

DESTINO: POESIA

TENTATIVAS DE FAZER ARTE NA CONDIÇÃO DE ESTRANGEIRO

*“Destination: Poetry - attempts to make art
in the condition of foreigner”*

Diego Elias Baffi*

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Faculdade de Artes do Paraná
Universidade do Estado do Paraná

RESUMO: O presente ensaio parte da conceituação e defesa do status de estrangeiro como potencial condição que proporcione a criação de ações em intervenção urbana em arte, dentre as quais a Palhaçaria Itinerante. Tal é o tema do doutorado do autor, em curso. Deste ponto, descreve e analisa parte das apresentações realizadas por este no 12º Festival Quatre Chemins, ocorrido em Porto Príncipe e Pétion-Ville (Haiti), em novembro de 2015.

Palavras-Chave: palhaçaria, estrangeiridade, intervenção urbana em arte

ABSTRACT: The present essay starts from the conceptualization and defense of the status of foreigner as a potential condition that provides the creation of actions in urban intervention in art, among which the Itinerant Clowning. Such is the subject of the author's doctorate, in progress. From this point he describes and analyzes part of the presentations made by him at the 12th Quatre Chemins Festival, held in Port-au-Prince and Pétion-Ville (Haiti) in November 2015.

Key-words: clowning, foreignness, urban intervention in art

estamos em curso de nos tornarmos estrangeiros
valas pretas atenuadas em algumas instituições
o :o estagnado é o turista – as
o espaço estranho deve ser usufruído como
mercadorias – ; não é o abstrato – a
nua teve um local de pertencimento – ; não
o migrante – a pura enxada – em um novo
lugar – ; nem o exilado – a pura força de
de pertencimento por uma força o exilado.

O (in)definição do estrangeiro já sabemos
o espaço, mas não o espaço que se vê, mas o espaço
do qual adquire a condição de estrangeiro
e a sua. Este espaço, mesmo que imóvel (esse
estatismo não é uma configuração geográfica,
mas uma dissociação identitária, tanto no tempo
quanto no espaço), também abstrata-se dele, por
viva. A condição de estrangeiro é
adquire a condição de estrangeiro
sem porto de chegada seu por uma saída dessa
condição, ou seja, é uma condição sem limite
seu por mutação autotransmutação: ou ele volta
espaço geográfico identitário no contexto vinculo
de produção e a sua condição em que se encontra
em constância. Consequência identitária. Em
ambos os casos, contínuo para que, ao mesmo
tempo, deixe de se afastar por deixar de
de configuração produção da estrangeiridade.
É importante que se fale, mas não a
espaço a que ele volta, caso volte, nunca se
mesmo que qual ele se apartou e o espaço a que

se vincula nunca substituirá, por princípio, o
primário. O que acontece não é a substituição
de um espaço por outro, mas uma mudança de vetor
identitário identitário substitui
gratuitamente a mutação dissociativa.

O fato da condição de estrangeiro substituir
a pura e o outro chamamos estrangeiro por si
não é apenas um exercício de sinonímia. De fato,
o fato de um país diferente daquele que nasce, mas de um
status, mas posição que é ao mesmo tempo fixa e
oscilante em um campo de força. E falamos dela por
acreditamos que esta condição pode ser concebida
como uma escolha deliberada da criatividade,
de uma construção poética da vida, de onde pretende-
se emergir a possibilidade de intervenção humana.

No excerto publicado em formato de artigo
"Exílio e Criatividade"; Vilém Flusser traz uma
importante contribuição para compreendermos
como a manutenção da estrangeiridade pode ser
entendida como uma escolha da criatividade. Diz
ele: "A questão da liberdade não é a de ir e vir, mas
a de permanecer estrangeiro, diferente dos outros."
(FLUSSER, v. 2, p. 2). Assim que o estrangeiro
produz-se em liberdade criativa, na medida em
que permanece estranho – dissociado do tempo
espaço que habita e produz – ; este, ao invés de um
configurar-se em contaminação com o espaço que
habita, desconfigura-se mutuamente.

Estas descobertas e condições de estranhamento e estranheiração produzem as condições de estranhamento que lhe é peculiar. Ao olhar para a afirmação anterior à luz da contemporaneidade, poderíamos supor que o estranhamento seria uma condição fadada à extinção, especialmente vitimado pelas progressivas globalizações neocolonialistas que anulam o diferente tornando-o inócuo, conhecido e reconhecível (especialmente, mas não só, através da profusão dos não-lugares de Augé) ou o aparta definitivamente. E isso não se dá a ver apenas no discurso xenofóbico (lembremo-nos que a aversão ao diferente também de forma genérica a aversão ao que é estranho), já que mesmo "discursos a favor da aproximação e valorização do estrangeiro frequentemente tendem a construir uma figura do outro bem delimitada como identidade própria" (RIVERA, 2012, p. 296), ou seja, recusando sua condição fugidia, quando não simplesmente substituindo-a por uma caricatura.

Desta forma, o que se observa é a efetuação do paradoxo, segundo o qual "a abertura para o novo não envolve necessariamente abertura para o estranho" (20), como nos lembra Rolnik, já que na contemporaneidade todas as identidades devem de alguma forma pover espaços preconcebidos momentaneamente pelo mercado. O novo aparta-se então do estranho. Nesse contexto, a desestabilização conduzirá não ao progressivo encontro dos

diferentes, mas a um anestesiamto de "diferenças do corpo ao mundo" (20), ou seja, em sentido oposto ao que sempre Flusser

Por outro lado e em primeira pessoa, a ausência das sensações de pertencimento naquele que se permite permanecer na condição de estrangeiro cria uma dinâmica flutuante, sem ancoramento possível. Não que não haja tentativas constantes (às vezes até desesperadas) de enraizamento por parte do estrangeiro onde agora se situa. Esta é justamente a maneira como esse corpo trava a luta contra a avassaladora força da desestabilização do corpo que ao liberar forças imprevisíveis parece ameaçar a própria constituição física do estrangeiro.

A estrangeiridade desorganiza e desestabiliza o corpo, produzindo uma linha de fuga que libera intensidades. Sua configuração assemelha-se assim ao chamado Corpo sem Órgãos, não como existências, mas como devir, já que como sabemos "Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite" (DELEUZE E GUATARRI, 1990, p. 09). A estrangeiridade endurece a condição em semelhança, não é um lugar a que se possa chegar, mas é sempre uma relação em velocidades dissociadas (relações diferentes ao produzirem o endurecimento), e que libera intensidades que desorganizam o corpo social (individual e coletivo) e se configuram como condições de

liberdade criativa na medida em que se acolhe
 a arte não de sua natureza (consequente-
 mente), mas, antes, pela abertura ao estranho,
 pela possibilidade de vir a ser o mundo
 para se produzir, atual e virtualmente, outro
 mundo possível.

A poesia com a qual este ensaio é escrito
 pretende-se uma abertura para o mundo
 a partir de um ponto de vista diferente. Este
 mundo em arte seja elemento constituinte. Este
 texto pretende ser parte deste movimento, uma
 escrita-acontecimento que se estrutura no status
 de estrangeiro e o reverbera (ou, retomando,
 escreva com ele e não sobre ele). Sua passagem
 define-se como algumas das ações artísticas
 realizadas pelo autor no âmbito do 12º Festival
 Quatre Chemins, ocorrido em Porto Príncipe
 (Haiti) de 16 a 28 de Novembro de 2015. Ao longo
 do percurso que por hora se inicia, a passagem
 será progressivamente desvelada e apurada
 (nem mesmo o que se é – ou não – de
 um ser em gesto de acontecimento. Se
 queremos tratar de estrangeiridade não podemos
 prescindir desse corpo em imbricamento
 de existência, em desconhecimento) para
 termos sempre em mente a possibilidade
 de uma arte em ato, de uma arte em local
 de acontecimento, estabelecendo-nos em último
 momento da paisagem. Que tempo?

!mgniv sdu zobot

Estação 1 – Um Passo Para Fora do Hábito

Antes da partida, diversas pessoas me alertavam do perigo de viajar para o Ayitiⁱ em novembro de 2015, para participar do Festival *Quatre Chemins*, para o qual fui convidado via Centro Cultural Brasil-Haiti (CCBH). Eu me sentia honrado: eu fora o primeiro brasileiro a ser convidado em 12 anos do festival internacional de maior envergadura do Haiti e faria 4 apresentações de 2 intervenções, desenvolveria uma obra site-specific e ainda daria uma oficina de palhaçaria e intervenção urbana, provavelmente o voo mais alto de minha trajetória artística até esse momento. Junto a mim, porém, estariam as manifestações civis públicas relacionadas ao pleito em andamento à presidência da repúblicaⁱⁱ e a cargos do legislativo. Diárias, inflamáveis e com uma dose de violência que parecia naquele momento indissociável à sua realização, as manifestações promovidas em geral pelos apoiadores dos quatro candidatos melhor colocados no primeiro turno provocavam temor inclusive em quem convivia com elas diariamente. A despeito do que eu ouvia, tal receio só corporificou-se em mim alguns dias antes de minha partida, quando o diretor do CCBH me disse em tom preocupado (ele, sempre tão brincalhão) que eu teria sempre uma escolta me acompanhando para as ações artísticas e que, mesmo assim, elas poderiam não acontecer caso o clima se tensionasse ainda mais nos dias seguintes.

Estação 2 – O Pavor de Encontrar-se um Outro

2015 foi um ano de confrontar-me com minha enkyetidⁱⁱⁱ. Sendo um traço de minha personalidade desde lè mwen te ti moun^{iv}, neste ano as crises desencadeadas chegaram pela primeira vez ao ponto de me impedir de sair de casa. Da mesma forma, e principalmente por conta do descrito na primeira estação, cheguei em Pòtoprens^v dois dias antes de minha estreia no festival, entrei em crise e não consegui sair do local onde estava hospedado a não ser por alguns minutos, acompanhado de um brasileiro e uma haitiana para compra de alimentos. Nesta saída presenciei algo que já tinha ouvido desde que chegara: o tratamento dado aos brancos por parte da população haitiana tende a ser, a princípio, de animosidade, enfrentamento e/ou assédio por doações, comportamento esse em geral atribuído ao fato de o Haiti ter em sua história séculos de exploração por países com uma população majoritariamente branca e recentes problemas com ONGs e com as tropas da ONU. Além destes fatos históricos, pesa ainda o neocolonialismo cultural e o fato de que ser branco no Haiti hoje é, em geral, sinônimo de riqueza ou ao menos de estar melhores condições econômicas do que parte significativa da população. E é certo que, dada a atual condição de pobreza extrema infelizmente ainda predominante no peyi^{vi}, não é nada difícil que qualquer branco, em geral estrangeiro, que tenha tido condições econômicas

de ali chegar, esteja em melhores condições que boa parte da população que se encontra pelas ruas da capital.

Estação 3 – O Outro do Outro

O vivenciado nas duas primeiras estações criou a condição para que a minha primeira saída para conhecer os entornos do CCBH se desse em minha apresentação. Aqui cabe um adendo relativo à natureza de meu trabalho artístico. Sou ator e tenho desde 2004 me especializado em ações em espaço público, inicialmente como palhaço e atualmente em espectro ampliado à intervenção urbana. Minha primeira ação no Haiti era dentro da linguagem do palhaço, ou da Palhaçaria Itinerante – como tenho denominado a técnica que venho desenvolvendo –, sustentada no tripé: palhaçaria, improvisação e espaço público. Grosso modo, saio na rua ak rad^{vii} de palhaço sem uma rota definida, para interagir com o espaço e seus elementos constitutivos e, a partir destes, com pessoas que eventualmente encontre. Tal interação tenta se valer o máximo possível de relações criadas a partir do encontro, ou seja, que pese alguns objetos que levo em meus bolsos e com os quais tenho alguma experiência de criação de cena (ou jogos, como prefiro denominar por não serem propriamente situações ficcionais, mas necessariamente relações em fluxo de coafetação entre participantes e espaço circundante), o enredo da ação abre-se à

criação compartilhada. Estava então ali, roupa e maquiagem, guarda-chuva bengala e badulaques escondidos nos bolsos. Lá embaixo me esperava a fotógrafa do festival. Valerie, uma suíça radicada no Haiti, me acompanhou por toda a ação. Pelo menos mais duas pessoas compuseram esse cortejo: Werner Garbers, diretor responsável pelo CCBH e principal articulador para minha ida, brasileiro, e Rebecca, intérprete, haitiana. Mesmo nesse microcosmo já éramos estrangeiros uns dos outros, observando-nos interculturalmente. Deixei na mão de Rebecca uma máquina fotográfica por supor que ela passaria mais facilmente como sendo uma transeunte interessada, condição que eu geralmente recomendo para aqueles que pretendem me fotografar: imiscuir-se dentre os passantes. Quando saí, os cliques de Valerie vinham em grupos, ela pareceu um tanto fascinada pela minha *makiyaj*^{viii}. Sugeriu poses em seu espanhol improvisado [o estrangeiro dá-se por uma dupla dissociação, ele nem parece com aqueles que tem vínculo identitário com o espaço, nem é possível aferir alguma conexão com o espaço onde por hora encontra. Desta forma, é possível ser o estrangeiro do estrangeiro. Não é uma relação que dá-se unicamente em relação ao espaço onde se encontra.]. A hora se avizinhou, aproximei-me do portão, saí. Uma das principais características do nariz vermelho é sua política de visibilidade. Ele atrai olhares pela peculiaridade do adereço, que constrói uma certa figura abobalhada em quem

o usa e por ser um dos símbolos mais difundidos internacionalmente de uma abertura ao jogo lúdico. A técnica vem a tiracolo intensificar esse poder de atrair olhares e jogar com eles. Confiante do seu poder eu nada faço, espero que os olhares sintam-se convidados. A espera surtiu efeito e logo um e outro me indagavam com suas miradas. “Quem és? O que queres?” Sorri, cumprimentei-os. Já sob o holofote de alguns olhares, olhei o espaço a meu redor e me deparei com uma placa de trânsito bem apagada pelo tempo. Lembrava um desenho de pintar e saquei de meu *pòch*^{ix} um canetão que sempre tenho à mão. O próximo olhar foi um convite, perguntava a eles se juntos (eu, interposta pessoa à nossa decisão compartilhada) devia/poderia preencher os espaços daquela placa a canetadas, transformando-a finalmente em um desenho de pintar [em minhas intervenções tenho interesse que aqueles que encontro sejam entes ativos – participantes – da obra realizada. Por esse motivo opto pela palavra *partícipe* ao invés de público ao me referir à eles.]. O sorriso deles foi nosso ‘vamos!’ e dirigi-me à placa encontrando sob ela, a recostar-se, um senhor que parecia vender algo por ali. Cumprimentei o senhor e fiz menção que me deixasse passar, mas ele não se moveu. Dividi pelo olhar com os *partícipes* nosso *pwoblèm*^x. A comicidade começou a surgir de minha incapacidade de lidar com sua posição, mas eis que a fotógrafa sacou sua câmera e a comunhão sumiu. Olho para o senhor ao pé

da placa e ele está teso anunciando, mudo, o fim do jogo. [Se o estranhamento é ponte ao palhaço e lhe dá visibilidade, ignorá-lo é abismo. Quanto mais deixo de existir ao outro, mais difícil fica o transcurso poético do estranhamento primeiro. Por isso, quando me deparo com o ignorar por parte do partícipe eu geralmente cedo e abandono a proposta.]

Estação 4 – O Caos

Deixei o senhor e o jogo por respè^{xi} ao fracasso de nossa tentativa. A fotógrafa se afastou de novo. Passo, outro passo e logo um dos sorrisos antes a mim dirigido, restabelecido, acontece em um corpo que se permite próximo. O jovem vendia coberturas de imitação de couro para volantes de automóvel. Volátil, andava com elas penduradas em si. Acolhi seu hábito como proposta de andar carregado destes arremedos de bambolê e como tinha em mãos o guarda-chuva buscava reencontrar a comicidade pela impossibilidade de dar cabo da pretensão de pegar algumas coberturas para mim. Ao meu lado, um outro jovem se avizinha trazendo também o souri^{xiii} que aproxima. Convidei-o a segurar o guarda-chuva. Ele aceitou de pronto. Intuí a possibilidade de jogo e logo após lhe entregar, olhei-lhe como se ele estivesse prestes a roubá-lo. Rapidamente ele acolheu a proposta. Em câmera lenta me dirigi a pegá-lo e em câmera lenta ele fugiu. Eu acelerei

um pouco para poder pegá-lo de fato, mas ele igualmente acelerou. E eu acelerei mais e ele começou a correr a toda força e ameaçou sumir com o guarda-chuva em seus braços. Esse se revelou então um momento de passagem. Percebi que ou eu mergulhava no caos dessa improbabilidade ou seria engolido pela frustração de não estar à altura do acontecimento. Era ir ou desistir. Na direção em que ele corria havia um mototáxi. Eu não tinha kòb^{xiii}, mas disso só me lembraria depois. Eu não falava kreyòl^{xiv}, mas disso só me lembraria depois. Mas eu podia me sentar naquela moto e apontar a direção que o homem corria com o guarda-chuva e foi isso que fiz. Partimos. E então eu olhei em volta, sem capacete, linguagem, endereço, dinheiro... eu olhei em volta e soltei um grito sirene que queria ecoar em toda a praça. E como o espri^{xv} que anuncia sua chegada no cavalo¹ eu anunciava minha chegada ao caos da criação. O portador do guarda-chuva sumiu, mas naquele momento ele já tinha sua importância diminuída em lugar de minha condição sobre a moto. Rodeamos a praça eu, ele, a moto, o grito e o gesto de pedir dinheiro do motorista enquanto dirigia. Ao voltarmos ao ponto inicial, desci da moto e percebi que o cortejo já havia sumido à minha procura e só me restou gritar seus nomes na esperança de que aparecessem antes que o motorista perdesse a calma. Uma das pessoas reapareceu e a viagem foi paga. E logo o guarda-chuva, trazido por aquele que o levou. Recebo-o de volta acompanhado de

um forte abraço. Finalmente estou tomado e me sinto pronto para deparar-me com os desencaixes. Dentro de mim agradeço-lhe o que me parecem curiosas boas-vindas.

Estação 5 – A Impossibilidade é, Antes de Tudo, um Palhaço.

A ação é a mesma, mas a estação já é outra. Os próximos passos até pareciam mais possíveis, mas não foram nada fáceis. O semblante fechado de parte significativa dos passantes me lembrava sempre que sou um *blan*, de outra cultura, ou seja, não me competia o protagonismo nem atingiria a construção do cômico senão por isso mesmo, o cômico da frustração, do desencaixe. Ainda assim buscava caminhos de encontros para que compartilhássemos o investigar dos meandros de minha inadequação. Adentrei na *plac*^{xvi} cheia de pessoas, entre trabalhadores informais e outros que ali descansavam, aguardavam, reuniam-se. O intenso viver *piblik*^{xvii} de Porto Príncipe, de muito mais viveres do que teto para abrigá-los ou paredes para contê-los. As primeiras tentativas não ressoavam possibilidades, jogos curtos eram logo abandonados por infrutíferos. Estava assim, tateando possibilidades, quando me estendi a um trapo de calça que repousava sobre um adorno de metal. Acolhi como mais *yon envitasyon*^{xviii}. Aproximei-me, por mais que isso demandasse uma escalada. Surpreendentemente, ele me deu

uma tal visibilidade que o cômico também se uniu àquele momento. Sobre um muro, estudei possibilidades de encontro com aquela moda e, incapaz de levar a cabo esse encontro, reencontrei aí a comicidade. Não podendo ser uma calça, o que seria aquele trapo ali alijado? Quem vai responder comigo essa pergunta? Eu indagava pelo olhar aos partícipes. Uma criança convidada aceitou *pataje*^{xix} dessa pesquisa. Sentamos e posteriormente deitamos no chão para poder testar bandeira, vela de barco, cachecol. [William Pope L. associa o poder dos que transitam pelo espaço público à verticalidade e ao movimento. Demorar-se em um jogo que instaure outros acoplamentos corpo/cidade vem sendo uma estratégia que executo para, através do risco, experimentar outras cidades possíveis.] O barco virou trem e o trapo não era mais tão importante quanto o *tchic-tchic-piuú* que nos levou pela praça. Ao final da dança que se deu ao som dos *tchi-tchics*, o menino me estendeu a mão e encontrei o primeiro guia desse palhaço culturalmente cego. [Dar as mãos é um traço cultural importante vivenciado em Porto Príncipe, um dos que mais fortemente deslocou meu corpo ao estado desterritorializado. Quando saí no primeiro dia para fazer compras uma haitiana recém-conhecida pegou em minha mão para me conduzir pelas ruas. A sensação era de um estranhamento atroz. Estranhava não apenas a outra mão, mas a minha mão naquela mão. Era estrangeiro de mim mesmo, do gesto que

inaugurava outra possibilidade de mim.] Ele me conduziu por mais de uma hora dentre as ruas e as pessoas nelas e amparou todas as minhas impossibilidades. No final, dei a ele e às outras crianças que se juntaram a nós um longo e sincero abraço. Ficou a sensação de que a ansiedade me acelerou e tirou algumas possibilidades de degustar experiências, coisa que faria em outra estação.



Estação 8 – Não Palhaço Não.

Temos pouco espaço e eu preciso chegar rápido à oitava estação. Não demorei meu olhar então na Estação 6, que fala de uma ótima saída como palhaço dias depois da 5. Nem na Estação 7, que trata da primeira experiência do ‘Es.Tra. Da 2 – Espaço Disponível para Dançar no Festival’. Esta trata da segunda apresentação desta mesma ação. Ela vale a pausa, pois foi a situação de maior radicalidade dentro deste estudo que relaciona estrangeiridade e pwezi^{xx}. A ação que ela trata se define em linhas gerais por dois espaços: o primeiro, um quadrado de aproximadamente 20m²

desenhado no chão com fita crepe larga; tem no seu centro, suspensa por tripé, uma placa que diz ‘Espaço Disponível para Dançar’ (em seu equivalente na língua crioula). Em um dos lados e junto a um espaço onde se possa sentar, instrumentos musicais são deixados juntos à placa ‘Espaço Disponível para Tocar’ (idem). A ocasião era o último dia de intervenções minhas e o cortejo estava reduzido a uma intérprete e um segurança, ambos haitianos. Reforçava-se assim, por contraste, minha branquitude². No mesmo dia, pela manhã, fomos informados que haviam anunciado uma manifestasyon^{xxi} na praça na qual iria me apresentar e em horário próximo, iniciando uma hora depois do horário que eu pretendia terminar a ação. Instalou-se entre nós uma tensão silenciosa, mas ainda assim, incontornavelmente presente. Era comum que, ao final das manifestações nas cercanias do CCBH, em todos os dias que estive por lá, ouvirmos tiros. Não sabíamos se eles tinham algum alvo senão o céu, e atingiam com sucesso algo além da demonstração de força perante os outros grupos, mas mesmo o risco deixava os convivas do CCBH tão tensos que ao ouvir uma manifestação evitávamos sair à rua por segurança. Bem, naquele dia era possível que não apenas estivéssemos na rua nan lè^{xxii} da manifestação programada, mas no centro dela, um *blan*, dançando. Ao chegarmos na praça a tensão era palpável, eu me sentia queimar pelos olhares a mim dirigidos. A intérprete me perguntou se eu

achava que deveríamos cancelar e algo me disse que não, que talvez a tensão criasse uma necessidade imprevista para a arte. Perguntava-me se não poderíamos dançar a indignação que sentiam naquele momento, se a dança não poderia ser uma das respostas. Montamos o quadrado, a placa e comecei a tentar fazer rodar a engrenagem da ação, entre improvisações nos instrumentos e danças no quadrado. O primeiro convite aceito foi para tocar os tambores e fui eu a dançar o que tocassem, assim como ocorrera na Estação 7. Deixamos à disposição tanto instrumentos percussivos típicos do Haiti quanto alguns instrumentos brasileiros. Em especial, tínhamos dois tambores assemelhados à atabaques menores, instrumentos que pelo que soube são utilizados nas danças típicas e nos rituais da religião Vodou. Eles tocavam ritmos e canções típicas que meu corpo desconhecia em canto ou dança. Propor-me dançar me colocava de novo no lugar do cômico produzido por aquele se encontra deslocado, que não se enquadra no ambiente cultural que ocupa, ou seja, tensionavam minha estrangeiridade para a comicidade (sentia que de maneira similar ao cômico de quando nos deparamos, no Brasil, com *étranjè yo*^{xxiii} recém-chegados tentando dançar samba). Se por um lado me resignava achando que isso era uma maneira da ação encontrar seu intento, por outro me incomodava um pouco, já que nessa intervenção pretendia explorar outras possibilidades de encontro, e isso me tornava

ainda mais cômico, ainda mais palhacesco. Logo, outros encontros se deram. A ação transcorria a pouco mais de dez minutos dos sessenta a que se propunha, uma grande roda de pessoas havia se formado e os homens que tocavam ainda a segunda música – haviam praticamente apenas homens na praça, mais de uma centena deles, acompanhados de umas poucas mulheres, menos de dez por cento, calculo – interromperam sua ação para pedir dinheiro. Perguntei a intérprete o que falavam e eles perceberam, por fim, que estávamos juntos. Estávamos decididos a não pagar e algumas estratégias argumentativas foram se estabelecendo: a) era uma troca e o tempo e a disponibilidade para tocar ou dançar eram completamente facultativos; b) não estávamos ganhando nada, cobrando nada, tampouco tínhamos dinheiro para lhes pagar, a relação proposta devia se basear não no dinheiro, mas no prazer de construir algo juntos; c) não havia registro em vídeo ou foto pois nossa busca era outra: buscávamos construir o presente mais aprazível possível entre nós, um espaço para dançar e outro para tocar, esse deveria ser nosso norte. Os argumentos funcionavam, mas por pouco tempo. Meia música e houve uma nova parada para pedir dinheiro. Mais uma e outra parada, para pedir que pagássemos alguma *bwason*^{xxiv} alcoólica. A tensão, diante da nossa recusa frequente, aumentava. Eis que então um senhor de mais idade atravessa a roda e diz que se não pagássemos teríamos que ir imediatamen-

te embora. A intérprete então toma uma atitude enérgica e diz que vamos embora. Eu apenas vejo eles baterem boca enquanto o segurança e ela começam a recolher os instrumentos. Chegam alguns apaziguadores e desistimos de ir, eles voltam a se propor a tocar. Eis que um rapaz se apresentou e puxou uma canção ao que até então era apenas uma proposta ritmada com os tambores. Ele começou a cantar e todos olharam para mim, vários rindo. Eu compreendia apenas a palavra '*blan*', mas não precisaria nem dela para saber que a música falava *mwen*^{xxv} e que não era positivamente que o fazia. Esperei para ver o que acontecia: percebi que era uma música de apenas uma frase que se repetia indefinidamente, e eu me propus a dançá-la. Algo em mim desde minha chegada me mostrava que a primeira coisa que performava ali não era senão minha branquitude³ e os séculos de violência e desrespeito impressos nessa imagem que é indissociável de mim. Cabia-me encontrar uma maneira de desviar dos gestos agressivos e tentar usar aquilo a meu favor. Dançar, a princípio, pareceu-me uma boa tentativa. Não como um gesto de recusa, mas de aceitação a proposta em ambas as camadas: era uma música e falava de mim então eu a dançava, expondo-me, aceitando o ridículo de mim indissociado, dando-me ao jogo proposto, como tanto o palhaço vem me ensinando. Tempo passava e música continuava, bem como os olhares, muitos fechados, agressivos. Ainda tínhamos uns 40 minutos

de ação e foi ficando muito difícil manter a minha posição ali como dançarino. Tentei então mudar de estratégia e fui até o rapaz que cantava, propondo por gestos que dançássemos juntos. Ele começou a danse^{xxvi} comigo sem parar de cantar, mas logo aquietou-se. Eu também parei. Ninguém havia dançado além de mim até então e o espaço ficou vazio. Fui até o lado do moço e tentei cantar com ele a canção. Os risos aumentaram, ainda mais agressivos. O riso era um lugar de exercício possível da agressividade ao estrangeiro e a tudo que eu ali presentificava. O estrangeiro branco, não-entendedor da língua, que acolhia os risos e cantos agressivos em dança, produzia-se talvez como iminência de outros mundos possíveis, outras lógicas de enfrentamento e resposta. Era, porém, impossível manter a posição. Quando outras pessoas começaram a gritar frases que eu não compreendia, parei de cantar. Se aquele se pretendia um espaço de encontro, parecia claro que com as frases não melódicas havíamos rompido uma fronteira onde o encontro não era mais possível, seja com o *blan*, seja comigo. Parei para tomar água e a música também parou. Por alguns momentos descansamos todos; os músicos pediram mais uma vez dinheiro, alguns instrumentos mudaram de mão e eis que aparece um moço alto e muito forte. Ele pediu uma música e me convidou a entrar no quadrado para dançar. Eu entrei e ele saiu voltando com uma das garrafas d'água que havíamos levado para beber. Ele começou

uma dança que eu tentava copiar e nesses passos ele abriu a garrafa e propôs muito respeitosa-mente um jogo de fazer de conta que tentava molhar o meu pé durante a minha dança. Em minha tentativa ‘desesperada’ (como abordo na introdução deste texto) de desestrangeirizar-me reterritorializando-me, lembrei-me de experiências passadas no samba do lenço, no batuque de umbigada e comprei o jogo, dançando a simbólica ameaça: era eu ainda o branco a ser ridicularizado diante da ameaça nunca perfeitamente executada de ter meus pés molhados, porém não mais no registro aberto e tradicionalmente palhacesco vivido no início, nem no enfrentamento comicamente cultivado, mas ainda sim impossível, da proposta anterior. Era finalmente construir o enfrentamento possível, em uma chave dançada e em um claro encontro intercultural com o ridículo que em mim habitava. Sobretudo o ridículo, convenhamos, de ali estar como artista, na ilusão de que fazia algo para os outros quando eu era território de acontecimento de um encontro belo entre aqueles que ali estavam e os espaços outros que minha presença atualizava e reverberava, eu não autor, mas principalmente território a acolher esse múltiplo encontro. Assim permanecemos por uma ou duas músicas, interrompidos novamente pelo pedido de dinheiro dos músicos. O senhor que comigo dançava pediu que parassem, sugeriu outra mizik^{xxvii} e me pôs em fila atrás dele para que dançássemos uma outra dança típica. E o

enfrentamento não era mais o mais importante, e o encontro deslizava para dança... e o riso de alguns já era um pouco mais acolhedor, mais conosco. Fomos interrompidos por um senhor, haitiano, que sacou uma máquina fotográfica amadora para bater uma foto. O batuque parou, as pessoas em peso olharam para ele, e mais de uma pessoa reclamou de sua atitude. Ele retribuiu a queixa, guardou a máquina e se foi, enquanto eu bebia mais um pouco de água. Eu percebia ali que finalmente havia uma fresta aberta naquela porta e eu tinha a obrigação de tentar deixá-la aberta tanto quanto possível. Foi quando eu, agachado atrás do moço que comigo dançara até então, vi a me observar *ti moun*^{xxviii} de aproximadamente três anos. A brincadeira de exibir e esconder-se não poderia ser mais universal, e ancore-me como trampolim. Faço uma, duas vezes, o menino larga a mão da mãe, passa por trás do moço que me servia de esconderijo e para diante de mim. Estendo-lhe as mãos, ele aceita. Peço então uma música, gesticulo apontando o menino e começam a tocar. O menino me trouxe visibilidade e responsabilidade, todos querendo saber o que aconteceria. O branco no meio do quadrado de mãos dadas com o menino. E começamos. Um passo e outro. Giros. Eu e ele, corpos aprendendo o que é (não) ser *ayisyen*^{xxix}. Ele se investigava e eu o copiava, éramos dois exercitando nossa ignorância libertadora. Os que estão em volta de nós se divertiam com o encontro. Finalmente

unidos pela nossa diferença. Durante quase meia hora exercitei com aquela criança risonha muitas possibilidades de ser ao som das músicas haitianas. Várias vezes pegava ele no colo e ele soprava meu rosto com toda a sua fòs^{xxx} e ria me dizendo no ouvido coisas que eu não entendia, mas concordava. Passou bem rápida aquela meia hora em que fui finalmente aceito ali naquele espaço como um diferente possível, alguém a se sorrir. Ao final, levei o menino à sua mãe. Ao despedir-me dele ele agarrou o meu braço e tentou terminar o que, depois soube, tentara começar soprando-me: tirar a tinta branca que ele acreditava cobrir minha face nwa^{xxxi}.

Chegada

Chegar não é um espaço, é um encontrar caminho de criar rasin^{xxxii}. É prazeroso e apaziguador, mas contraproducente à arte que procuro. Tris epi kontan, mwen di babay^{xxxiii}. Eis que é hora de voltar.

NOTAS

¹ Referência a vocabulário recorrente em religiões de matriz africana no Brasil, na qual cavalo refere-se ao médium que incorpora a entidade religiosa.

² Deste ponto, acho importante relatar brevemente o que aconteceu quando convidei Drica Santos a uma interlocução no decorrer da elaboração deste ensaio. Além de amiga, Drica é atriz, palhaça, professora colaboradora do curso de Artes Cênicas da UDESC e doutoranda com a pesquisa “Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos”. Ela me chamou a atenção, a partir de Lourenço Cardoso em “A Branquitude Acrítica Revisitada e a Branquidade”, da complexidade do termo branquitude e da necessidade de um uso consciente do mesmo e me abriu um mundo de interlocuções possíveis, e ainda inexploradas, nesta pesquisa. Os estudos de raça e cor (nos quais pouco pude me aprofundar neste ensaio) são um universo riquíssimo e extremamente delicado do qual é parte fundante a relação de estrangeiridade, ainda que geograficamente no espaço de pertencimento. Cresci literal e metafóricamente ouvindo meus compatriotas negros relatar de sua outra experiência de sociedade, de uma vivência que, a meu ver, parece dizer com uma frequência incomensurável (ao branco, principalmente) a respeito de uma (ex)pulsão dada às minúcias de nossa sociedade normatizada em um ideal branco, e inegavelmente racista, de mundo. Este termo, segundo Cardoso, vem falar desse local inescapável ao branco em nossa sociedade brasileira como racista e opressor seja de maneira deliberada – a branquitude acrítica – seja de maneira publicamente crítica, mas ainda assim conivente com seus privilégios – a branquitude crítica. Quando escrevi o termo no corpo do texto – que escolho não modificar por não ter ainda encontrado termo mais adequado dentro dos estudos de raça e cor que tive contato até o presente momento –, buscava uma palavra que dissesse de uma consciência de cor subitamente alcançada. Depois de 33 anos fenotipicamente identificado com a cor opressora dominante e, por isso, tratado como norma e referência ao qual o negro, índio e asiático

diferiam, eu era a minoria. Eu, subitamente, tinha uma cor. E isso era desconcertante, vivo e assustador.

³ Se não o fizeram, peço que consultem a nota anterior a respeito do uso deste termo e suas implicações. Aqui, tentando retomar Cardoso (op. cit.) a sensação que tinha é que performava tanto a branquitude crítica como acrítica, no que tem de símiles: a violência racial que lhes constituiu como elemento fundante e perpetuador.

- i Haiti.
- ii República.
- iii Ansiedade.
- iv Quando eu era criança.
- v Porto Príncipe.
- vi País
- vii Vestido.
- viii Maquiagem.
- ix Bolso.
- x Problema.
- xi Respeito.
- xii Sorriso.
- xiii Dinheiro.
- xiv Criolo.
- xv Espírito.
- xvi Praça.
- xvii Público.
- xviii Um convite.
- xix Comungar.
- xx Poesis, poesia.
- xxi Manifestação.
- xxii No horário.
- xxiii Estrangeiros.
- xxiv Bebida.
- xxv De mim.
- xxvi Dançar.
- xxvii Música.
- xxviii Um menino.
- xxix Haitiano.

- xxx Força.
- xxxi Negra.
- xxxii Raiz.
- xxxiii Triste e feliz, me despeço.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Lourenço. “A Branquitude Acrítica Revisitada e a Branquitude” in: Revista da ABPN v.6 n.13 mar.-jun., 2014 p.88-106.

DELEUZE, Gilles e Félix Guatarri. “28 de novembro de 1947 – Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos” in: Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia (Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1996)

FLUSSER, Vilém. “Exílio e Criatividade” in: PISEAGRAMA. Disponível em: <<http://piseagrama.org/exilio-e-criatividade/>>. (Consulta em: 20.01.2016)

POPEL, William entrevistado por Marta Wilson. BOMB (#55, Spring 1996) <http://bombmagazine.org/article/1957> (Consulta em: 20.01.2016)

RIVERA, Tania. “Por uma ética do estranho” in: Ações. (org.) Eleonora Fabião e André Lepecki (Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015) p.294-306

ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de Identidade. Subjetividade em tempo de globalização” in: Cultura e Subjetividade. Sabedores Nômades. (org.) Daniel Lins (Campinas: Papirus, 1997) p.19-24 <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/>

* DIEGO ELIAS BAFFI é mestre e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e doutorando em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. É Professor Assistente na Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Campus Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná - FAP. É membro do grupo de pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas (CNPQ) e coordenador do projeto de pesquisa *Arte estrangeira - um experimento para olhos desacostumados*. Membro fundador da *quandonde intervenções urbanas em arte*. Palhaço (ator e diretor) e interventor. Brasileiro, pai da Luísa, vegano. E-mail: diego_baffi@yahoo.com.br