/o *outra/o*. É a caracterização da/o *outra/o* pelo sujeito branco a partir de um processo compulsório da alteridade, consequência de o sujeito negro (e o seu corpo) estar sempre “posicionada/o como «Outra/o», nunca como eu” (Kilomba 2008: 37).

Kilomba mostra como a linguagem do trauma é uma estratégia de expressão recorrente para aquelas/es que convivem com episódios racistas (2020: 38). Mombaça afirma que é na língua, antes de tudo, que se articula a “REPRODUÇÃO DE NOSSA INTELIGIBILIDADE” (Mombaça 2017: s/p) – na língua portuguesa, que a investigadora diz ter querido também queimar. A língua colonial codifica o corpo do sujeito colonizado enquanto aquilo que Grada Kilomba caracteriza como impróprio: “No racismo, os corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos «fora do lugar» e, portanto, corpos que não podem pertencer” (2008: 56). A experiência traumática, que invisibiliza e codifica, também se internaliza: “A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER. PRECISÁVAMOS TAMBÉM QUE ELES TIVESSEM COMBINADO DE NÃO NOS MATAR. // NÃO VI QUANDO SE INSTALARAM, MAS EU OS SINTO MEXER BEM NA ESPINHA DORSAL DE TODOS OS MEUS TRAUMAS” (Mombaça 2017: s/p). Um corpo fora do lugar não tem história, ou melhor, não tem um registo da sua história. A sua narrativa é uma nota de rodapé insuficiente na História:

EU ACHEI QUE VINDO AQUI [Portugal/Europa] EU IA PODER PEGAR O QUE É MEU, MAS EU NÃO ME VEJO EM ABSOLUTAMENTE NADA. SÓ ENCONTRO ESPELHOS BRANCOS E PENDURICALHOS. NADA DO QUE HÁ AQUI ACERTA A CONTA DESSA DÍVIDA PORQUE ESSA DÍVIDA É IMPAGÁVEL. (*ibidem*)

Jack Halberstam também refere essa dimensão impagável da dívida quando articula a sua duplicidade histórica: “debt is sometimes a history of giving, at other times a history of taking, at all times a history of capitalism and given that debt also signifies a promise of ownership but never delivers [...] we have to understand that debt is something that cannot be paid off” (2013a: 5). Na língua que articula essa dívida não se alcançará saldo, enquanto nela se refletirem espelhos brancos e penduricalhos.

Em diálogo com Frantz Fanon, que relata a impossibilidade de ser apenas um homem entre outros homens – sentindo-se como “um descolamento, um arrancamento, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo” (Fanon 1952: 108) –, Grada Kilomba identifica no recurso à “linguagem da ferida” a possibilidade de expressar os episódios de racismo cotidiano como espelhos da experiência dos corpos racializados na relação com um mundo traumatizante: “O sujeito negro é usado como contrapartida do sujeito branco, como reflexo, e reduzido à sua fisicalidade. Somos percebidas/os como imagens de corpos – dançarinas/os, cantoras/es, artistas e atletas em palcos brancos” (Kilomba 2008: 176). As encenações permitidas nesses palcos obedecem a uma história colonial sobre a vivência daquelas e daqueles que são racializados.

Kilomba destaca em *Memórias de Plantação* que a temporalidade do trauma do racismo não é linear: para as pessoas racializadas e aquelas que de forma consciente ou inconsciente continuam a encenar práticas coloniais, vive-se ao mesmo tempo no passado, no futuro e no presente. Na interpelação temporal destes corpos, a pele evidencia a articulação de uma História racista. Recorrendo ainda a Fanon, Grada Kilomba destaca a sua formulação de um esquema epidérmico racial:

[n]ão se trata de um «esquema corporal», mas de um «esquema racial», inscrito na pele, que nos orienta no espaço. Memórias, lendas, anedotas, comentários, histórias, mitos, experiências, insultos: tudo isto é simbolicamente inscrito na superfície da nossa pele, diz-nos onde podemos ou não sentar-nos, aonde podemos ou não ir, com quem podemos ou não conversar. (2008: 195)

Em *Skin Shows*, Jack Halberstam traça a história da monstrosidade precisamente a partir de uma perspectiva epidérmica, e identifica a alteridade nessa inscrição, que é sempre uma atribuição codificada a partir do sujeito sobre o objeto: “Racial stereotyping occurs metonymically and at the surface” (1995: 82). O autor defende que a pele “becomes a kind of metonym for the human; and its color, its pallor, its shape mean everything within a semiotic of monstrosity” (7). Os significados codificados no discurso colonial a partir de uma inscrição epidérmica formam assim um esquema racial, ainda perpetuado pela colonialidade, que oblitera determinados corpos e as suas histórias, individuais e coletivas. A aparição das pessoas escravizadas na História ocorre apenas através do discurso que as codificou (e continua a codificar) num esquema epidérmico como o significante de *outra/o*.

À semelhança da obra de Maria Gabriela Llansol que, como vimos, cultiva o pensamento *selvagem* em resposta à violência dos discursos do poder, Grada Kilomba dá a conhecer a história silenciada de certos corpos ao apresentar-se como uma *griot*, “a figure from West and Central Africa [...] a storyteller who was also a kind of living archive, who would tell stories that had been forgotten, or whose meanings had been forgotten” (Kilomba/Churchman 2020: 88). Kilomba sublinha a importância do contar de histórias, afirmando que a inspiração do seu trabalho encontra fonte na produção de conhecimento africano predominantemente oral: “É toda uma outra forma de produção de conhecimento que na Europa se perdeu” (Kilomba/Escórcio 2017: s/p).

O resgate de uma epistemologia do passado através da prática artística, em Grada Kilomba, demonstra uma atemporalidade que “descreve por um lado o passado em coexistência com o presente, por outro o presente em coexistência com o passado. O racismo quotidiano situa-nos outra vez num passado colonial – volta a colonizar-nos” (2008: 248). Este reconhecimento de um trauma em contínuo revê-se também na afirmação da própria artista que trabalha numa “certa intemporalidade” (Kilomba 2017a), pois considera que o passado, o presente e o futuro são uma vivência paralela:

e isso toca em questões de pós-colonialidade, de gênero da sexualidade de transexualidade em que nós parecemos estar no presente mas a estrutura de pensamento do passado está sempre a ser reencenada. Então às vezes os nossos discursos parecem extremamente futuristas porque o presente está muito associado ainda com o passado. Isso é uma coisa muito também de Portugal que tem quase uma obsessão, uma relação quase obsessiva, uma fixação com o passado em uma romantização do passado (Kilomba 2017a).

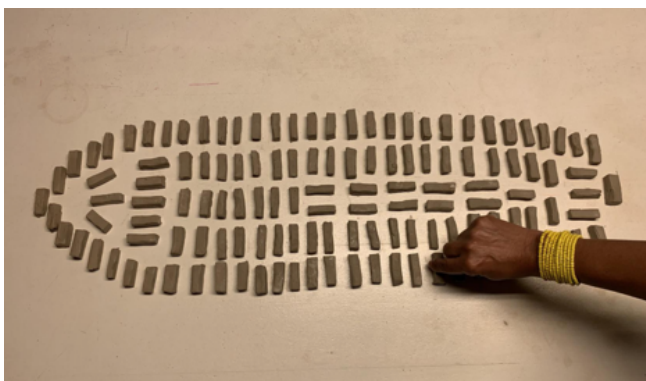
Para Halberstam, também dentro da categoria do *selvagem*, a conceção de uma temporalidade *estranha*²³ configura-se fora do tempo histórico. A “coisa *selvagem*” “joins itself to the past not through traditions or the grand procession of history, but through an inherited sense of unknowing and disorder” (2020a: 111).

²³ Halberstam aborda temporalidades não-normativas já desde 2005 *In a Queer Time and Place, transgender bodies, subcultural lives*: “[i]f we try to think about queerness as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices, we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding Foucault’s comment in «Friendship as a Way of Life» that «homosexuality threatens people as a ‘way of life’ rather than as a way of having sex»” (2005: 18).

2.4. Unlearning da História em *O Barco*

And my goal is to turn around knowledge, to inverse the notion of knowledge as known in Western civilisation, to include black people. The history of the slave trade and the 'Middle Passage' was for too long not represented in public places, and I want to show what happens when we don't want to remember that history.

Grada Kilomba, “The slave ship in a London courtyard”, *BBC* (2022)



Grada Kilomba, “Proposta *O Barco*” (2019) - Foto de Moses Leo

Em 2017, no âmbito do Orçamento Participativo da Câmara Municipal de Lisboa, a Djass (Associação de Afrodescendentes) propôs – através de candidatura submetida por Beatriz Gomes Dias (Presidente da Direção) – a criação de um memorial em homenagem às

pessoas escravizadas, uma reflexão em falta na toponímia das cidades portuguesas e de Lisboa em particular:

A inexistência, na capital do país, de quaisquer monumentos ou equipamentos que evoquem especificamente a relação histórica de Portugal com a Escravatura e o tráfico de pessoas escravizadas e ilustrem os seus legados, é reveladora do modo como o país lida com esse passado. (DJASS 2019a: 2)

Tendo sido um dos projetos vencedores do Orçamento Participativo de Lisboa, a Djass definiu um grupo consultivo (constituído por ativistas antirracistas e investigadoras especializadas) que, em conjunto com o executivo da Câmara Municipal de Lisboa, aprofundou a proposta e delineou os parâmetros para a sua implementação. Algumas das especificações definiam que o memorial se apresentasse como uma “intervenção artística, designadamente escultórica ou arquitetónica, de cariz conceptual, contemporâneo e simbólico, por oposição a opções mais clássicas e figurativas, como é, por exemplo, o caso de estátuas representando figuras humanas” (5); e que, devido às características temáticas e simbólicas, a/o artista responsável pela criação do memorial seria “um/a artista africano/a ou afrodescendente que reúna as seguintes características: ser oriundo/a de um país de língua portuguesa, para assegurar maior proximidade e ligação ao papel histórico de Portugal na Escravatura” (DJASS 2019b: s/p).

Grada Kilomba foi uma dos cinco artistas convidados a apresentarem as suas propostas. Em 2019, submeteu o projeto para “um jardim de contemplação e de memória” (Kilomba 2019: 3); um memorial constituído por paralelepípedos de betão organizados de forma a sugerirem o porão de um barco, numa referência aos barcos utilizados no tráfico de pessoas escravizadas. Como explica a autora, “It wasn’t selected, but I really felt the urge to make it happen and produce it” (2020: 88).

Esse projeto viria a concretizar-se na instalação *O Barco*; inaugurada no segundo semestre de 2021, a obra sofreu algumas alterações na sua estrutura, ao exigir um carácter mais efémero, mas manteve a intenção de memorial. O formato da instalação continua a aludir ao convés inferior de uma nau: formada por cento e quarenta blocos de madeira queimada, este material confere uma dimensão de fragilidade, ao mesmo tempo que evidencia uma relação com a natureza e a sua devastação. Enquanto os blocos de betão na proposta do memorial do Orçamento Participativo de Lisboa se poderiam conceber como túmulos (Kilomba 2019: 3), agora a instalação manifesta outras relações com o luto. Ao formular uma crítica à persistência do fantasma²⁴ da história colonial, que precisa ser enterrado, a instalação faz também surgir as histórias de corpos por reclamar; sem vigília:

[e]ach of these blocks represents a body that was lined up in the hull of these ships [com pessoas escravizadas]. We walk through European cities and see all these monuments and images that celebrate European expansion, and these boats are symbolic of that glory, greatness and adventure. The idea of this installation is to reveal the unconscious part of the boat – what is hidden in the hull – to reveal that story (Kilomba 2020: 88).

A autora e professora Christina Sharpe divide o livro *In the Wake: on blackness and being*²⁵ em quatro capítulos: 1. the wake (em português refere-se ao rastro dos barcos na água); 2. the ship; 3. the hold (o porão de um barco); 4. the weather. Em cada capítulo, a metáfora do barco e das suas partes relaciona-se com o impacto da violência orquestrada sob a marca de um comércio na vivência dos descendentes das pessoas

²⁴ Kilomba caracteriza a história colonial da seguinte forma: “Eu acho que a história colonial é como um fantasma que nos continua sempre a interromper no dia a dia porque nunca foi enterrado propriamente. Nunca houve um *dignified burial*, um funeral” (Kilomba 2016).

²⁵ *No vestígio: Negridade e Existência*, a tradução do livro em português publicada no Brasil pela Ubu Editora e traduzida por Jess Oliveira, utiliza como capa uma foto da performance *O Barco* de Grada Kilomba na capa.

escravizadas, ressaltando principalmente a importância de uma metodologia à volta do rastro e dos vestígios (*the wake*) para falar da vivência do sujeito racializado. Jack Halberstam observa que o rastro do navio é mais do que a simbólica passagem do barco na água: é uma força agravada com a experiência da perda e do trauma: “[t]he wake is a cradle and a grave, in [Sharpe’s] terms; it is the afterlife of slavery” (2020a: 178).

A instalação de Kilomba esteve aberta ao público em Portugal durante a temporada de 2021-2022 da Biennial of Contemporary Arts (BoCA), em Belém, junto ao Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), e virada para o rio Tejo, a poucos metros de outra representação de um barco. Por ocasião da Exposição do Mundo



Grada Kilomba, *O Barco*, instalação e performance no MAAT.
Foto por Bruno Simão.

Português em 1940, o Padrão dos Descobrimentos começou por se apresentar como uma estrutura perecível²⁶, sendo construído de forma permanente apenas em 1960²⁷. Enquanto o memorial de Grada Kilomba se altera – de bancos de betão (2017) para blocos de madeira queimada (2021) –, é relevante como, perante a ausência de monumentos sobre a história das pessoas escravizadas²⁸, símbolos da narrativa colonial percorrem o processo contrário e se tornam permanentes. A história que esta caravela de betão monumentaliza é a da glorificada expansão marítima portuguesa, uma idealização daquilo que uns caracterizam como “descobrimentos” e outros como “encobrimentos”, na expressão de Ana Barradas (1992: 9). Descontextualizado, este símbolo dá corpo a uma visão da História que perpetua o discurso pós-lusotropicalista e enquadra a colonização como um consenso da sua época, desconsiderando as histórias

²⁶ “possuía uma leve estrutura de ferro e cimento, sendo a composição escultórica moldada em estafe (mistura de espécies de gesso e estopa, consolidada por armação ou gradeamento de madeira ou ferro)” (Padrão dos Descobrimentos s/d: s/p).

²⁷ “por ocasião das comemorações dos 500 anos da morte do Infante D. Henrique, o Padrão é reconstruído em betão e cantaria de pedra rosal de Leiria, e as esculturas em cantaria de calcário de Sintra” (Padrão dos Descobrimentos s/d: s/p).

²⁸ Durante a escrita desta dissertação, não só o projeto ganhador do Memorial de Homenagem às Pessoas Escravizadas não foi implementado como o atual executivo da Câmara Municipal de Lisboa disputa agora os parâmetros da sua execução e localização que já haviam sido acordados (Lusa 2023: s/p).

das pessoas escravizadas, dos lugares invadidos e as consequências do rastro das dinâmicas de poder.

Na introdução à terceira edição de *Ministros da Noite. Livro negro da expansão portuguesa*, Ana Barradas defende com veemência que “[f]az parte da nossa sanidade mental como povo iniciarmos [em Portugal] este trabalho de reposição histórica” (1992: 15). Num paralelo às fases do processo de descolonização de Kilomba, Barradas elenca as cinco fases da colonização portuguesa: “germinação, expansão, consolidação, decadência, agonia” (12). Agonia, ou colonialidade, é a herança da colonização que subjugou várias pessoas a “massacres, comércio negreiro, ocupação do interior, campanhas de «pacificação», trabalho forçado, guerras coloniais, neocolonialismo” (10). Barradas pontua a história velada: “o nosso primeiro contato com outros povos foi o primeiro dia de escravatura para eles, o início do colonialismo, do racismo, da exploração” (*ibidem*).

Na segunda apresentação d’*O Barco*, em Londres, a jornalista Melissa Chemam descreve a silhueta da instalação como se fizesse lembrar “the fossilised remains of a whale” (Kilomba/Chemam 2022: s/p); uma imagem potente que, ao fazer ressaltar um corpo esquecido no fundo do mar – como seriam os restos fossilizados de uma baleia – lembra que um barco pode não ser símbolo de aventura, mas de morte, estagnação e encobrimentos. Os 140 blocos, estendidos na Praça do Carvão em Lisboa ao longo de trinta e dois metros, posicionam-se em direção ao rio Tejo (em Londres estenderam-se no átrio da Casa de Somerset²⁹). Ponto de partida da história colonial – tal como Sharpe destaca o papel do rasto marítimo –, o rio é aqui testemunha frágil da história das pessoas escravizadas. Em *Wild Things*, Halberstam sublinha essa ligação entre negritude, violência e apagamento que a referência a corpos de água convoca: “The wildness of the wave and the spectacle of the boat tossed upon high seas cannot be a neutral image in the wake” (2020a: 178).

²⁹ A Casa Somerset já albergou a base da administração civil da Marinha Real Britânica; hoje é um polo de artes onde se organiza a edição inglesa da Feira Internacional de Arte de África e da sua diáspora.

As frases talhadas na madeira compõem um poema de Kilomba (em anexo) que na instalação surge fragmentado em versos como: “UM BARCO UM PORÃO”; “UM PORÃO UMA CARGA”; “UMA CARGA UMA HISTÓRIA”. A possibilidade de



Fotograma do documentário *Grada Kilomba. O Barco/The Boat* (2022).

um sentido narrativo é diluída na distribuição aleatória dos blocos, incluindo alguns que não apresentam qualquer verso, exibindo uma superfície muda e “revela[ndo] quase uma pele, uma cicatriz, uma ferida” (Kilomba 2021b). A representação visual de histórias que oscilam entre o silenciamento e a fragmentação torna-se um ritual de contemplação:

Quando nós instalamos a escultura e as pessoas têm de se baixar para ver o poema... é um ritual, uma cerimônia que foi desenhada propositadamente mesmo que as pessoas não se apercebam. Os blocos de madeira queimada estão muito baixos. As pessoas têm de se baixar para poder ler [o poema]. Então eu obrigo as pessoas a entrar num ritual numa coreografia de contemplação, mesmo que não sejam conscientes disso. (*ibidem*)

A intenção de criar um espaço para reflexão, contemplação e interação com o público surge desde a primeira ideia do projeto, e completa-se com a criação de uma performance. Este novo elemento convoca a uma ritualização coletiva do memorial.



Grada Kilomba, *O Barco* (2021) - À esquerda, foto por Bruno Simão; à direita, fotograma do documentário Grada Kilomba. *O Barco/The Boat* (2022).



Grada Kilomba, *O Barco* (2021) - À esquerda, foto por Bruno Simão

Com duração de quarenta e cinco minutos, a performance envolve dois dançarinos e um coro com dezasseis vozes e quatro percussionistas, sob direção e produção musical de Kalaf Epalanga. Se a conceção da instalação e da performance, a escrita do poema e a preparação das madeiras começaram na Alemanha, onde reside Kilomba, a artista afirma que

a parte mais bela foi procurar os *performers* que vêm da periferia de Lisboa e que vêm das várias diásporas e de várias gerações [...] que depois, em quatro dias eu trabalhei com eles. Eu trabalho sempre em experimental e laboratório com o *ensemble*, e nos quatro dias antes do *opening* eu construo pouco a pouco a performance. Embora já esteja mais ou menos desenhada, só quando tu estás, frente a frente com as pessoas... Com todas estas mulheres e com todas estas pessoas, tu depois comesças a extrair as histórias e as biografias e os movimentos dos corpos e as vozes. E começo a editar como é que a história deve ser contada. (*ibidem*)

Durante a performance, o coro canta em uníssono o poema de Grada Kilomba que, fragmentado pelos dezoito blocos de madeira, se tornam agora história oral.

Kilomba considera que uma das estratégias da colonização é uma política do apagamento: “and they didn’t erase only the names – we can’t access our names [pois imperam os sobrenomes dos colonizadores e não dos seus ancestrais] – they erased also the ceremonies and the rituals” (Kilomba/Roldão 2022: s/p). N’*O Barco*, encena-se uma cerimónia em falta: o figurino dos performers é de cor preta; a harmonia musical austera; o coro assemelha-se a um lamento; e o adereço de asas negras alude a uma relação espiritual da performance; apresentando-se assim numa dimensão fúnebre:

the ceremony and the ritual can do something very magical which is the production of memory. It’s for that reason that most ceremonies and rituals from the diaspora and from every marginalised group became forbidden by law and the Constitution. Capoeira was forbidden with imprisonment until the 1920s. Candomblé was forbidden with imprisonment until the 1930s. Yesterday we were rehearsing with one of the Cape Verdean percussionists, Jair, and he was explaining how dancing and drumming in Cape Verde were forbidden during colonial times by the Portuguese because rituals and ceremonies produce memory. And when you produce memory, you produce identity, and when you produce identity, you project the future. (*ibidem*)

O ponto de partida em *O Barco* foi o poema, como ocorre nas restantes obras da artista que, apesar de interessar-se “em cruzar as várias disciplinas e os vários formatos” (Kilomba 2016), geralmente começa a criar pela escrita. É no cruzamento da escrita com diferentes formatos artísticos, nomeadamente a performance, que Kilomba afirma *fazer* conhecimento. Com um percurso sólido na academia, a sua produção artística articula-se, segundo a própria, enquanto “conhecimento em performance” ao “dar voz, corpo e movimento ao conhecimento” (Kilomba/Sigmund 2017: 91). E como se trata de um conhecimento de ancestralidade e vivência racializada, é um conhecimento marginalizado, frequentemente qualificado enquanto anticientífico. Para a artista, descolonizar o conhecimento significa cruzar teoria e biografia (Kilomba 2016) pois, defende, para que o sujeito negro logre a inscrição da sua ancestralidade na História, é necessário que se vire para si mesmo e recuse espelhar a história colonial. Tal como na obra de Llansol, no trabalho artístico e académico de Kilomba prevê-se uma articulação de uma epistemologia da desordem; neste caso, como solução à ausência de narrativas dos que foram objetificados dentro do conhecimento canónico.

O Barco opera uma revelação do *rasto* de narrativas silenciadas e uma *recusa* de espelhos brancos. Ao contrário do narcisismo da branquitude, para Grada Kilomba, mesmo se o ato de “escrever sobre o próprio corpo e explorar seus significantes pode ser tido como acto narcisismo ou de essencialismo” (2008: 62), é também um processo necessário ao sujeito negro para se rever historicamente. Esse narcisismo implica o *unlearning* do processo narcísico da branquitude. Enquanto o sujeito branco oculta o *outro* ao inundar a teoria e a História com a sua voz como modelo de normalidade, o sujeito negro ergue-se ao escrever sobre si próprio.

2.5. Kilomba e o desmantelamento da ideia de universalismo

Para mim [este] é o outro processo de descolonizar o conhecimento que é um pouco como um funeral. Um funeral digno.

Grada Kilomba, *GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento* (2016)

Saidiya Hartman abre o seu livro *Wayward Lives, Beautiful Experiments* com uma nota ao leitor, esclarecendo que “[e]very historian of the multitude, the dispossessed, the subaltern, and the enslaved is forced to grapple with the power and authority of the archive and the limits it sets on what can be known” (2019: 6). Nesta obra, Hartman evidencia os desejos desordeiros de mulheres negras no início do século XX através de fotografias de arquivo: “[t]he wild idea that animates this book is that young black women were radical thinkers who tirelessly imagined other ways to live and never failed to consider how the world might be otherwise” (8). A autora salienta o diálogo que estabelece com William Edward Burghardt Du Bois – que considera ser o pai da sociologia nos Estados Unidos da América³⁰. Este autor temia que os direitos civis das pessoas negras afro-americanas só fossem concretizados quando essas vidas se articulassem em versões de vivências hetero-patriarcais: “Du Bois makes this, you know, brilliant assesment. It’s just I would say [that] I came to other conclusions” (Hartman/Lima 2022). Hartman conclui que, embora a abolição da escravidão tenha colocado em questão o rumo da vida social das pessoas escravizadas, há rastros onde identifica “extended intimacies, serial marriages, [por exemplo] a woman and her sister heading a family” (*ibidem*). Configurações sociais que contrastam com as normas opressoras da sociedade branca, o modelo de uma “heteropatriarchal family”, mas

that we can think of it as another kind of enclosure and property arrangement. So, I thought, what happens if we describe, you know, black social existence without assuming those norms and just, you know, attend to what is actually unfolding there and I think we get a really different picture. (*ibidem*)

Jack Halberstam destaca como a vivência racializada é classificada, numa perspectiva colonial e racista, enquanto *selvagem*, mas também afirma: “Blackness has also occupied the space of wildness in order to flee the “world” in which it can only function as the not-subject” (2020a: 27). A desordem que Hartman identifica sob o signo de uma desobediência caprichosa (*waywardness*) não é uma posição antagónica da subjetividade negra mas a afirmação radical de sua existência: “For Hartman, waywardness is a mode of escape, an activity by which the Black body slips out of the

³⁰ Em entrevista, Saidiya Hartman descreve o percurso de Du Bois e afirma que, caso este não fosse negro, teria sido considerado o fundador da disciplina de Sociologia nos Estados Unidos da América (Hartman/Lima 2022).

trap of liberal personhood and falls into a wild and extravagant relation to beauty and freedom” (*ibidem*).

Quando questionada sobre a possibilidade de *O Barco* se posicionar como um antipadrão dos descobrimentos, Grada Kilomba afirma:

Não é um antipadrão. Eu não faço um antinada. Faço um memorial para vivenciar algo que nunca foi vivenciado. Não me oponho, faço mesmo o exercício da absoluta existência, a radicalidade de existir. O meu trabalho não é contra nada, é um trabalho de poesia para a existência humana. (Kilomba/Pacheco 2023: 40)

Ao contrário das políticas de apagamento coloniais que negam existências, Kilomba sugere um projeto que não se preocupa em antagonizar mas em adotar, como articula Halberstam, a *recusa* como modo de crítica.

Em *A World of Illusions*, uma instalação de vídeo dividida em três vídeos (ou três



Grada Kilomba, *A World of Illusions* – Foto da exibição em Bildmuseet, Umeå, 2019-2020.

“volumes”), encenam-se mitos gregos, numa releitura da artista enquanto *griot* para o mundo atual: “These Greek myths have all these beautiful metaphors that can be transported into the present time, with all these questions of race, gender and postcolonialism”

(Kilomba/Churchman 2020: 91). Dois ecrãs compõem a performance; num, vemos a interpretação da adaptação do mito por atores negros; noutro, mais pequeno, a artista narra a encenação.

I wanted to explore what is given delivered to us as universal knowledge I remember at school and at university I had to learn [...] in detail all the greek mythology, but the african mythologies, for instance, were forbidden. So, for me, it starts the question of knowledge and knowledge production and violence and power. So, what do we know, and what we do not know, and why. So, I wanted to go to these myths which are delivered to us as universal human knowledge and read them through my eyes, through my gaze and in that sense making a translation from what the myth is, into the postcolonial society. (Kilomba *et alii* 2022)

Se a “desidentificação” permite a construção da figura llansoliana que escapa ao referencial histórico; em Kilomba a reinterpretção mitológica e a consequente desidentificação dos seus pressupostos canónicos permitem a conceção de uma base referencial e cultural da memória histórica da negritude.

Em “Illusions Vol. I, Narcissus and Echo” (2017), Kilomba narra a história de Narciso, metáfora para o narcisismo da branquitude que cria uma política de invisibilidade do *outro*. Em “Illusions Vol. II, Oedipus” (2018), a mitologia de Édipo não é abordada pela perspectiva usual da sexualidade, mas sob um olhar de violência e genocídio. E em “Illusions Vol. III, Antigone” (2019), a mitologia de Antígona permite refletir acerca das políticas de apagamento articuladas pelo conhecimento colonial. No mito original, perante a morte de seus irmãos Etéocles e Polinices, Antígona contradiz o rei Creonte, que categoriza Polinices como traidor da pátria e proíbe o seu enterro:

não poderia ter uma cerimónia nem ser enterrado. O corpo deveria ser deixado na terra, como alimento para os cães e as aves [...] Para ser esquecido e humilhado em público e escorraçado e comido pelos animais. Isso traz questões que são contemporâneas. Quais são os corpos que morrem? Quais são os corpos que são reconhecidos? Quais são os corpos que podem ser lembrados, lavados, enterrados, chorados, que merecem o luto? E quais são os corpos que têm um lugar, um espaço e uma escrita para serem recordados, memorizados? (Kilomba/Pacheco 2023: 39)

A obra de Grada Kilomba revela uma preocupação com o reconhecimento de corpos invisibilizados na sua vivência e na sua morte. Mas também uma persistência na construção de objetos de reflexão artística que recusam a narrativa colonial, normativa e universalizante; colocando a questão sobre quem representa a condição humana:

when white artists claim [...] to have a neutral and [...] objective discourse, they are not acknowledging that they too write and perform from a specific place which of course is neither neutral nor objective or universal but dominant. They write and perform from a place of power. You know there is this anecdote: [...] everybody's in the room and the black woman raises the hand and says “I am a black woman”. And the white woman who's in the room raises the hand and says “I am a woman”. And then there's also a white man in the room and raises the hand and says “I'm a person”. This is the colonial order. (Kilomba 2016)

A realidade contemporânea perpetua as estruturas da ordem colonial; a própria categoria do *selvagem* chega a ser instrumentalizada no sentido de dar continuidade às suas violências. Nesse sentido, Halberstam relembra que *selvagem* “is both the name for certain civilizational discourses that want to universalize white humanity against the backdrop of Black bodies, colonized bodies, and animal bodies” (2020a: 163), mas também é uma força vital e “anticivilizational, oftentimes Afro-pessimist”, capaz de trazer uma “refusal of the category of the human altogether” (*ibidem*).

Em *O Barco*, Grada Kilomba (des)aprende a narrativa colonial e recusa a classificação de referente universal a partir da produção cultural vigente: “I wanted to create a sculpture-installation that revealed what these colonial boats did: how did they

erase so many bodies from the narrative?” (Kilomba/Elbaor 2021: s/p). As estruturas coloniais – fáceis de circunscrever, como os barcos, mas também mais complexas, como os conhecimentos – são instrumentalizadas pela ordem no poder para impor um discurso universalizante, que não se limita à História.

Na sua pesquisa dentro da cultura yorùbá, na Nigéria, Oyèrónkẹ Oyěwùmí defende que a organização hierárquica dos indígenas em época pré-colonial se configurava por ordem de antiguidade: o poder não se organizava através de discursos de diferença sexual, mas conforme os anos de vida. A leitura dessa sociedade através de uma caracterização de divisões sociais baseada na categoria do género foi uma intervenção epistemológica do ocidente: “mi argumento central es que en dicha sociedad no había «mujeres» – en um sentido estrictamente engenerado” (Oyěwùmí 1997: 46). Em *La Invención de las Mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*, a investigadora argumenta que nem “género” nem “mulher” são categorias de aplicação universal. A partir da categoria do *selvagem* é possível desorientar as classificações da ordem estabelecida e universalizante. Halberstam sugere o *bewilderment* como guia para a sensibilidade da desordem.

3. A estética do *bewilderment* em Miranda July

3.1. *Bewilderment* segundo Jack Halberstam

That's the project here of bewilderment: to send you into a spiraling set of references that confuse us as to where we are in time, space and power.

Jack Halberstam, "Jack Halberstam Wild Things: an aesthetics of bewilderment", *Riga International Biennial of Contemporary Art* (2020)

A palavra *bewilderment* pode ser traduzida em português como perplexidade, espanto, desnortamento, desorientação, desconcerto ou aturdimiento. Estas soluções definem diferentes nuances de uma suspensão das faculdades de orientação que Jack Halberstam convoca como fonte de uma *aesthetics of bewilderment*:

Given the colonial preoccupation with roads, mapping, navigation, and so on, and given the history of colonial notions of freedom that connect to mobility, the concept of bewilderment, which can also join to synonyms like amazement (originally meaning lost in a maze) and astonishment (originally meaning knocked out by a stone), clearly leads in the opposite direction, into the woods rather than out of them. It also reminds us that three or four hundred years ago travelers regularly experienced being lost (in mazes, no less; and, apparently, they were regularly hit in the head by stones). States of bewilderment therefore might have been cultivated and inhabited more easily. Nowadays we understand bewilderment as an impediment to knowledge and power. (2020a: 67)

Em português, *aturdimiento* talvez seja a palavra mais próxima do que Halberstam descreve como um *impedimento ao conhecimento e ao poder*, uma experiência que pode ser pejorativamente qualificada quando se determina corpos e vivências como desorientados (que sofrem de uma perturbação da razão ou de sentido). No entanto, para Halberstam, a potencialidade do *bewilderment* é a possibilidade de conhecimento daquilo que se configura como desordem: "a form of knowledge that does not elucidate but mystifies, does not enlighten but instead bewilders" (53).

A suspensão de orientação, usual antes do fenómeno tecnológico dos telemóveis, é atualmente um acontecimento indesejável ao bom funcionamento do ritmo acelerado da produtividade e da eficiência. "Desorientação" é também um estado de transição entre dois polos (geralmente o ponto de partida e o ponto de chegada); quando a categorização se organiza entre um centro e uma margem, como se observa

aqueles que residem num lugar *entre*? Quando as características não encaixam numa categoria, identidade, comunidade, como abordar os objetos e os sujeitos *entre*?

A proposta de Halberstam de uma estética do *bewilderment* é apresentada a partir do bailado *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, com coreografia de Vaslav Nijinsky:

now a well-established symphony and ballet, firmly a part of Western canon and not an obvious choice for a meditation on wildness, but what has now been tamed was once a runaway performance of madness, queerness, the feral, and exhaustion. The original performances of *The Rite of Spring* in Paris in 1913 drew such ire, indeed, that the performances were halted after only a few nights and only ever revisited as imperfect re-creations of the original choreography (*ibidem*).

A estreia do bailado em 1913 no Théâtre des Champs-Élysées foi um acontecimento sobre o qual muito se escreveu e de que poucos registos se salvaram. Halberstam



Igor Stravinsky, *A Sagração da Primavera* (1913)

desconfia dos relatos que qualificam a reação do público enquanto revolta: “they didn’t riot, this is a holy bourgeois audience” (2020c). Mas o impacto da estreia – com a presença³¹ por exemplo de Jean Cocteau, do pintor Léon Bakst e principalmente, para Halberstam, do *dandy* e aristocrata Conde Henry Kessler que relata a experiência nos seus diários – causou um misto de deslumbramento e rejeição. Kessler relata a antecipação do escândalo ao presenciar o ensaio do *ballet* e detalha a confirmação dos efeitos, para ele e para o público, de um *novo tipo de selvagem*:

A thoroughly new vision, something never before seen, enthralling, persuasive, is suddenly there, a new kind of wildness, both un-art and art at the same time. All forms laid waste and new ones emerging suddenly from the chaos. The public, the most elegant house I have ever seen in Paris—aristocracy, diplomats, the demimonde—was from the beginning restless, laughing, whistling, making jokes. Here and there some stood up. (Kessler 2011: 1586)

Halberstam destaca o carácter dissonante, que tanto a composição musical como a coreografia apresentaram, num desafio às gramáticas clássicas da música e do *ballet*. O crítico musical Alex Ross destaca que, ao contrário das composições do século XIX, cuja

³¹ Foi um momento de viragem tão único (mas sem continuidade) que mesmo figuras importantes no pulsar cultural da época relataram o evento mesmo sem terem efetivamente presenciado, este foi o caso de Gertrude Stein (Halberstam 2020c).

“music had been a theater of the mind”, com a estreia da *Sagração da Primavera* “composers would create a music of the body” (2007: 184-185).

A temática do *ballet* é descrita pela crítica como uma encenação de um ritual indígena com conotações pagãs; e de facto, Stravinsky trabalhou com o pintor e antropólogo Nicholas Roerich³² para a criação da *Sagração da Primavera* com base numa pesquisa sobre a cultura russa nativa. No entanto, esse ponto de partida referencial é apenas, como Halberstam a caracteriza e Stravinsky confirma, uma fantasia sobre as culturas nativas (Halberstam 2020a: 9):

I saw in imagination a solemn pagan rite: sage elders, seated in a circle, watched a young girl dance herself to death. They were sacrificing her to propitiate the god of spring. Such was the theme of the *Sacre du Printemps*. I must confess that this vision made a deep impression on me, and I at once described it to my friend, Nicholas Roerich, he being a painter who had specialized in pagan subjects. He welcomed my inspiration with enthusiasm, and became my collaborator in this creation. (Stravinsky 1936: 31)

A historiadora Lynn Garafola destaca também que um dos pontos de choque do *ballet* – a virgem que estrebucha no palco como uma oferenda a um deus pagão para o início da primavera – é uma contribuição de Stravinsky, sem fundamento em tradições pagãs:

As Lynn Garafola points out, no pagan people except for the Aztecs demanded the sacrifice of young girls. Stravinsky was giving voice not to ancient instincts but to the bloodthirstiness of the contemporary West. At the turn of the century, purportedly civilized societies were singling out scapegoats on whom the ills of modernity could be blamed: Russian townspeople were enacting pogroms of Jews, white Americans were lynching young black men, and, closer to home, the denizens of the sixteenth arrondissement had cheered on the anti-Semitic campaign against the Jewish patriot Alfred Dreyfus. Against that backdrop, the urban noises in Stravinsky’s score—sounds like pistons pumping, whistles screeching, crowds stamping—suggest a sophisticated city undergoing an atavistic regression. (Ross 2007: 221-222)

A estética do *bewilderment*, em Jack Halberstam, não versa sobre uma coreografia *selvagem* nem sobre povos nativos que dançam. A relação com a *Sagração da Primavera* reside na cacofonia que produz o encontro entre a ordem e a desordem; a intraduzibilidade das linguagens causa um aturdimento que coloca em questão as assunções normativas da ordem:

Jodi Byrd, who wrote a brilliant book called *The Transit of Empire*, suggest that when colonial cultures clash with Indigenous cultures it creates a kind of cacophonous result. And she used this term cacophony precisely to describe the way in which the colonizer can’t make sense of Indigenous culture and hears Indigenous culture simply as cacophony. That’s how the people in the Théâtre des Champs-Élysées heard the *Rite of Spring* was, as a cacophonous noise. But

³² Nicholas Roerich é o responsável pela direção de arte do bailado criando o cenário e o figurino (em anexo, *croquis* do artista que se assume serem propostas para o guarda-roupa de *Le Sacre du Printemps*).

cacophony is precisely a form of noise making that the colonizer cannot decipher. (Halberstam 2020c)

Na *Sagração da Primavera*, a alusão a uma dissonância pagã encontra-se com a expectativa pela coerência harmônica do público burguês. Essa dissonância não se limita à música, também a coreografia de Nijinsky é fundamental para o efeito cacofônico. Nos ensaios, o coreógrafo censurava aos bailarinos qualquer tipo de expressividade sentimentalista. André Gide, que viria a colaborar com o Stravinsky noutro *ballet* sobre a primavera (*Perséphone*, em 1933), escreveu acerca de certa ausência na performance dos bailarinos: “It is like the blood that beats from within against the wall of the skull, without any motive other than its own force” (*apud* Mainwaring 2014: s/p); e Nijinsky esclarece que “[t]here are no human beings in it [...] It is the life of the stones and trees” (*ibidem*).

Entre o corpo e a performance, a estética do *bewilderment* surge na obra da artista Miranda July como resultado do encontro entre as expectativas de normatividade e a performance artística denunciadora das suas precariedades.

3.2. A desconexão em July

I feel like humans are not very good at connecting, and that's interesting. I think we're each bad at it in our own unique way, and each of us does really complex and elaborated things in an effort to have intimacy and connect with people. If I end up making a lot of work about alone people trying to connect, it's not out of some utopic vision of connection, it's out of an interest in clumsiness [...] even [if] an interaction is going horribly, I'm a little bit excited, like, *Oh wow, this conversation isn't working at all! Everything we're saying is getting us farther and farther away from anything we care about!* It's like a ready-made work of art.

Miranda July, “Here's how Miranda July dressed in the '90s”, *Vulture* (2014: s/p)

Miranda July inicia a sua prática artística no último ano do secundário, em 1992, com a peça *The Lifers*, resultado da sua correspondência com um recluso por homicídio:

at a certain point, it sort of became almost like too much for the space of just the letters, which of course no one knew, you know, that's just two people and it's a completely closed world. And so, I wrote a play and I put it on [...] this was sort of before I thought of myself as a performer, I just... it was purely functional like I had to get it out, so I wrote it down [...] it was my first real sort of like professional work. I purposely didn't want it to be part of school. And

it kind of was the start of like “oh this is what I’ll do for the rest of my life,” so it’s interesting that the thing that became so emotionally overwhelming that I had to make art. (July *et alii* 2021)

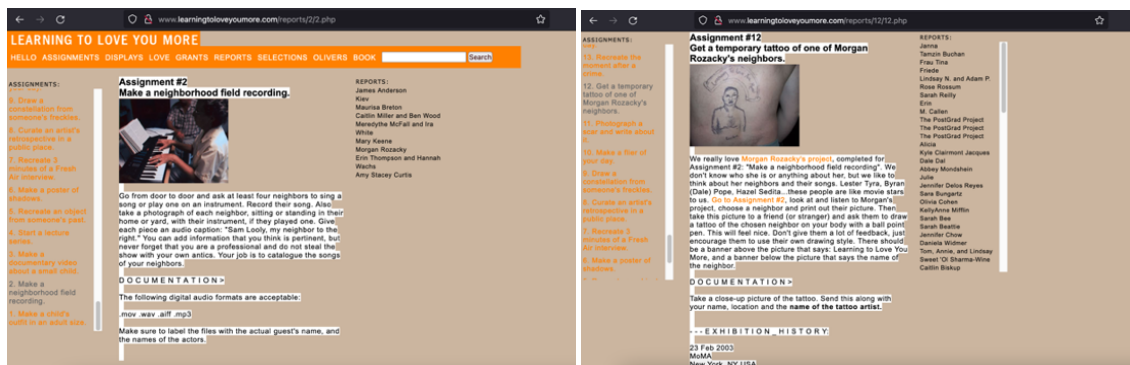
A música e a performance foram os primeiros meios que July explorou, mas aos quais nunca se limitou: “[s]ometimes I think that, because I work in so many mediums, people aren’t sure if I’m *really* a writer, or if I’m *really* a filmmaker” (July/Ito 2020: s/p). Miranda July é de fato multifacetada, e a sua qualificação profissional assemelha-se a um conjunto hifenizado de ocupações pelas quais transita com habilidade: escrita, música, performance, atuação, realização, artes plásticas e desenvolvimento de aplicações.

Em *Miranda July’s Intermedial Art. The creative class between self-help and individualism*, Antje Czudaj investiga alguns trabalhos da artista a partir da sua qualidade autorreflexiva e como estes abordam de forma ambígua a cultura da autoajuda; conclui que a intermedialidade³³, com que define o trabalho de July, se articula como estratégia para a artista “shed light on a singular problem from differing perspectives” (2016: 212). Czudaj afirma que o problema é a experiência do *eu* numa sociedade individualizada e – especialmente em relação ao público da classe média, com o qual considera que o trabalho de July dialoga – a contradição na forma como esta se confia ou recusa a processos terapêuticos e de autoajuda³⁴.

Em entrevista à historiadora de arte Julia Bryan-Wilson, July considera que seria ideal uma conduta que ligasse os mundos interiores das pessoas, para que pudessem “come into contact across these realms, to link their inner spaces” (July 2020b: 13). Nesse sentido, os diferentes desdobramentos da sua prática artística poderiam ser tentativas de conexão entre diferentes *eus* – e não apenas a individualização do *eu* autoreflexivo – através do processo de “providing a service as opposed to just being na artist” (*ibidem*). Enquanto July enfatiza o seu interesse pela conexão, Czudaj destaca no trabalho da artista o papel da *internet* e refere como este espaço controverso pode providenciar um ambiente propício ao cultivo de comunidade ou, simultaneamente, a erosão da experiência de comunidade fora do espaço virtual (2016: 25).

³³ Czudaj compreende intermedialidade a partir da definição de Werner Wolf considerando que se aplica à obra de July pois tanto se constitui de trabalhos em diferentes meios quanto utiliza consistentemente uma referencialidade dentro de determinado suporte a outro meio (Czudaj 2016: 9). Para Czudaj, a intermedialidade é constitutiva da estética de Miranda July (214).

³⁴ Czudaj traça uma história seletiva (em relação com o trabalho de July) do que identifica como uma tradição americana de autoajuda e discursos centrados no “eu”, abordando desde práticas espirituais *New Age* até ao que considera como “an alarming reliance on therapy in American culture” (2016: 18).



Captura de ecrã de duas páginas do projeto *Learning do Love You More* (2002-2009) de Miranda July e Harrell Fletcher; www.learningtoloveyoumore.com

Antes da ubiquidade dos telemóveis e da relevância social e política das redes sociais, Miranda July e Harrell Fletcher³⁵ criam em 2002 o projeto artístico hospedado no *website* www.learningtoloveyoumore.com a partir de uma crítica à crescente presença do *online* no quotidiano:

because we were actually skeptical of the web, this was also the first of many projects where it's like... you end up being maybe the first person to use technology in a certain way. Or one of the first people. But it's out of a kind of critiquing. But you end up becoming pretty engaged in the technology. But, yeah, we were like, you know... "we're spending all our time online". You know. Which we weren't. There was still a lot more time we could be spending online. Now. (July/Fletcher 2019)

Com moderação ativa entre 2002 e 2009³⁶, a plataforma³⁷ reunia reptos artísticos que July e Fletcher lançavam aos visitantes. Foram apresentadas setenta tarefas (*assignments*) que desafiavam a audiência virtual a formas de experimentação artística. Em jeito de manifesto, July e Fletcher expõem a intenção do projeto: "Sometimes it is a relief to be told what to do. We are two artists who are trying to come up with new ideas every day. But our most joyful and even profound experiences often come when we are following other people's instructions" (July/Fletcher 2007: 1). Um exemplo de uma tarefa, com as suas instruções:

Assignment #6

Make a poster of shadows.

³⁵ Artista de prática social e projetos relacionais, colaborador de Miranda July em vários projetos do início da sua carreira.

³⁶ Em 2007 o Museu de Arte Moderna de São Francisco adquiriu a peça e a sua coleção que contava então com aproximadamente 10 000 contribuições.

³⁷ O projeto foi mais tarde (2007) registado no formato de livro através da editora Prestel. Com o mesmo título, *Learning to Love You More*, o livro conta com ensaios de Julia Bryan-Wilson, Laura Lark, and Jacinda Russell e uma seleção das contribuições enviadas pelos visitantes.

You may take pictures of the shadows or simply trace them. These solid shapes should then be drawn on paper and colored in with a single color. You are not interested in anything but the shadow itself, and you are most interested in shadows that don't look anything like the objects that created them; abstract shapes. Choose either brown, pink, light green, orange or white. Use only one of these colors. If you would prefer you may cut out the shapes from colored paper. The shadows should appear on the page in a grid formation, in rows. Treat this like a index of shadows rather than a work of abstract art. The finished report should include 10-20 shadows and should be pasted on (or drawn on) white paper of any size (even if, especially if, the color you chose for your shadows was white.) Do not label this poster in any way, except to write your name and the date on the back. My god these are going to be beautiful.

DOCUMENTATION >

Photograph the poster. (July/Fletcher 2002)

Yuri Ono, terceiro elemento do projeto (responsável pelo design do *website* e pela gestão das submissões), revela que, apesar do carácter virtual do projeto – havia processos de submissão dos trabalhos em diferentes suportes –, muitos dos envios ainda chegavam por correio (July 2020b: 74).

A suposição da *internet* como espaço museológico colocava ainda barreiras de hábito, conhecimento e, provavelmente, conexão e acesso. July sublinha que “the idea that you would upload something was totally boggling. I think a lot of people [were] just like «whatever... I'll just mail it to you»” (July/Fletcher 2019). Independentemente de como os objetos artísticos chegassem à plataforma, não havia uma seleção das melhores ou piores submissões³⁸ por July ou Fletcher. O único critério para o relatório do trabalho ser apresentado no website era o cumprimento das instruções do desafio. Embora tenha cessado de se desenvolver oficialmente, os próprios artistas incentivam à reapropriação³⁹ das tarefas para a continuação do projeto, anulando assim o pré-requisito da plataforma, ou de uma curadoria, para a legitimação da prática artística.

Assim como Halberstam equipara lugares como os zoológicos ao espaço caracterizado enquanto “colónia” (2020a: 141), também a *internet* é um espaço

³⁸ Esta decisão de curadoria foi anteriormente aplicada por Miranda July no seu projeto *Joanie 4 Jackie*. Uma corrente de cassetes de vídeo, com filmes feitos por mulheres, era enviada por correio, acrescentando a cada envio os trabalhos enviados a July pelas recipientes: “it operated on like a totally different premise and it only valued... not talent but like the impetus to make something, you know. As, you know, I often would say like «I don't decide which ones of these are good». Because usually that's done by picking the ones that show promise in terms of like, you know, maybe you could be a Hollywood filmmaker or get into Sundance, or something. But I... my idea was «I don't know why you made this, you might have made it to save your life on that particular day, or to express something to a friend, and as such I can't judge whether it was successful at that»” (July *et alii* 2021).

³⁹ O projeto já tem um histórico de reapropriação por exemplo em contexto escolar (July/Fletcher 2019).

heterotópico⁴⁰, possibilitando subjetividades duplicadas que, apesar de virtuais, impactam a vida real. Mas no trabalho de July, “[r]eal comes and goes and isn’t very interesting” (July 2015: 92). E a potencialidade dessa duplicidade serve para desordenar as intenções de uma tecnologia estritamente utilitária e vazia.

Em *Labor of Love. Art production and the social practice medium in Learning to Love You More*, founded by Harrell Fletcher and Miranda July, Annie Schorgl estabelece relações entre os métodos e resultados do projeto artístico enquanto prática social,⁴¹ que têm como consequência uma autoria coletiva:

Art that fosters social interactions between strangers and promotes collective experiences is considered social practice. [...] the medium of social practice, in the case of LTYLM, is diffuse. It spans the Internet, sending out directions to participants. Those who choose to take part in the assignments, gather their own materials, carry-out, perform, and document their work. In turn, this process creates the LTYLM collaborative through social practice methods. Although, Fletcher and July founded the Website, all participants are considered artists and authors of LTYLM. (2009: 3)

Schorgl identifica que o carácter participatório, juntamente com a interação social, é a força por trás de *Learning to Love You More*, concluindo que os valores estéticos do projeto residem na interação de desconhecidos:

Stranger involvement and collaboration are the core aesthetics that shape the LTYLM project. The labor of many individuals and the shared experience of creating becomes the work of art, rather than the material objects that result from the production of the assignments. (15)

As premissas metodológicas deste projeto artístico deixa entrever alguns interesses da prática artística de July que, recusando adotar o rótulo de artista dos novos media (July 2020b: 22), evoca frequentemente os artefactos e os espaços da tecnologia⁴² – e também, como demonstrarei, outros objetos do quotidiano como roupa

⁴⁰ Michel Foucault usa a imagem do espelho para explicar a heterotopia, um espaço em oposição à utopia “é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe” (Foucault 1984: 415).

⁴¹ A autora frisa que “[i]t is important to recognize social practice as a medium and not an artistic movement. Social practice can be defined as anything that is not studio practice” (Schorgl 2009: 3).

⁴² Apesar da presença de tecnologia – através de objetos concretos como a aplicação *Somebody* (2014-2015) ou tematicamente como em *The Future* (2011) –, July afirma o seguinte: “I can’t tell you how little of my mind is allotted for technology; just the bare minimum. And yet I continue to have idea after idea that requires not only technology but invention” (July/Bryan-Wilson 2004: 185-186).

– como oportunidades de intersecção e desordem ultrapassando conceitos puros: “July’s works emblemize the necessity to ponder social relations within and outside digital mediation as being more complex than polemicized dichotomies (such as analogue/digital, real/virtual, producer/consumer) suggest” (Balestrini 2015: 129).

Em “Life writing in the internet age, Miranda July and the limits of art as social practice”, Nassim Balestrini defende que os processos de *Learning to Love You More* não potencializam autorreflexão mas intersubjetividade (2015: 135). As instruções do projeto estimulam mais do que a reflexão do eu, o encontro entre pessoas ou sequer a criação de uma comunidade. Em *Learning to Love You More*, da igualdade surge sempre a dissemelhança, e as desconexões facilitadas pela interação com estranhos:

It’s safe to say most people don’t have any idea about my work. You know, I mean. Which is great, I mean, my whole life would be ruined if there were no more strangers or people for whom I was a stranger. That’s what’s so great about strangers. They are strange, like they’re unfamiliar, you know. [...] And I guess that’s part of the appeal to me, as like I can actually feel myself because I’m suddenly in unfamiliar context. And like the edges of who I am, and how I seem. I become aware of, because everything is strange, until they’re a friend, and then I’m just me. (July/Phillips/Salfeld 2011)

A *internet*, apesar da intenção utópica de estabelecer conexões sem limites, é ainda um espaço onde a distância entre estranhos reproduz a dificuldade de conexão inerente às relações humanas. Mas é essa dissonância, entre a tentativa e a falha, que desorienta e possibilita a performance onde uma pessoa pode realmente *sentir os seus contornos*.

3.3. A performance em July

While writing this time around, often I've been standing up and dancing. Maybe 'dancing' is too pointed a word. More like using my body in a way unavoidable. You do that for years, and performance is there for me as a medium and I'm like, "Okay, if I can do anything with my body, plus I can write anything and I can act, I could have more space without verbal delineation and words, but I could mix that up." It's like a whole different medium within the medium. I am thinking a lot about how to use my body differently in performance going forward. I always have these dreams that I'm performing and I don't know my script so I just dance. I'm improvising and it's really phenomenal!

Miranda July, *Talker #11 Miranda July* (2022: 8)

A carreira artística de July começa com a prática da performance: “It was the most accessible art form to me as a teenager. I was so focused on wanting to be a movie director that for a long time I was trying to literally flatten what that space was” (July/Bailey 2022: 5). Os primeiros palcos das performances de July foram os bares e as salas de concerto onde se apresentavam bandas *punk* com que a artista andava em tour enquanto *opening act* (July 2020b: 43), e das quais a discográfica *Kill Rock Stars* divulgou o registo em dois álbuns lançados em 1997 e 1998 (Smulevitz 2016: 173).

No zine *Talker*, quando o entrevistador Giles Bailey tenta deslindar uma linhagem que poderá ter inspirado o trabalho de performance de July, a autora revela que a descoberta do *punk* e a influência estética de *The Velvet Underground*, Patti Smith e *Pixies* teve mais impacto do que qualquer peça a que tenha assistido (2022: 5-6). Para traçar as influências na consideração do seu trabalho performático, July relata o motivo por que artistas de performance não são as figuras centrais da sua inspiração:

I didn't have a context for performance art. I wasn't super educated about it being self-taught [...] Also, I was such a writer and the performance art history that I knew was much more like, Karen Finley and *Meat Joy*, this kind of feminist performance art thing. I barely knew what it was. I think I wanted to set myself apart from that. Now I don't have that weird snobbery, but I think because I was scripting everything and playing different characters and, weird as they were, I wanted them to be accessible like movies with this narrative quality and humour, which I didn't associate with performance art. I think that was the other reason why I was calling them 'live movies', so it was familiar, like, "You know what a movie is. It's like *that*, only live!" A 'play' might be another word you could use for that! Then you get into the idea of a 'one woman show,' but I was so busy interacting with video and versions of myself on the screen that I also felt like that was a misnomer, like, "I'm not just *one* woman!" (5)

Karen Finley, artista de performance desde os anos '70, afirma que, apesar de não ensaiar, e não saber como vai decorrer cada performance, deposita na escrita uma importância integral da sua preparação: “The only thing I do beforehand is write my script. I spend a long time doing that. But I can always get rid of the script” (Robinson 1987: 43). Finley diz que, quando está no palco, não se censura: “[t]he world of my performances is this inner world-inside me, inside anyone” (45).

Em 1988, a artista compila a sua performance aliada a uma sonoridade musical e lança o álbum *The Truth is Hard to Swallow*; no lado B deste vinil, figura a gravação da performance *The Constant State of Desire*. Na edição de *Performing Arts Journal*, contemporânea da apresentação da performance na mítica sala do centro de artes The

Kitchen⁴³, uma crítica interrogou-se sobre a condição mental de Finley: “a friend said seriously that she thought Finley was schizophrenic” (1987: 42); e, como consequência da oscilação entre personagens encarnados, ficção e realidade, Finley investia neste “commitment to performance authenticity. It could be called a New Naturalism – artists replacing artificially-controlled poise with the bodily rhythms of presence.” (42-43). Na performance, Finley encarna o papel de opressor e de oprimida, abordando abuso de menores, suicídio ou bipolaridade, mas recusando um compromisso com um papel, versão ou corpo: “Instead of collaborating on a joint project of representation, Finley's two personae battled for stage space. Finley waged that battle for an hour, nearly losing hold of her piece several times” (42).

Sem uma lógica perceptível para os críticos, a performance mudava de rumo repentinamente: surgiam monólogos e Finley discorria acerca da preparação da peça ou comentava detalhes aparentemente indiferentes sobre o seu dia; depois, “acknowledging her digression, she'd only seize another distraction – maybe she spotted a friend in the audience or recalled an item from the day's news” (*ibidem*). Na crítica de Marc Robinson paira a pergunta: como é possível falar sobre uma performance que se recusa a acontecer?

Na sua tese “*Girl, if you make the movie, I promise you somebody will see it*”. *DIY, Grrrl Power, and Miranda July*, Cara Smulevitz contextualiza a obra de Miranda July a partir de uma genealogia de prática feminista. A sobreposição entre arte da performance e cena musical, segundo Smulevitz, coloca a obra de July em relação com a de Finley (2016: 157); mas também podemos identificar esse elo na desorientação que a sua obra e pessoa provocam, ecoando ainda a difícil categorização da obra llansoliana:

Beyond the attentive fans and the derisive haters, July's presence in the popular culture mostly seems to inspire confusion. She is better known than is typical for contemporary art world figures, but many of those who know her name or have a passing sense of her work don't really know what to make of her. The widely circulated satirical newspaper The Onion played on this confusion in a January 2012 fake news story entitled “Miranda July is Called Before Congress to Explain Exactly What her Whole Thing Is,” perfectly capturing the way that July's work, and her persona, consistently refuse categorization. (12)

⁴³ Inaugurado em 1971, é um espaço sem fins lucrativos localizado em Nova Iorque que alberga exposições e performances de artistas emergentes e estabelecidos. Também July se apresenta, por exemplo, com a performance *Things We Don't Understand and Definitely are Not Going to Talk About* em 2006.

O efeito *selvagem* de aturdimento pode ter um resultado indesejável, no que concerne à expressão artística, mas também suscitar a ânsia por esclarecimentos. Perante o congresso ou outra entidade reguladora, a estética do *bewilderment* não provoca nem deseja fornecer clareza pois, como define Halberstam, “[b]ewilderment [is] the process of becoming wild by shedding knowledge (as opposed to becoming civilized by acquiring it), [it] offers both escape and madness, desire and disorder” (2020a: 31).

Em 2006 Miranda July apresenta a performance *Things We Don't Understand and Definitely Are Not Going to Talk About*, e eleva o carácter participatório da sua prática. No início da apresentação, July recruta um casal voluntário do público: “and I ask them all these questions – how they met, when they realized they were in love. These details are woven into the script, which means it's never the same twice” (July/Mar 2007: 255). O casal é levado para os bastidores e instruído



Miranda July, *Things We Don't Understand and Definitely Are Not Going to Talk About* (2006)

com indicações para a interpretação de “Donnie” e “Fiona”, as personagens principais da performance. Amy Adrion, assistente de direção de atores, recorda: “I remember Miranda instructing me to tell the volunteers that they don't need to act, just simply read the words. Miranda said that that was her own acting philosophy as well – don't worry about «acting», just say the lines” (July 2020b: 105). O enredo da performance desenrola-se à volta da rutura do relacionamento dos personagens, com a narração de uma personagem feral, um gato:

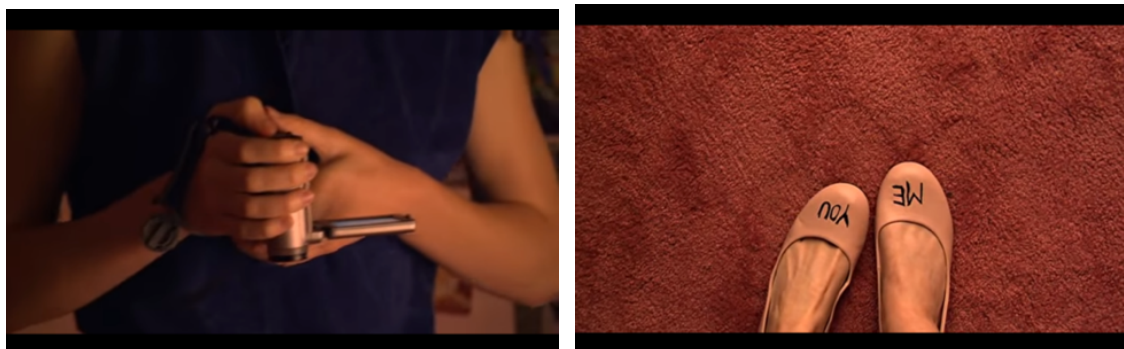
When the performance begins, I'm onstage [...] talking right to the audience, saying, “You have clearly struggled and been in pain... and I want you to know that you deserve to be loved... I am going to bring you home”—all the things we all wish someone would say to us. Then I say, “We already know you're not house-trained,” and you begin to realize I'm actually speaking to a cat. I exit, and a pair of giant cat's paws appears on the big screen that's the backdrop to the stage, and the cat (actually me in voice-over) tells his sad story and how he now hopes to be adopted by Donnie and Fiona. But because they break up, they never go through with the adoption, and the cat is euthanized. So the cat is a casualty of the breakup, but he keeps playing an important role even after he dies. (July/Mar 2007: 255)

Adrion conta que muitas das ações que os casais executavam envolviam um nível de intimidade que implicava uma completa rendição ao processo; o sucesso desse

envolvimento com pessoas alheias à concepção da performance sempre a surpreendeu: “It had something to do with the heightened energy of the live performance, the sanctity of the space with its bright lights and dark edges, and the vibration of the audience witnessing out front what they were performing backstage” (July 2020b: 105).

A constante procura por um momento de vulnerabilidade que aluda à consciência de um *agora* é, segundo a artista, essencial no seu trabalho e na sua vida: “if there’s not sort of a fairly high mutual risk level then, it’s not that I get bored [risos] it’s that I sort of feel somewhat useless, or something. Or like, I almost don’t know what to do with myself” (July/Gorny 2022). Performance (ou, como Miranda July diz, “live movies”) é um processo que a artista leva do palco para a restante obra como uma estratégia ao serviço da desordem.

Nas três longa-metragens de Miranda July realizadas até então, há em especial uma cena performática que se repete: um momento que atordoa a narrativa cinematografia relativamente linear; em específico, um momento de dança.



Fotogramas do filme *Me and You and Everyone We Know* (2005) de Miranda July

Em *Me and You and Everyone We Know* (2005), o seu filme de estreia, Miranda July encarna o papel de Christine Jasperson, uma artista multimédia à procura de reconhecimento que, para se sustentar, ajuda pessoas mais velhas e vulneráveis nos seus afazeres. Ao conduzir um dos seus clientes até à galeria comercial para comprar umas sapatilhas, Christine é convencida pelo vendedor, Richard Swersey, a comprar um novo par de sabrinas. Excetuando a cor rosa, estes sapatos são iguais a um par de sabrinas que a frugal Christine já possui. Quando o interesse romântico entre Richard e Christine se desenvolve, ela utiliza os sapatos ao serviço das suas aspirações artísticas e como expressão do seu conflito emocional. Desenha “you” numa das sabrinas e “me”

na outra, filmando-se a si própria com estas calçadas, afastando e aproximando os pés, numa sequência que combina atração e evasão: uma metáfora da insegurança de novos sentimentos.



Fotogramas do filme *Kajillionaire* (2020) de Miranda July

Em *Kajillionaire* (2020), o momento de dança é também realizado. Ao som da música de espera de um atendimento telefónico não especificado (a única música que tem possibilidade de ouvir no seu telemóvel antigo), Old Dolio – uma personagem até então de maneirismos introvertidos –, escondida nas roupas largas e por trás do cabelo longo, inicia uma sequência de movimentos rígidos. Cambalhotas, reviravoltas e rápidos encolhimentos fazem alusão ao papel que desempenha na sua família vigarista, sendo esta personagem o elemento atlético que põe em prática os golpes mais exigentes, como ir de parede em parede para driblar as câmaras de segurança. Old Dolio, cujas relações familiares se resumem a ser uma peça num golpe, dança agora em frente a Melanie, uma estranha que a desafia a reconsiderar toda a sua conceção de mundo e a permitir-se receber afeto. Uma vez que a sequência de movimentos *vigaristas* se esgota, Old Dolio deixa a coreografia inicial, executada para agradar ao seu núcleo familiar, e começa a movimentar-se como se dançasse pela primeira vez, como o seu corpo quer dançar. Nesse momento, é uma performance de movimentos bruscos e repetitivos: um punho que insiste em ferir o ar como se exprimisse tudo o que deixou silenciado até então. Melanie assiste maravilhada; tem o privilégio de ver Old Dolio em improviso.



Fotogramas do filme *The Future* (2011) de Miranda July

Em *The Future* (July 2011) a dança é um dos elementos que conduzem a narrativa. Miranda July interpreta Sophie, uma professora de dança que dá aulas a crianças, mas sonha ser reconhecida pela sua própria performance. Jason é o namorado com quem partilha casa. Os dois decidem adotar um gato doente e com idade avançada, Paw-Paw: “the cat will need around-the-clock care, but for the rest of his life, and he might die in six months or it might take five years” (July 2012: 7). Sophie e Jason calculam que em cinco anos vão ter quarenta, e Jason declara: “wow, forty is basically fifty and then after fifty the rest is just loose change” (July 2011). O casal tem um mês para ir buscar Paw-Paw, que está em observação no veterinário por insuficiência renal e uma maleita na pata; decidem então desconectar a *internet* e despedir-se dos seus empregos, numa última inconsequência da juventude. Sophie declara que vai fazer um projeto de dança (“Thirty days, thirty dances”) e publicar no Youtube para finalmente apresentar o seu talento ao mundo – ou pelo menos aos contactos de *e-mail* a quem anunciou o projeto. E Jason vai ficar atento aos sinais do universo para que lhe indiquem o próximo passo: “I’m gonna let it choose me” (*ibidem*). Enquanto Jason se voluntaria para uma organização ambientalista vendendo árvores de porta em porta, Sophie paralisa a cada tentativa para gravar uma dança: logo ao fim do primeiro dia nenhuma coreografia se concretiza num vídeo para publicar. July afirma que, se “Sophie was all my doubts and the nightmare of who I would be if I succumbed to them, then Jason could be the curiosity and faith that repel that fear” (2012: 201). Perante a performance frustrada, Sophie procura outro rumo para o seu corpo e acaba por se encontrar longe de si mesma.

3.4. *Bewilderment* do gênero em *The Future*

One thing is that I'm wild

Miranda July, *The Future* (2011)

Depois do êxito da sua primeira longa-metragem, *Me and You and Everyone We Know*⁴⁴, Miranda July escreve e realiza *The Future* (2011), a expansão fílmica das ideias que desenvolveu para a performance *Things We Don't Understand and Definitely Are Not Going to Talk About* (2006). A performance já versava sobre um relacionamento em rutura com a interferência de infidelidade. Mas outros elementos coincidem na adaptação cinematográfica: “the performance had a talking cat in it, as does the movie. And the idea of stopping time and a shirt that moves by itself. But all those things were so different in a performance context because kind of anything goes anyways, you know, in a black box theater” (July/Howlett 2011).

Enquanto July qualifica o filme como a sua versão de um filme de terror, ou uma fantasia sobre o medo de “facing the void, the empty moment where you don't know what to do with yourself” (July/Lyttelton 2011: s/pL), a autora Anna Backman Rogers identifica o seu caráter surrealista (July/Rogers 2011: 48); e o crítico de cinema Roger Ebert classifica-o como “no known genre” (Ebert 2011: s/p). Julia Bryan-Wilson afirma que o trabalho de July habita “das Unheimliche, the uncanny space — a world in which the familiar or close at hand is suddenly made foreign” (2004: 181) e destaca a habilidade da artista para “unearth secrets and dig beneath the faulty foundations of domesticity” (*ibidem*). Em *The Future*, através da performance de Sophie, July também desorienta as fronteiras “in such binary constructions as domesticity and wildness” (Halberstam 2020a: 9).

⁴⁴ Depois de escrever o argumento, desenvolvido com o apoio de Sundance Screenwriters Lab, o filme estreou no Festival Sundance de Cinema onde recebeu um prémio do júri e estreou internacionalmente no Festival de Cannes onde entre as quatro premiações recebidas se destaca o Camera d'Or de 2005.



Fotogramas do filme *The Future* (2011) de Miranda July

Paralisada pelo compromisso de um projeto de dança falhado, Sophie tenta fugir o mais longe possível de si mesma e da sua incapacidade e inicia um caso com Marshall, uma personagem periférica ao seu quotidiano. Quando se confessa a Jason, Sophie afirma que a primeira coisa que ele já deveria saber é que ela é selvagem.

Como já vimos, a personagem de Sophie interpreta uma versão de July que na altura da escrita do argumento a inquietava: “I met my husband and got married during the time I was making *The Future*, and I think on some level I was wondering if I could be ‘domesticated’. Could I have the faith that I could be loved and not just go running into the night?” (July/Lack 2011: s/p). Abandonar um compromisso (em *The Future* seria o compromisso com Jason e com o gato, mas também o compromisso com a dança) surge neste filme numa representação incomum. Sophie refugia-se no subúrbio e ignora a sua ambição artística para se estabelecer com Marshall, um microempresário divorciado e com uma filha pré-adolescente, e retorna ao seu antigo emprego já não como professora de dança mas como rececionista, afastando-se ainda mais da possibilidade de dançar. A ideia de abandono foi um pensamento recorrente que a artista explorou no filme: “You don’t want that to be a constant threat. So, I think I was like: O.K., what would happen? So, you leave. Then what happens? Then I realized: You’re probably haunted by yourself. Your soul follows you” (July/Onstad 2011: s/p).

Aquilo que persegue Sophie em *The Future* é algo tão abstrato quanto concreto: uma mancha amarela.

There's a whole channel or undernetting of the world that language doesn't apply to. It's spirituality or energy or just unspeakable things— things that have happened that aren't yet able to be articulated. Of course, you're always struggling to find words for those things and that's a lifelong quest. But I also think it's OK to be dumb about it because these things are dumb in the sense that they are not intellectual. For a while, I would use these flat, colored shapes as placeholders for those things and make them look cartoony because I didn't want them to point toward sophistication. (July 2020b: 18-19)



Fotogramas do filme *The Future* (2011) de Miranda July

Numa das primeiras cenas do filme, durante uma aula de dança, Sophie levanta um tecido leve sobre as crianças que riem ao serem recolhidas por baixo da mancha amarela. A postura de Sophie, ao observar o momento, contrasta com o entusiasmo das crianças, dando a entender que algo de *selvagem* já se instalou na personagem. Uma mancha amarela afaga as crianças como se as fizesse desaparecer e com elas este emprego que a distrai do seu grande propósito enquanto *performer*. Na cena seguinte, Sophie, entrando em casa numa dança improvisada, declara na brincadeira que os seus deveres enquanto professora de dança terminaram:

Jason: How was class?

Sophie: It was canceled. On a count of me being overqualified.

Jason: Really?

Sophie: Yes. It was very satisfying, actually. The president was there...

Jason: Obama?

Sophie: Exactly. And he declared me, on behalf of all the principalities, free to dance. Or do whatever I want.

Jason: Like if you wanted to be on Facebook all the time, he's cool with that?

Sophie: Well, he knows that I've been gearing up to do something really incredible. For the last fifteen years. [Sophie agarra uma camisola amarela]

Jason: Did he said anything about your little friend?

Sophie: No. He doesn't know about Shirty. (July 2011)

Shirty é uma camisola de manga curta amarela, com uma impressão elusiva onde se lê “C'est la nuit”, que Sophie acaricia como um objeto de conforto. Quando se muda para

a nova casa nos subúrbios com Marshall, um novo guarda-roupa, cabelo e atitude conformam a sua nova *persona*. Shirty, a abstração que expõe a alma de Sophie, ficou para trás, mas volta para encontrá-la e atordoá-la.



Fotogramas do filme *The Future* (2011) de Miranda July

Sophie observa, mais uma vez assombrada, a camisola – que se move lentamente na sua direção, como matéria rastejante que persegue o cheiro de quem lhe faz falta – e decide ignorá-la entrando em casa de Marshall e retornando à sua nova vida. A desorientação que este objeto traz à narrativa reside na sugestão contínua de *bewilderment* das escolhas de Sophie, que evidencia a potencialidade de outra vivência, entre os subúrbios e uma conformação proletária. Shirty surgirá novamente só mais tarde, no momento de dança de *The Future*.

A antecipação para a cena da dança começa no final da sequência anterior, quando Sophie reconforta a filha de Marshall depois de uma brincadeira que corre mal. Gaby relembra-a da gentileza de Jason ao comprar um retrato seu no abrigo veterinário – único momento em que as personagens se cruzaram – e de como Jason reconheceu tanto na criança quanto em Sophie o seu “cup of tea”. Neste momento Sophie percebe que foi ao fugir da sua vida anterior que acabou por se domesticar.



Fotogramas do filme *The Future* (2011) de Miranda July

Ao som de “Master of none” da banda norte americana Beach House (que já serviu de banda sonora às tentativas frustradas das danças iniciais) o corpo de Sophie é engolido pela mancha amarela e os passos da performance desenrolam-se numa dança de difícil categorização:

When my character first does that dance in it, I thought, *Another colored shape*. She's at a point that's beyond language. [...] With movies or things that exist in a commercial setting, any way you can get abstraction in there that makes sense is meaningful is different from doing it in a performance setting where the whole thing could be abstract and no one would bat an eye. (July 2020b: 19)

Sophie *resvala* pelo quarto num paralelo à mulher de *Parasceve*, como *alguém que é* além da linguagem. Marshall, que assoma à porta, observa atónito até ao momento em que a cabeça de Sophie ressurgue de dentro de Shirty. Os dois amantes olham-se como se recém-apresentados. Fica claro que Sophie não é o “cup of tea” de Marshall. A dissonância da dança da camisola encontra-se não só no contraste com o cenário suburbano, mas também na performance de (presumidamente) uma mulher a dançar.

O trabalho de July ocupa um espaço *queer* na sua instabilidade categórica, mas também nas relações que estabelece com o corpo e o desejo:

This probably makes more sense for people who've known me a long time and have seen me with both women and men. I always feel like I occupy a whole array of sexualities – I just want freedom. To a certain extent, I have that through my work. My work is a way to create more

room, to enact some things that just can't happen at all, because they are impossible or too risqué or whatever. (15)

Em *Alice Doesn't*, Teresa de Lauretis faz uma distinção entre os termos *mulher* e *mulheres*; afirma que, embora ambos sejam resultado de discursos dominantes – “neither a direct relation of identity, a one-to-one correspondence, nor a relation of simple implication” (1984: 6) –, *mulheres* implica uma percepção ancorada em subjetividades históricas e *mulher* refere-se a uma noção ficcional que tecnologias de poder como o cinema reproduzem, imprimindo uma expectativa ideológica que fica sempre aquém na realidade material:

An example might be helpful. Let's say that this book is about woman in the same manner as science fiction is about the future – a speculation on present social reality cast in a particular perspective whose vanishing point is "the future," be it "1984," "2001," or "a year ago tomorrow." From the present state of scientific theory and research, the science fiction writer extrapolates and projects the possibilities that, were they to be realized and concretized into a social technology, would effect an alternate world; that future, then, being at once the vanishing point of the fictional construct and its specific, textual condition of existence, i.e., the world in which the fictional characters and events exist. (5)

Em *The Future*, a coreografia da dança da camisola provoca uma dissonância narrativa entre o constructo ficcional de uma mulher que o filme vinha propondo e a performance de um novo sujeito por categorizar. Halberstam, que reflete desde *Female Masculinity* acerca da instabilidade da categoria do género, faz uma ligação em *Wild Things* entre o *selvagem* e os sujeitos que qualifica como “gender-queer”: estes representam “an unscripted, declassified relation to being — s/he is wild because unnamable, beyond order because unexplained; s/he has no place in creation and as such escapes and defies the regimes of regulation and containment that shape the world for everyone else” (2020a: 23).

A imagem de um corpo que escapa aos regimes de regulação não é a imagem de um corpo exatamente marginal. É um corpo em desordem que provoca o atordoamento, o *bewilderment*, de expectativas de género através, não da maestria, mas da falha: “I kind of had a feeling that I should use the whole animal; like, I have my whole body to work with, you know? So I tried to make the dancing not about virtuosity, less like a "Black Swan"-type thing and more about a unique expression” (July/Hall 2011: s/p).

Relembrando a prática de Grada Kilomba da recusa do conhecimento colonial através da performance de conhecimento (o conhecimento que é descredibilizado), em July a performance coloca em evidência a fragilidade da coesão de premissas como o gênero. Mas esta poética não opera necessariamente a favor de uma descredibilização de ficções. Para July, o artifício, e a manutenção da sua performance, pode ser o que possibilita a intimidade entre seres humanos.

3.5. July e o artifício

My cheeks flamed with embarrassment – now she would see me, see who I really was. A woman whose femininity was just copied from another woman.

Miranda July, *The First Bad Man* (2015: 89)

Em 2015 Miranda July publica o seu primeiro romance, *The First Bad Man*. A protagonista, Cheryl (quarenta e três anos) vive sozinha e gere a sua vida segundo esquemas frugais de mínimo esforço e mínimo contato humano. A sua obsessão fantasiosa com Phillip, um dos membros do conselho do estúdio de autodefesa de mulheres para o qual trabalha – por quem crê ter um amor de vidas passadas –, é apenas interrompida ocasionalmente pelo nódulo somático na garganta e pela estadia inesperada e indesejada de Clee, uma jovem de vinte e um anos, em sua casa.

A atitude de Clee é invasiva e intimidante. Ao descrevê-la, Cheryl afirma: “[s]he was a woman. So much a woman that for a moment I wasn’t sure what I was” (July 2015: 22). A convivência oscila entre uma familiaridade doméstica e uma tensão performática com momentos de hostilidade física e psicológica, provocando um alívio inadvertido no *globus faríngeo* de Cheryl: “What was the name of the situation I was in? What category was this? I had been mugged once, in Seattle in my twenties, and that had had a similar feeling afterward. But in that case I had gone to the police and in this scenario I couldn’t do that” (35). É na terapia que Cheryl chega ao conceito de “jogos de adultos”. Para July, a ideia da expressão de agressão numa performance consentida surge na sua pré-adolescência, quando lutava com a sua melhor amiga: “there was something completely intimate and woven into our otherwise girlish relationship. It was really satisfying. I

remember getting really angry and that being a release for us” (July/Day 2015: s/p). Em *The First Bad Man*, essa libertação de raiva é descrita como se fosse uma dança:

I was so startled that for a moment I forgot it was a game. I walked past her to the kitchen, dripping faucet, must turn off. She was right behind me. The moment I was through the door she pressed me against the kitchen wall, same as the first time. The pressure began, my bones panicked, and then a kind of rhythm began to hum in my veins, something like a waltz-so I waltzed! butterflied her elbows and they bent reflexively. I slid along the wall, using it for balance as I tried to bang her head against it. When I started to can-can she threw me down to the ground face-first (...) I gathered all my strength and tried to roll her off with a guttural bellow. She watched me, unmoving. I gave up. And just when my back began to spark into flames, the endorphins arrived, just like last time but stronger. My throat was a warm easy puddle; my face against the floor felt cold and wonderful. An immensely satisfying adult game. (2015: 70-71)

Na One Palm, a instituição de educação de autodefesa, onde antes se organizavam oficinas exemplificativas, agora grava-se e vende-se *DVDs* onde a simulação de ataques físicos se tornou um programa de *fitness*. É desses *DVDs* que Cheryl e Clee retiram a coreografia das suas simulações de combate.

Emma Sullivan, no artigo “«A little theatrical but mostly athletic»: the mutable erotics of Miranda July’s *The First Bad Man*”, evidencia como o livro demonstra a relevância de *role-play* não só como parte de uma fantasia sexual, mas também da construção da subjetividade mediada por guiões externos, seja o cinema, a pornografia ou qualquer categoria cultural, de prescrição mais ou menos universalizante:

The significance of these scripts is often regarded as suspect, but July reveals the productive potential of performance and role-play. Her affirmation of an “inauthentic” or radically superficial model of subjectivity and sexuality is unusual; as Ava Kofman points out, *The First Bad Man*’s use of “the artifice of the performance in the service of intimacy” is at odds with the more conventional dynamic whereby performance leads to narcissism and alienation. (2016: 2)

Em *The First Bad Man*, a performance de papéis proporciona – através de uma *humdrum aesthetics* (4) – a derrapagem entre intimidades sexuais, emocionais, domésticas e espirituais (2), mas também entre subjetividades. Cheryl, a narradora que demonstra carência emocional, mas também de vocabulário e de conhecimento acerca de dinâmicas sexuais e de relacionamento, experimenta uma constante mutação de subjetividade. Por exemplo, quando relata o seu crescente desejo por Clee através das falas de Dana (nome da personagem dos *DVDs* da qual assume a interpretação), ou, através de Phillip, articulando o seu desejo dentro dos parâmetros heterossexuais, os

únicos em que até então participa – onde fantasia adotar uma forma corporal com a qual concebe a possibilidade de amar Clee⁴⁵:

July's insistence upon the necessity of inauthenticity brings significant clarity to a contested terrain: Cheryl's role-playing reflecting the "slippery" subjectivities of fantasy, and the unruly and often wildly inappropriate circuits of desire, rather than the dogmatically correct procedures of a "genuine", politically suitable, sexuality. (8)

A mutação dos tipos de relacionamento que Cheryl e Clee vão desenvolvendo ao longo do livro suscita a qualificação por Sullivan de "wildly inappropriate circuits of desire". No texto, a estética do *bewilderment* surge sem recriminação através da performance do desejo de ambas as personagens, um desejo que desorienta a divisão entre o que é inapropriado ou correto.

Jack Halberstam afirma que as teorias sobre o *selvagem* e as teorias da sexualidade se entrelaçam: "*Wild Things* makes the case for considering modern sexuality as a discursive force that runs in several directions at once [...] away from the rituals and prohibitions of religious belief, and toward indeterminate modes of embodiment" (2020a: 6). O seu projeto considera a sexualidade um fenómeno pós-natural, e o desejo enquanto evento "profoundly cultural and barely connected at all to nineteenth-century narratives of the natural. We are in need of new lexicons for the forms of desire and the shapes of bodily legibility and illegibility that currently make up our postnatural world" (7). Em *The First Bad Man*, Cheryl e Clee desenvolvem os seus desejos sem a mediação de nomenclaturas ou conceitos, dando a entender que o desconhecimento – ou a possibilidade de desejos desconhecidos – atordoa as categorias já estabelecidas. Neste processo vislumbra-se um elo também com Grada Kilomba e a política de *unlearning*; o desconhecimento não é um defeito, mas uma vantagem que permite questionar as certezas normativas das categorias classificatórias. Para July, esta foi uma estratégia importante para a narrativa de *The First Bad Man*:

much of the book is about the fantasy world and about how gender is up for grabs in your own secret fantasy life. Like, people who would not be using the word gender or thinking about gayness or trans-ness may actually, without even thinking about it, be not their own gender in their inner world. I think that's actually so normal, because female sexuality is sold to all of us. It doesn't just reach the eyes of men. You might not care about the idea of boobs or jugs or whatever, but it could impact your inner sexual life. So I was trying to go as far as I could with

⁴⁵ Cheryl, que não é careca, inicia a descrição de uma fantasia sexual com Clee da seguinte forma: "I went into my room, locked the door, took off her purple bra with its shinny, shinny straps, and pressed my baldin head into her jugs" (July 2015: 107)

exploring that, without ever using the politicizing words that we're used to. I have a character who wouldn't know or care about any of those words who is wildly exploring that. (July/Brownstein 2015: s/p)

O artifício da performance é identificável em toda a obra de Miranda July; uma poética a que a autora recorre na obra cinematográfica e literária para, entre personagens e no diálogo com o público, expor a distância em torno de duas pessoas. July enfatiza que “truthfully everything breaks down. I am not an utopic thinker, and it's certainly not about connection, in some perfect way. In fact, if there's something that interests me about strangers engaging and connecting, it's how hard it is. It's like how badly we do it” (July/Moffit 2015).

O trabalho de July não faz a apologia de resoluções, superações ou representações: “I always want the edges of my practice to be moving so that I don't become wed to a particular shape” (July/Bryan-Wilson 2004: 185); aludindo à figura de desidentificação que convoca o falcão Ilansoliano, Miranda July concretiza a sua prática artística também através de uma política de *unlearning*, tal como proposta também por Grada Kilomba, e articula a estética do *bewilderment* de Halberstam, para quem, se as formas de “modern queer histories has bent toward legibility, recognition, maturity, and mutuality, wild bodies plot a different course through history and appear only at the very edge of definition, flickering in and out of meaning and sense and tending toward bewilderment” (Halberstam 2020a: 14).

III

Considerações finais

But wildness is not simply the opposite of order, nor the intensification of the natural. Nor is wildness a conventionally defined political project oriented toward disturbance; wildness is the absence of order, the entropic force of a chaos that constantly spins away from biopolitical attempts to manage life and bodies and desires. Wildness has no goal, no point of liberation that beckons off in the distance, no shape that must be assumed, no outcome that must be desired. Wildness, instead, disorders desire and desires disorder. Beyond the human, wildness spins narratives of vegetal growth, viral multiplication, dynamic systems of nonhuman exchange.

Jack Halberstam, *Wild Things. The disorder of desire* (2020: 7)

Wildness has conjured anarchy, embodiment beyond identity, zombies, and other forms of living dead. It resides in our past and forms the unknowability of the future still to come. Wildness is neither utopia nor dystopia; it is a force we live with and a way of being that we are organizing out of existence.

Jack Halberstam, *Wild Things. The disorder of desire* (2020: 180)

Esta dissertação procurou aplicar a proposta da categoria do *selvagem*, tal como é formulada por Jack Halberstam, a diversas contribuições artísticas (literárias, performativas, cinematográficas). Para essa leitura, partiu-se da sugestão do autor segundo a qual a qualidade elusiva do *selvagem* é exponenciada na tentativa da sua opressão, e muitas vezes resistente através da arte: “wildness that has been completely suppressed by modernity is pretty obviously through art” (Halberstam 2020c).

Através das práticas artísticas de Maria Gabriela Llansol, Grada Kilomba e Miranda July procurou-se averiguar a possibilidade de uma teoria *selvagem*, articulando uma epistemologia *ferox*, uma política de *unlearning* e uma estética do *bewilderment*. Se o foco inicial do trabalho residiu no estudo de uma obra de cada artista, verificou-se ao longo da pesquisa que seria vantajoso pensar outras contribuições na produção de cada autora.

Na obra de Maria Gabriela Llansol, que defende a necessidade de procurar saberes não conformes (Llansol 1985: 131), a figura do falcão começa por ilustrar fielmente a proposta de Jack Halberstam de uma epistemologia *ferox*. A insistência numa desidentificação e numa instabilidade subjetiva, característica da figura llansoliana, desdobra-se numa escrita que cruza o humano e o texto com o feroz e o vegetal.

Além de permitir evocar as garras do falcão e a frustração dos falcoeiros segundo Halberstam, em *Parasceve* a congruência da escrita de Llansol com os pressupostos de uma epistemologia do *selvagem* é especialmente identificável quando a figura de uma árvore esclarece que o conhecimento não é apenas uma produção humana. A epistemologia *ferox* encontra então o voo do falcão e coincide num ímpeto de paridade entre o humano e a natureza.

Se houvesse um desacordo a destacar, seria a perspectiva de Halberstam de uma proposta pós-humana, terreno em que a obra de Llansol não fornece exemplos tão radicais. Ainda que considere que o humano tem uma dívida com a natureza, Llansol não pondera, como Halberstam, o seu fim; pelo contrário, acredita na possibilidade pedagógica de uma relação de igualdade, enquanto Halberstam concebe o *selvagem* perante uma certeza do colapso da humanidade.

Unlearning, a proposta geral do que se considerou enquanto política do *selvagem*, coincide com o projeto artístico de Grada Kilomba que apresenta estratégias para contar a História ancestral e quotidiana dos corpos racializados, marginalizados e *queer*. Perante um mundo que reencena a opressão do colonialismo insistindo em discursos de excecionalidade – como o pós-lusotropicalismo e a permanente insistência em conformar corpos e vivências a uma só narrativa –, a linguagem do trauma (ou da ferida) é o recurso disponível àquelas e àqueles que não têm voz nem monumentos.

Na instalação e performance *O Barco*, um ritual de homenagem às pessoas escravizadas possibilita um enterro digno dos seus corpos (perdidos no anonimado da história colonial) mas também a noção de uma História única, uma História universal que conta os feitos do poder e recupera a dor daqueles que foram subjugados. A obra de Kilomba performa o conhecimento e a história desses corpos através de instalações

que incorporam a prática do ritual (coletivo e individual) estimulando a escrita sobre si como possibilidade de construção da subjetividade dos povos silenciados.

A estratégia da artista – recorrer à mitologia e a símbolos coloniais, adaptando-os como uma *griot* à perspectiva do sujeito negro – pode suscitar receios da utilização das “ferramentas dos mestres”, que já Audre Lorde avisava não poderem dismantelar a casa dos senhores. Mas Kilomba, que considera o narcisismo negro como uma ferramenta de libertação, está mais preocupada em construir a casa dos sujeitos oprimidos. Nesse sentido, perante as ruínas, Halberstam resiste à perspectiva de um horizonte de construção; tal como a casa que Matta-Clark corta ao meio desde a sua fundação, a categoria do *selvagem* ocupa-se da “quedada”.

A obra diversa e de difícil categorização de Miranda July pode ser abordada à luz da estética do *bewilderment*: uma proposta de Halberstam para a sensação de desnorte que ocorre no cruzamento entre os discursos no poder e aquelas, aqueles e aquilo que escapa à tentativa de categorização.

Através dos momentos de dança e performance em July, põe-se a descoberto a instabilidade da suposta coesão de categorias como o género ou a orientação sexual, especificamente na expectativa que a categoria “mulher” convoca. Como formula Halberstam, a estética do aturdimiento, ou do *bewilderment*, é a possibilidade de uma sensibilidade do *selvagem*, pela qual se podem vislumbrar outras formas de ocupar espaço no mundo. Na obra de July, a valência do artifício e do *role-play* é de especial importância não só como ilustração de alternativas mas também por expor a dificuldade de comunicação entre seres humanos, especialmente quando se tenta estabelecer relações de intimidade.

No entanto, apesar dos gatos ferozes, na obra de Miranda July a desorientação entre noções normativas e o que escapa a categorizações ainda é centrada no humano. As ansiedades da solidão e da impossibilidade de criar elos entre pessoas é um tema que July trabalha constantemente a partir da evidência da falha. Mas, embora uma das protagonistas do seu filme *The Future* confesse que é *selvagem*, o *bewilderment* surge também como tentativa de estabelecer a intimidade e a autodescoberta, entre o eixo do *selvagem* e da domesticação (marcada pela fidelidade e pela satisfação profissional). Para Halberstam, por outro lado, o *bewilderment* consiste na impossibilidade de se

desfazer do selvagem e na rendição a um espaço “rendered by the absence of meaning and direction” (2020a: 14).

A pesquisa sobre os princípios de Halberstam permitiu considerar propostas artísticas para além do eixo da normatividade e da marginalização. Como o autor refere – a partir da formulação de Michel Foucault de uma ordem das coisas que abarca tudo *o que é*, inclusive o que está *fora da ordem* –, a consideração de uma *outra* ontologia exige a proposta de uma desordem, uma ontologia que não pode ser domesticada, uma ontologia do *selvagem*: “It is, in fact, a disorder of things that emerges and takes its ghastly shape in the shadows cast by the very project that discerns, desires, and demands order in the first place” (Halberstam 2020a: 12). Essa proposta é difícil de concretizar e definir; a sua própria constituição exige que não seja encerrada num exercício de categorização. O *selvagem* implica vastas possibilidades; é disperso e invasor e, perante a probabilidade do colapso da humanidade, interroga as normas e as certezas.

Nas aproximações e nos distanciamentos entre a proposta teórica de Jack Halberstam e as obras de Llansol, Kilomba e July, a ambiguidade original do conceito do *selvagem* inclui perigos e potencialidades. Esta dissertação procurou articular sobretudo as potencialidades deste diálogo, sem alguma vez pressupor uma concordância exata entre as várias linguagens – o que, aliás, deturparia o próprio elogio da desordem. Mas, entre coincidências e desencontros, procurou-se reconhecer uma atitude silvestre latente nas várias obras.

As coisas selvagens (*Wild Things*) apresentaram-se em Llansol, Kilomba e July como diversas, elusivas, escorregadias, escapando à tentativa de uma categorização final. As coisas selvagens não pretendem ser um modelo, pois recusam a possibilidade de uma ordem organizadora dos seres, vivos e mortos. Se há algo que o *selvagem* pede, segundo Jack Halberstam, é isto: “unbuild the world you inhabit, unmake its relentless commitment to the same, ignore the calls for more, and agree to be with the wild, accept the wild, give yourself to the wild, and float or drown in its embrace” (Halberstam 2020a: 180). Eis um enquadramento prolífico para as configurações artísticas e sociais estranhas, monstruosas, assilvestradas.

Bibliofilmowebgrafia

1. Jack Halberstam

1.1. Ativa

- HALBERSTAM, Jack (1995), *Skin Shows. Gothic horror and the technology of monsters*, Durham e Londres, Duke University Press Books.
- _____(2005), *In a Queer Time and Place*, Nova Iorque e Londres, New York University Press [epub].
- _____(2009), "Animation", in *Profession*, vol. 2009, nº 1, Nova Iorque, Modern Language Association: 44-49.
- _____(2011), *The Queer Art of Failure*, Durham e Londres, Duke University Press Books.
- _____(2012a), "Unlearning", in *Profession*, vol. 2012, nº 1, Nova Iorque, Modern Language Association: 9-16.
- _____(2012b), "No church in the wild: anarchy now", in *Conference: Dildo Anus Macht: Queer Abstraction*, Viena, Academy of Fine Arts Vienna: 210-220.
- _____(2013a), "The wild beyond with and for the undercommons", in Stefano Harney e Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe / Nova Iorque / Port Watson, Minor Compositions: 2-12.
- _____(2014), "Jack Halberstam on queer failure, silly archives and the wild", in *IPAK Centar*, <https://youtu.be/iKDEil7m1j8?si=-tsYb830p4VBR3Fa> (consultado em 24/02/2023).
- _____(2020a), *Wild Things. The disorder of desire*, Durham e Londres, Duke University Press Books.
- _____(2020b), "Jack Halberstam Wild Things: an aesthetics of bewilderment", in *Riga International Biennial of Contemporary Art*, www.youtube.com/watch?v=la5CmrzTqw4 (consultado em 23/01/2023).
- _____(2020c) "A new kind of wildness by Jack Halberstam", in *CounterPulse*, <https://youtu.be/0pTyrUOWw1A?si=kPRH2YSKdEmXOiAn> (consultado em 29/08/2023).
- _____(2021), "New book. Conversation with Jack Halberstam on wildness, zombies, pets, settler-colonialism, trans politics & more", in *Simpson Center*, <https://youtu.be/tKhtFFekDOc> (consultado em 17/10/2022).
- HALBERSTAM, Jack / Damon Ross Young (2019), "Public thinker: Jack Halberstam on wildness, anarchy, and growing up punk", in *Public Books*, <http://www.publicbooks.org/public-thinker-jack-halberstam-on-wildness-anarchy-and-growing-up-punk> (consultado em 30/07/2023).

- HALBERSTAM, Jack / Jane Bennett (2020), “Wild Things: A conversation with Jack Halberstam and Jane Bennett”, in *The Graduate Center, CUNY*; <https://youtu.be/bqCKED7ihUQ?si=0E2oNsNrNkJ50h-v> (consultado em 30/07/2023).
- HALBERSTAM, Jack / Paul B. Preciado (2022), “Paul B. Preciado with Jack Halberstam”, in *ICA - Institute of Contemporary Arts, London*, www.youtube.com/watch?v=yJge51E4WMY (consultado em 24/02/2023).
- HALBERSTAM, Jack / Tavia Nyong’o (2018), “Introduction to the wild”, in *South Atlantic Quarterly*, vol. 117, nº 3: *Wildness*, Durham e Londres, Duke University Press: 453-464.

1.2. Passiva

- LIU, Shirley (2022), “Queer theorist Jack Halberstam criticizes community, narratives of history”, in *The Lafayette*, <https://lafayettestudentnews.com/140079/culture/queer-theorist-jack-halberstam-criticizes-community-narratives-of-history> (consultado em 23/01/23).

Maria Gabriela Llansol

2.1. Ativa

- LLANSOL, Maria Gabriela (1977), *O Livro das Comunidades*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 1999.
- _____(1984), *Na Casa de Julho e Agosto*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2003.
- _____(1985), *Um Falcão no Punho*; ed. ut.: Porto, Assírio & Alvim, 2021.
- _____(1987), “O falcão é o meu guia”, texto manuscrito, acessível no Espaço Llansol [Cadernos inéditos, nº 1.25].
- _____(1990), *Um Beijo Dado Mais Tarde*; ed. ut.: Porto, Assírio & Alvim, 2016.
- _____(1994), *Lisboaleipzig, O encontro inesperado do diverso*; ed. ut.: *Lisboaleipzig, O encontro inesperado do diverso / O ensaio de música*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014: 7-158.
- _____(1995), *Lisboaleipzig, O ensaio de música*; ed. ut.: *ibidem*: 159-374.
- _____(2000), *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.
- _____(2001), *Parasceve*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.
- _____(s/d), *Hölder, de Hölderlin*, Colares e Sintra, Colares Editora.
- LLANSOL, Maria Gabriela / Augusto Joaquim / *et al* (2019), *A Escola dos Contra-Grupos. Uma nova geografia pedagógica e social*, org. de João Barrento e Albertina Pena, Lisboa, Espaço Llansol e Mariposa Azul.

2.2. Passiva

- BARRENTO, João (2008), *Na Dobra do Mundo – Escritos Llansolianos*, Lisboa, Mariposa Azul.

- _____ (2009), “O que é uma figura?”, in *O que É uma Figura? Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*, Lisboa, Mariposa Azul: 121-132.
- BERNARDINO, Lígia Maria Pinto (2009), *Comunidade em Devir, para uma leitura ecocrítica de Parascève de Maria Gabriela Llansol*, dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes – Literatura Portuguesa, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- EIRAS, Pedro (2005), *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriel Llansol*, Porto, Campo das Letras.
- GALARÇA, Lorenzo Ganzo (2021), “Quando perco o mundo, aparece a terra” *cosmopolíticas da escrita com Maria Gabriela Llansol*, dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- GUERREIRO, António (2008), “A imperdoável Maria Gabriela Llansol”, in *Expresso*, https://www.snpcultura.org/impressao_digital_maria_gabriela_llansol.html (consultado em 04/09/2023)
- GUSMÃO, Manuel (2004), “O amor ímpar ou o terceiro incluído (fragmentos de uma leitura)”, in *Contos do Mal Errante*, Lisboa, Assírio & Alvim, 273-290.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1988), *Teoria da Des-Possessão. Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*; ed. ut.: Lisboa, Averno, 2013.
- _____ (1999), “Comunidades de excepção”, posfácio a Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água Editores: 109-120.
- MARQUES, João Minhoto (1990), “Um Falcão no Punho. Diário 1: modos de auto-reflexividade”, in *Letras & Letras*, <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/12481/1/Um%20falc%C3%A3o%20no%20punho.pdf> (consultado em 23/01/23).
- MEXIA, Pedro (2005), “Sempre no caminho da viagem, com intermitências”, in *Diário de Notícias*, <https://www.dn.pt/arquivo/2005/sempre-no-caminho-da-viagem-com-intermitencias-605892.html> (consultado em 23/01/23).

3. Grada Kilomba

3.1. Ativa

- KILOMBA, Grada (2008), *Plantation Memories: episodes of everyday racism*; ed. ut: *Memórias da Plantação. Episódios de racismo quotidiano*, trad. Nuno Quintas, Lisboa, Orfeu Negro, 2020.
- _____ (2016), “Grada Kilomba: descolonizando o conhecimento”, in *Clinicand – Psicanálise e esquizoanálise*, <https://youtu.be/iLYGbXewyxs?si=g68P8MdA0-Snedjr> (consultado em 25/07/2023).
- _____ (2017a), “Grada Kilomba em antevisão às exposições e conversas em Lisboa”, in *Arquivo Teatro Maria Matos*, https://www.youtube.com/watch?v=-9xhyouAirA&ab_channel=ArquivoTeatroMariaMatos (consultado em 25/07/2023).
- _____ (2017b), “A máscara”, in *Secrets to Tell*, Lisboa, Orfeu Negro: 47-49.

- _____(2019), “Memorial de homenagem às pessoas escravizadas, Lisboa”, https://www.memorialescravatura.com/_files/ugd/ba3afb_ef348610d68149f8b98db94be4afe59f.pdf (consultado em 31/07/2023).
- _____(2021a), *O Barco/The Boat*, escultura instalação e performance, Lisboa, MAAT.
- _____(2021b), “Grada Kilomba, O Barco / The Boat | BoCA 2021”, in *BoCA Bienal*, https://www.youtube.com/watch?v=D7vSm5DLgDs&ab_channel=BoCABienal (consultado em 25/07/2023).
- KILOMBA, Grada / Antoine Apheresero / Guillaume Rousseau (2022), “A World of Illusions: Grada Kilomba”, in Norval Foundation, <https://youtu.be/TL4DVvZjeBc?si=bhNCUxzEfUcPqvQt> (consultado em 04/09/2023)
- KILOMBA, Grada / Caroline Elbaor (2021), “How Grada Kilomba turned her study of psychoanalysis and PTSD into an artistic practice that confronts collective trauma”, in *Artnet*, Berlim / Londres / Nova Iorque, <https://news.artnet.com/art-world/grada-kilomba-confronts-collective-trauma-2012157> (consultado em 25/07/2023).
- KILOMBA, Grada / Cristina Roldão (2022), “Grada Kilomba. *O Barco / The Boat*”, in MAAT Extended, <https://ext.maat.pt/cinema/grada-kilomba-o-barco-boat> (consultado em 07/09/2023).
- KILOMBA, Grada / Fi Churchman (2020), “Grada Kilomba on mixing history, theory and performative practice to shine new light on old stories and reveal others that have been hidden”, vol. 72 nº6 in *ArtReview*, Londres: 84-91.
- KILOMBA, Grada / Gabi Ngcobo / Moses Leo (2017), *The Most Beautiful Language*, Lisboa, Galerias Municipais.
- KILOMBA, Grada / João Pacheco (2023), “Entrevista Grada Kilomba «Espero que cheguemos ao presente», in *E, a revista do Expresso*: 36-41.
- KILOMBA, Grada / Jota Mombaça (2020), “#Farsa | Grada Kilomba e Jota Mombaça refletem sobre arte”, in *Sesc Pompeia*, https://www.youtube.com/watch?v=qwkbdJPt9dU&ab_channel=SescPompéia (consultado em 25/07/2023).
- KILOMBA, Grada / Melissa Chemam, (2022) “The slave ship in a London courtyard”, in BBC, <https://www.bbc.com/culture/article/20221012-the-slave-ship-in-a-london-courtyard> (consultado em 25/07/2023).
- KILOMBA, Grada / Sílvia Escórcio (2017), “Grada Kilomba: “Não conto histórias para os outros, conto histórias para perceber quem sou Eu”, in *Contemporânea*, Lisboa, <https://contemporanea.pt/edicoes/12-2017/grada-kilomba> (consultado em 10/07/2023)
- KILOMBA, Grada / Theresa Sigmund (2017), “Vivendo num espaço de atemporalidade”, in *Secrets to Tell*, Lisboa, Orfeu Negro: 88-93.

3.2. Passiva

- BALOGUN, Emmanuel (2021), “Grada Kilomba: O Barco/The Boat”, in *Art Monthly*, vol. 450, Londres: 37-38.

LANDGRAF, Julia (2020), "Raça, branquitude e descolonização: o trabalho de Grada Kilomba", in *Espaço Ameríndio*, vol. 14, nº 1, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul: 339-346.

4. Miranda July

4.1. Ativa

JULY, Miranda (2005), *Me and You and Everyone We Know*, Los Angeles, IFC Films e FilmFour, 91 minutos.

_____ (2011), *The Future*, Santa Clarita e Los Angeles, The Match Factory, 91 minutos.

_____ (2012), *It Chooses You*, Londres, Canongate.

_____ (2015), *The First Bad Man*, Londres, Canongate.

_____ (2020a), *Kajillionaire*, Hollywood Norte, Annapurna Pictures, 104 minutos.

_____ (2020b), *Miranda July / [Miranda July]*, Londres, Prestel Publishing.

JULY, Miranda / Alex Mar (2007), "1000 Words: Miranda July", in *Artforum*, Nova Iorque, Artforum International Magazine: 254-255.

JULY, Miranda / Anna Backman Rogers (2011), "Disconnection notices: interview with Miranda July", in *Film Quarterly*, vol. 65, nº 2, Oakland, University of California Press: 48-51.

JULY, Miranda / Carrie Brownstein (2015), "Miranda July", in Interview, Nova Iorque, www.interviewmagazine.com/culture/miranda-july-1 (consultado em 24/02/2023).

JULY, Miranda / Elizabeth Day (2015), "Miranda July: 'I had some rough episodes when I was younger'", in The Guardian, <https://www.theguardian.com/books/2015/feb/08/miranda-july-had-some-rough-episodes-when-i-was-younger-first-bad-man-interview> (consultado em 29/08/2023).

JULY, Miranda / Evan Moffit (2015), "Miranda July's new society", in *Frieze*, www.frieze.com/video/miranda-julys-new-society (consultado em 29/08/2023).

JULY, Miranda / Frances Comer / Gary C. / Caitlin Haskell (2021), "Virtual artist talk: Miranda July on mail art", in The Art Institute of Chicago, https://www.youtube.com/watch?v=fJc-ceg-ldM&ab_channel=TheArtInstituteofChicago (consultado em 29/08/2023).

JULY, Miranda / Giles Bailey (2022), *Talker #11 Miranda July*, Londres, Hato Press.

JULY, Miranda / Hannah Lack (2011), "20 Q&As: Miranda July", in *Dazed & Confused*, www.dazeddigital.com/artsandculture/article/11555/1/20-qas-miranda-july (consultado em 29/08/2023).

JULY, Miranda / Harrel Fletcher (2002), *Learning to Love You More*; in <http://www.learningtoloveyoumore.com> (consultado em 07/09/2023).

_____ (2007), *Learning to Love You More*, Munich, Berlim, Londres, Nova Iorque, Prestel Publishing.

_____ (2019), "Harrell Fletcher and Miranda July on Learning to Love You More", in San Francisco Museum of Modern Art,

- <https://youtu.be/DYMwcFpCFhI?si=OqTqLKrYW13Sck4Y> (consultado em 29/08/2023).
- JULY, Miranda / Julia Bryan-Wilson (2004), "Some kind of grace: an interview with Miranda July", in *Camera Obscura*, nº 55, vol. 19, nº 1, Durham, Duke University Press: 180-197.
- JULY, Miranda / Julie Baumgardner (2014), "Here's how Miranda July dressed in the '90s", in *Vulture*, <https://www.vulture.com/2014/12/heres-how-miranda-july-dressed-in-the-90s.html> (consultado em 03/09/2023)
- JULY, Miranda / Katrina Onstad (2011), "Miranda July is totally not kidding", in *The New York Times Magazine*, www.nytimes.com/2011/07/17/magazine/the-make-believer.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer (consultado em 29/08/2023).
- JULY, Miranda / Liz Gorny (2022), "Episode #010 - Miranda July", in *The It's Nice That Podcast*, <https://omny.fm/shows/the-its-nice-that-podcast/episode-010-miranda-july> (consultado em 07/09/2023).
- JULY, Miranda / Michael Howlett (2011), "Miranda July talks about The Future", in *Talknloud*, www.youtube.com/watch?v=11z5SSe9Yko (consultado em 29/08/2023).
- JULY, Miranda / Oliver Lyttelton (2011) "SXSW: Miranda July says 'The Future' is her version of a horror film", in *Indie Wire*, www.indiewire.com/news/general/sxsw-miranda-july-says-the-future-is-her-version-of-a-horror-film-119737 (consultado em 29/08/2023).
- JULY, Miranda / Robert Ito (2020), "MJ", in *Kinfolk*, www.kinfolk.com/miranda-july (consultado em 29/08/2023).
- JULY, Miranda / Sarah Phillips / Alice Salfield (2011), "Miranda July: 'Strangers are exciting because you're new each time with them' – video", in *The Guardian*; www.theguardian.com/commentisfree/video/2011/dec/19/miranda-july-video-interview (consultado em 29/08/2023).
- JULY, Miranda / Stan Hall (2011), "Miranda July-Filmmaker, actress, writer, musician, performance artist, and dancer (sort of)", in *The Oregonian*, www.oregonlive.com/movies/2011/08/miranda_july--filmmaker_actress_writer_musician_performance_artist_and_dancer_so.html (consultado em 29/08/2023).

4.2. Passiva

- BALESTRINI, Nassim (2015), "Life writing in the internet age, Miranda July and the limits of art as social practice", in *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 40, nº 1-2: 127-150.
- CZUDAJ, Antje (2016), *Miranda July's Intermedial Art: the creative class between self-help and individualism*, Bielefeld, Transcript-Verlag.
- EBERT, Roger (2011), "Fluffy whimsy and a core of steel", in *Rober Ebert*, www.rogerebert.com/reviews/the-future-2011 (consultado em 29/08/2023).
- SCHORGL, Annie (2009), *A Labor of Love: art production and social practice in Learning to Love You More*, dissertação de Mestrado em História da Arte, Cincinnati, University of Cincinnati.

- SMULEVITZ, Cara (2016), *"Girl, if you make the movie, I promise you somebody will see it", DIY, Grrrl Power, and Miranda July*, tese de Doutorado em História da Arte, Chicago, University of Illinois.
- SULLIVAN, Emma (2016), *"A little theatrical but mostly athletic': The mutable erotics of Miranda July's The First Bad Man"*, in *Cogent Arts & Humanities*, vol. 3, Reino Unido, Taylor & Francis.

5. Geral

- ALMEIDA, Miguel Vale de (2022), "O estranho caso da sobrevivência do luso-tropicalismo", in *Setenta e Quatro*, <https://setentaequatro.pt/ensaio/o-estranho-caso-da-sobrevivencia-do-luso-tropicalismo> (consultado em 10/07/2023).
- BALDWIN, James (1980), "Black English: a dishonest argument", in *I Am Not Your Negro*, 2016, realz. Raoul Peck, 93 minutos.
- BARRADAS, Ana (1992), *Ministros da Noite. Livro negro da expansão portuguesa*; ed. ut.: Lisboa, Antígona, 1995.
- BARTRA, Roger (1992), *El Salvaje en el Espejo*; ed. ut.: *Wild Man in the Looking Glass, the mythic origins of European otherness*, trad. Carl T. Berrisford, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.
- BAUMAN, Zigmunt (2001), *Community. Seeking safety in an insecure world*; ed. ut.: *Comunidade. A busca por segurança no mundo atual*, trad. Plínio Dentzien, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.
- COCCIA, Emanuel (2016), *La Vie des Plantes. Une métaphysique du mélange*; ed. ut.: *A Vida das Plantas. Uma metafísica da mistura*, trad. Jorge Leandro Rosa, Lisboa, Fundação Carmona e Costa/Documenta, 2019.
- DERRIDA, Jacques (1990), "Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms", trad. Anne Tomiche, in *The States of "Theory", history, art, and critical discourse*, Nova Iorque e Oxford, Columbia University Press: 63-94.
- DJASS (2019a), "Memorial de homenagem às pessoas escravizadas, Lisboa, termos de referência", in https://www.memorialescravatura.com/_files/ugd/ba3afb_1fcabec1101944739cc1e255491d4575.pdf (consultado em 07/09/2023).
- _____ (2019b), "Sobre o Memorial", in <https://www.memorialescravatura.com/saibamais> (consultado em 07/09/2023).
- FANON, Frantz (1952), *Peau Noire, Masques Blancs*; ed. ut.: *Pele Negra, Máscaras Brancas*, trad. Alexandre Pomar, Lisboa, Livraria Letra Livre, 2017.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les Mots et les Choses*; ed. ut.: *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*, trad. António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70, 2021.
- _____ (1984), "Des espaces autres"; ed. ut.: "Outros espaços", in *Ditos e Escritos III, estética: literatura e pintura, música e cinema*, trad. Inês Autran Dourado Barbosa, 2ª ed., São Paulo, Editora Forense Universitária, 2009: 411-422.

- HALLÉ Francis / Roelof Arend Albert Oldeman / Philip Barry Tomlinson (1978), *Tropical Trees and Forests, An architectural analysis*, Berlim, Heidelberg, Nova Iorque, Springer-Verlag.
- HARTMAN, Saidiya (2019), *Wayward Lives Beautiful Experiments: intimate histories of social upheaval*, Nova Iorque e Londres, W. W. Norton & Company [epub].
- HARTMAN, Saidiya / Diane Lima (2022), “Pós-FLIP 2022: Saidiya Hartman conversa com Diane Lima”, in *Livraria Megafauna*, www.youtube.com/watch?v=fmLSdFeYdW4&ab_channel=LivrariaMegafauna (consultado em 25/07/2023).
- KESSLER, Harry (2011), *Journey to the Abyss, the diaries of count Harry Kessler 1880-1918*, Nova Iorque, Alfred A. Knopf [epub].
- LAURETIS, Teresa de (1984), *Alice Doesn't, feminism, semiotics, cinema*, Londres e Basingstoke, The Macmillan Press.
- LEINER, Jacqueline (1981), “Négritude caraïbe négritude africaine”, in *Elos*, nº 3, Rio de Janeiro.
- LOURENÇO, Eduardo (1978), *O Labirinto da Saudade, psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- LUSA (2023), “Memorial de Homenagem às Pessoas Escravizadas “vai ser concretizado”, garante Câmara de Lisboa”, in *Público*, <https://www.publico.pt/2023/07/10/culturaipsilon/noticia/memorial-homenagem-pessoas-escravizadas-vai-concretizado-garante-camara-lisboa-2056298> (consultado em 07/09/2023).
- MAINWARING, Madison (2014) “The Riot of Spring, Igor Stravinsky and Vaslav Nijinsky’s modern dance revolution”, in *Lapham’s Quarterly*, Nova Iorque, www.laphamsquarterly.org/roundtable/riot-spring (consultado em 29/08/2023).
- MIES, Maria / Vandana Shiva (1993), *Ecofeminism*, ed. ut: *Ecofeminismo*, trad. Fernando Dias Antunes, Lisboa, Instituto Piaget, s/d.
- MOMBAÇA, Jota (2017), “O mundo é meu trauma”, in *Piseagrama*, nº 11, Belo Horizonte, <https://piseagrama.org/artigos/o-mundo-e-meu-trauma/> (consultado em 10/07/2023).
- MOTEN, Fred (2008), “The case of blackness”, in *Criticism*, vol. 50, nº 2, Detroit, Wayne State University Press: 177-218.
- OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ (1997), *The Invention of Women, making an African sense of western gender discourses*; ed. ut.: *La Invención de las Mujeres, una perspectiva Africana sobre los discursos occidentales del género*, trad. Alejandro Montelongo, Barcelona, Virus Editorial, 2023.
- PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS (s/d), “O monumento Padrão dos Descobrimentos”, in <https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos> (consultado a 07/09/2023).
- PRECIADO, Paul B. (2020), *Je Suis un Monstre qui vous Parle*; ed. ut.: *Can the Monster Speak?*, trad. Frank Wynne, London, Fitzcarraldo Editions, 2021.
- RICH, Adrienne (1980), “Compulsory heterosexuality and lesbian existence”, in *Signs*, vol. 5, nº 4: *Women. Sex and sexuality*, Chicago, The University of Chicago Press: 631-660.
- ROBINSON, Marc (1987), “Performance Strategies”, in *Performing Arts Journal*, vol. 10 nº 3, Cambridge, MIT Press: 31-55.

- ROSS, Alex (2007), *The Rest is Noiser, listening to the twentieth century*, Nova Iorque, Farrar, Straus and Giroux [epub].
- SENDAK, Maurice (1963), *Where the Wild Things Are*; ed. ut.: *Onde Vivem os Monstros*, trad. Elisabete Ramos, Matosinhos, Kalandraka, 2018.
- SOUZA, Mônica Dias de (2001), *Escrava Anastácia: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidade dos membros da Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos*, Dissertação para a obtenção do grau de mestre em História, Niterói, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.
- STRAVINSKY, Igor (1936), *Igor Stravinsky, an autobiography*; ed. ut: Nova Iorque, The Norton Library, W.W. Norton & Company, 1962.
- TAIBO, Carlos (2021), *Iberia Vaciada. Despoblación, decrecimiento, colapso*; ed. ut.: *Ibéria Esvaziada. Despovoamento, decrescimento, colapso*, trad. Pedro Morais, Lisboa, Letra Livre, 2022.
- VASCONCELOS, Álvaro (2022), *Memórias em Tempo de Amnésia, Vol. 1: Uma campa em África*, Porto, Edições Afrontamento.
- WHITE, Hayden (1978), "The forms of wildness: an archaeology of an idea"; ed. ut.: *Tropics of Discourse: Essays. Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1987: 150-182.
- WOORTMANN, Klaas (2000), "O selvagem e a história: Heródoto e a questão do outro", *in Revista de Antropologia*, vol. 43, nº 1, São Paulo, USP: 13.

Apêndices

Apêndice 1

THE BOAT

One boat one cargo hold

One cargo hold one load

One load one story

One story one piece

One piece one life

One life one body

One body one person

One person one being

One being one soul

One soul one memory

One memory one oblivion

One oblivion one wound

One wound one death

One death one sorrow

One sorrow one revolution

One revolution one equality

One equality one affection

One affection Humanity

Grada Kilomba, 2021

Apêndice 2

O BARCO / THE BOAT

Um barco um porão

Um porão uma carga

Uma carga uma história

Uma história uma peça

Uma peça uma vida

Uma vida um corpo

Um corpo uma pessoa

Uma pessoa um ser

Um ser uma alma

Uma alma uma memória

Uma memória um esquecimento

Um esquecimento uma ferida

Uma ferida uma morte

Uma morte uma dor

Uma dor uma revolução

Uma revolução uma igualdade

Uma igualdade um afeto

Um afeto a humanidade

Grada Kilomba, 2021

Apêndice 3

O BARCO / THE BOAT / ỌKỌ (2021)
(tra duzido para yòrúba por Adetoun Küppers-Adebisi)

Ọkọ omi kan gbe ẹrù kan

Ọkọ ẹrù kan di ẹrù kan mu

ẹrù kan itan kan

itan kan eya kan

nkan kan ni igbesi aye

aye kan ara kan

ara kan eniyan kan

eniyan kan lẹ ni kan

eniyan kan ẹmi kan

ẹmi kan iranti kan

iranti kan ọkan igbagbe

igbagbe kan egbo kan

egbo kan iku kan

iku kan ibanuje kan

ibanuje kan iyika kan

iyika kan idogba kan

idogba ife ọkan

ọkan ife ẹda eniyan

Grada Kilomba, 2021

Apêndice 4

O BARCO / THE BOAT / O BARKU

(traduzido para crioulo cabo-verdiano por Dino D’Santiago)

Un barku un puron

Un puron un karga

Un karga un stória

Un stória un pesa

Un pesa un vida

Un vida un korpu

Un korpu un pesoa

Un pesoa un ser

Un ser un Alma

Un Alma un memória

Un memória un skecimentu

Un skecimentu un frida

Un frida un morti

Un morti un dor

Un dor un revoluson

Un revoluson un igualdadi

Un igualdadi un afetu

Un afetu nôs humanidad

Grada Kilomba, 2021

Apêndice 5

إنجلترا) كيلومبا غرادا القارب | باركو يا
(traduzido para árabe por Alhasan Mohamad)

للبنائن واحد مركب

واحدة حمولة تحمل واحدة حمولة

واحدة قصة واحدة حمولة

واحدة قطعة واحدة قصة.

الحياة في واحدة قطعة

واحد جسد واحدة حياة.

واحد شخص واحد جسد.

واحد كائن واحد شخص

واحدة روح واحد كائن

واحدة ذاكرة واحدة روح.

واحد نسيان واحدة ذكرى

واحد جرح واحد نسيان.

واحد موت واحد جرح.

واحد حزن واحد موت

واحدة ثورة واحد حزن.

واحدة مساواة واحدة ثورة.

واحدة عاطفة واحدة مساواة

الإنسانية هي واحدة عاطفة

Grada Kilomba, 2021

Apêndice 6

O BARCO / THE BOAT / Ó ULUNGU
(traduzido para kimbundo por Kavulanduge Kimbari)

Ulungu umoxi Kixima kimoxi

Kixima kimoxi dibunda dimoxi

Dibunda dimoxi musoso umoxi

Musoso umoxi kima kimoxi

Kima kimoxi mwenhu umoxi

Mwenhu umoxi Muthu umoxi

Muthu umoxi dyala dimoxi

Dyala dimoxi kukala kumoxi

Kukala kumoxi nzumbi umoxi

Nzumbi umoxi kaximonya kamoxi

Kaximonya kamoxi kujima kumoxi

Kujima kumoxi Udikwama umoxi

Udikwama umoxi kalunga kamoxi

Kalunga kamoxi Udikwama umoxi

Udikwama umoxi nvunda umoxi

Nvunda umoxi kyene kimoxi kimoxi

Kyene kimoxi Kazola kamoxi

Kazola kamoxi ni athu

Grada Kilomba, 2021

Apêndice 7

O BARCO / THE BOAT / SEKEPE

(traduzido para tswana por Joan Legalamitlwa)

Sekepe se le sengwe ke polokelo ya morwalo e le nngwe

Polokelo ya morwalo e le nngwe ke thoto e le nngwe

Thoto e le nngwe ke kgang e le nngwe

Kgang e le nngwe ke karolo e le nngwe

Karolo e le nngwe ke bophelo bo le bongwe

Bophelo bo le bongwe ke mmele o le mongwe

Mmele o le mongwe ke motho a le mongwe

Motho a le mongwe ke sebopiwa se le sengwe

Sebopiwa se le sengwe ke moya o le mongwe

Moya o le mongwe ke kgakologelo e le nngwe

Kgakologelo e le nngwe ke tebalego e le nngwe

Tebalego e le nngwe ke ntho e le nngwe

Ntho e le nngwe ke loso lo le lengwe

Loso lo le lengwe ke kutlhotlhoko e le nngwe

Kutlhotlhoko e le nngwe ke tsogelo-kgatlhanong e le nngwe

Tsogelo-kgatlhanong e le nngwe ke tekatekano e le nngwe

Tekatekano e le nngwe ke lerato lo le lengwe

Lerato lo le lengwe ke botho bo le bongwe

Grada Kilomba, 2021

fonte: <https://ext.maat.pt/cinema/boat>

Apêndice 8



Retrato por Jacques Arago durante o seu acompanhamento da expedição colonial liderada por Louis Claude de Saulces de Freycinet (que terá ocorrido entre 1817 e 1818) com passagem pelo Brasil.

fonte: www.laphamsquarterly.org/crimes-punishments/art/crimes-and-punishments-escrava-anastacia-brazilian-slave

Apêndice 9



Croquis de Nicholas Roerich, proposta de figurino para o bailado *Le Sacre du Printemps*.

fonte: www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Nikolai-Konstantinowitsch-Roerich/759642/Costume-design-for-the-ballet-The-Rite-of-Spring-Le-Sacre-du-Printemps-by-I.-Stravinsky,-1912.html

Apêndice 10



Croquis de Nicholas Roerich, proposta de figurino para o bailado *Le Sacre du Printemps*.

fonte: www.wikiart.org/en/nicholas-roerich/sketch-of-costumes-for-the-rite-of-spring-1912

Apêndice 11



Croquis de Nicholas Roerich, proposta de figurino para o bailado *Le Sacre du Printemps*.

fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/699790