Fechar portas, abrir janelas (estratagemas políticos para sair de si)

Tania Rivera

O primeiro ato político de cada um de nós é o estabelecimento de um "fora" que se opõe ao "dentro" de si. Fora está o outro, no mundo; dentro, suponho que esteja eu, na interioridade demarcada por minha pele. Logo a fronteira se desdobra em outras paredes, físicas ou simbólicas: da casa, da família, da coletividade ou grupo no qual sou parte de "nós".

Essas paredes são atravessadas pelo Sars-Cov 2, hoje, quando ele entra pelos buracos no corpo de muitos de nós, enquanto invade a vida de todos nós. É belo imaginar, como vêm fazendo alguns pensadores mundo afora, que essa partícula mínima que sequer é viva – salvo quando parasita nosso corpo –, que essa coisa minúscula e invisível seja uma potência de suspensão de fronteiras em prol da solidariedade e da construção de um novo comum capaz de redesenhar as linhas rígidas do capitalismo predatório e genocida, obrigando nações a se desviarem dos imperativos neoliberais que as pautava até tão pouco tempo.

Mas em um país como o Brasil é impossível, hoje, abraçar essa visão utópica. O vírus aqui faz vibrar as fronteiras, sim, mas de modo a explicitá-las radicalmente e a mostrar, sem pudor, o funcionamento da necropolítica em todo seu horror. Um presidente sociopata irrita-se contra qualquer proposta em termos de saúde pública, não hesita em negar a fatalidade e periculosidade da doença, incita os cidadãos a romperem o isolamento social e se aglomerarem em manifestações de cunho golpista, naturaliza a morte de "alguns", de "idosos", sabendo muito bem que são sobretudo os mais vulneráveis socialmente – os que dependem de um sistema público de saúde sucateado, os moradores de comunidades, os pretos e indígenas – que serão mais sacrificados. Com toda virulência – para usar o termo que hoje assume mais fortemente sua semântica, mostrando a força de contágio do

discurso do ódio – opõe falaciosamente economia e saúde e tenta aproveitar-se da crise sanitária para fazer passar medidas casuístas e agitar aqueles que não possuem barreiras contra a propaganda disparada por robôs nas redes sociais, na tentativa de fortalecer um mandato corroído por permanentes mostras de indignidade, incompetência, falta de decoro e de noção do que seja o "nós" no qual consiste um país e o que significa estar na posição de governá-lo.

Enquanto isso, muitos de nós nos confinamos no "dentro" de nossas casas, seguindo as recomendações científicas e visando proteger não apenas nós mesmos e "os nossos", mas também o sistema de saúde, que em cidades como o Rio de Janeiro já se encontrava em colapso mesmo antes da crise sanitária. Tentamos evitar a barbárie da recusa à assistência que condena hoje muitas pessoas ao sofrimento e à morte por falta de equipamentos e profissionais. Bem sabemos que tal atitude, que pode ser nomeada, muito simplesmente, como exercício de cidadania, é ela mesma um privilégio ao qual nem todos têm acesso, por motivos materiais ou de inacessibilidade à própria noção de cidadania. Longe de naturalizar a exclusão concluindo que o distanciamento social é impossível para boa parte da população, isso deve levar-nos, em minha opinião, a repensar o que chamarei de nossa "arquitetura política".

Seu elemento básico não é apenas a parede, o estabelecimento de fronteiras, mas também a abertura, o vão, o limiar entre interior e exterior: a porta. Ela é, por excelência, a peça que materializa e permite a passagem entre um e outro; sua abertura e fechamento estabelece que estejamos fora ou dentro – e hoje ela revela como nunca sua função delimitadora, tornando-se o portal para o espaço purificado ao qual só se pode aceder após cuidadosa higienização, e do qual

só se sai com a barreira móvel constituída pela máscara a cobrir boca e narinas.

O confinamento cerrou as portas e parece ter interrompido o fluxo que elas costumavam permitir, em graus variados que dependem das necessidades climáticas e, sobretudo, de hábitos culturais. Lembro rapidamente, como um exemplo, que em algumas regiões do Brasil não é raro que a porta de entrada da casa tenha batentes de vidro que se podem abrir quando a estrutura de fino metal trabalhado está fechada, de modo a permitir a circulação de ar e som mesmo quando impede a passagem de pessoas. Mas terei que deixar de lado uma análise mais fina, que levasse em conta a diversidade de arquiteturas que não parecem ter na porta um dispositivo básico, como ocas ameríndias, cabanas africanas etc., pois ela nos levaria muito mais longe do que pode pretender este pequeno ensaio. Assinalo apenas que, ainda que não possa ser tomada como única, a lógica da porta reforça sua hegemonia em tempos de pandemia, na medida em que a separação entre eu e o outro (aquele que está fora de "minha casa") precisa ser nítida para que se cumpra a "distância social" que nos obriga a retraçar os limites entre individual e social, íntimo e público, o próximo (familiares, vizinhos, amigos) e o estranho, "nós" e os "outros".

Fecham-se muitas portas, e sobretudo aquelas que poderiam permitir alguma mobilidade (ou a ilusão de igualdade) socioeconômica, em muitos países. Em uma cidade **ícone** da desigualdade social como o Rio de Janeiro – na qual me encontro em quarentena –, fecha-se a porta da Unidade de Terapia Intensiva a muitos daqueles que não possuem plano de saúde. Centenas já morreram à espera de leitos que não existem ou que existem, mas são contingenciados sob a alegação de falta de condições adequadas e profissionais em número suficiente. Os hospitais de campanha não cumpriram os prazos de abertura previstos, houve superfaturamento e corrupção

em processos de compra de respiradores. Não se divulga quantos leitos da rede particular estão ociosos e poderiam ser requisitados pelas autoridades competentes. O governador sem dúvida encontrou um método ainda mais eficaz de genocídio do que aquele que vem realizando desde o início de seu mandato, o assassinato cotidiano de moradores de comunidades – inclusive crianças, e sobretudo pretos – em operações policiais.

É parte da mesma máquina genocida a frouxidão das medidas de distanciamento e da supervisão das mesmas. Do alto de meu *lockdown* voluntário, vejo pessoas passarem na rua sem máscara ao lado de policiais que sequer as abordam para conscientizá-las da gravidade do momento e da necessidade de pensar e agir comunitariamente. Amargo a paralisia e a impotência que me tornam cúmplice desses crimes, contra minha vontade. E reconheço que não é apenas o coronavírus o responsável pela falta de atos efetivos de nossa parte, ou seja, de todos aqueles que partilham essa indignação. Há algum tempo parecem cerradas as portas da arena pública na qual deveríamos discutir políticas públicas de saúde e segurança – e não encontramos as ferramentas ou palavras capazes de esburacar seus muros.

Resta uma aposta, que lanço aqui como uma garrafa de náufrago, ou talvez como jogo de búzios ou vudu: que o pensamento seja capaz de abrir janelas. Que as palavras – e as imagens, que aqui as acompanharão – armem pequenas estratégias de reação. Que elas possam se desdobrar e fragmentar, suavemente, e quem sabe se remontar em outros olhos e vozes. Que sejam uma pequena e singela contribuição para a criação de estratagemas, de gestos de ruptura a agir por aí, imperceptíveis como o vírus, mas contagiosos. Que estes possam vir a rachar barreiras como faz o vírus na célula, nas mucosas, nos tecidos do pulmão, que se multipliquem a ponto de erodir as fronteiras que impedem a tantos a condição de cidadania plena. E então, diferente do que faz o vírus, que possam pôr em obra outra lógica de construção – para edificar, aos poucos, uma nova arquitetura política.

Uma arquitetura de janelas.

***

Uma vez a porta fechada, acresce a importância das janelas. O espaço de confinamento talvez se meça mais por elas do que pelos metros quadrados do espaço interno, pois a amplitude e a perspectiva que elas dão a ver rebatem-se sobre o cômodo e podem mesmo deslocar a posição de seu ocupante – de modo que, ao olhar para a nesga de mar e ilhas que alcanço ao girar para a esquerda, sinto-me deslocar alguns metros entre céu e asfalto. O encerramento leva-me a uma fenomenologia da percepção que é o contrário daquela do ponto em que minha mão direita poderia tocar e perceber minha mão esquerda enquanto esta toca e percebe algo fora dela, segundo Merleau-Ponty.[1] Em vez deste acavalamento de percepções

1 Maurice Merleau-Ponty. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

a garantir a presença de mim a mim mesma e a abrir, a partir deste ponto, minha participação no mundo, a limitação do espaço leva-me subitamente a uma distensão do corpo que cava um hiato entre o lugar exato no qual estou e aquilo que meu olhar, meus ouvidos e meu olfato alcançam, e assim desestabiliza em mim o mundo.

Às vezes pareço estender-me para além de mim e romper – pelo espaço de uma respiração, apenas – o aprisionamento. Talvez realize então, num átimo, aquilo que Freud rabisca, pouco antes de morrer no exílio londrino, em uma de suas mais enigmáticas notas. Apartado de sua terra e das irmãs que morrerão em campos de concentração, prisioneiro da dor de uma doença fatal, ele escreve: "psiquê é espaçosa, nada sabe a respeito (sic)."[2]

O sujeito é expansão. Distensão acéfala. Sua força de dilatação não é aquela do expansionismo do Ego que quer inflar-se narcisicamente e engolir, consumir tudo e todos, aumentando seu território. Ao contrário, a expansividade que tentamos aqui pensar visa suspender fronteiras e esparramar-se pelo mundo. Talvez seja Eros o motor dessa extensão multiplicadora de si por aí, entre a gente. O desafio seria regular ativamente esta força centrífuga para sair de meu lugar e experimentar lugares outros, para empregar o dispositivo da janela como modo de relação e colaborar na construção de um espaço social "da gente", em oposição à máquina da massa a seguir cegamente os impulsos mortíferos de um líder perverso – provavelmente porque a aparente imunidade às leis que este não cessa de exibir funciona, silenciosamente, como um espelho, uma espécie de promessa do colonizador de que o colonizado participará um dia do espólio ilimitado das pessoas e das riquezas do país. Essa outra modalidade de relação deveria ser capaz de

2 Sigmund Freud. "Ergebnisse, Ideen, Probleme" (1938). In *Gesammelte Werke*, vol. XVII. Londres: Imago, 1941, p. 152. Eu traduzo esse e os demais trechos em língua estrangeira.

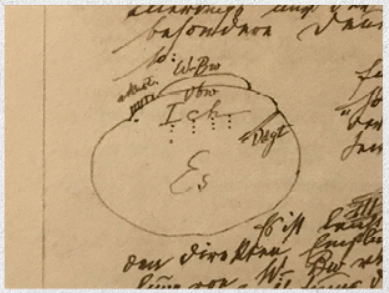
romper a aliança secreta e secular entre o desejo do explorado e o do explorador, que tem como consequência – como hoje vemos muito claramente – uma paralisação fascinada do primeiro frente à explicitação cada vez mais crua do abuso do segundo. Tal como um vírus a corroer as paredes que juntam "Eu, minha família e amigos" e reafirmam privilégios acima de qualquer lei (na declinação do fascismo que o presidente do Brasil não cessa de repetir), o mecanismo de esburacamento que tento aqui conceber deveria arruinar as fronteiras da exclusão e abrir janelas, inúmeras janelas, nas quais possam se dar outras transações desejantes.

(Enquanto escrevo isso, levanto-me várias vezes para ir até a janela e lançar-me no espaço de alguns centímetros, como se fossem necessários intervalos, brancos no texto, parênteses.)

A valorização da transparência do vidro na arquitetura modernista talvez tenha relação com a

utopia de sair de si, apesar de também poder ser tomada como busca de controle social e sintoma da espetacularização da vida. O vidro permite que se feche uma janela, deixando-a aberta. Que eu me proteja, se necessário, de alguma força adversa (vento ou frio), sem contudo perder contato com o que se passa "lá fora".

Justamente, o vidro delimita um "lá" que está ao alcance do olhar, um "fora" que não deixa de estar próximo, e pode até vir a ser quase íntimo, como o recorte de paisagem urbana que vejo todos os dias de minha janela. A janela delimita um "êxtimo", no neologismo de Jacques Lacan.[3] A operação que ela põe em jogo é o contrário daquela do espelho, na qual fixo-me em uma superfície e me identifico com minha imagem. O dispositivo da janela incita ao movimento no espaço e ao descompasso em relação a si mesmo. Essa operação parece-me ser aquela mesma que uma análise visaria incitar, segundo Freud, na fórmula que surpreendentemente implica o espaço: "Onde estava Isso, eu devo advir".[4] Ela assinala um lugar no qual se deve chegar, ou melhor, no qual é-se incitado a *surgir*. Lá fora.



As instâncias psíquicas concebidas por Freud – Inconsciente, Pré-consciente e Percepção-Consciência ou, mais tarde, Eu (ou Ego, *Ich*),

3 Jacques Lacan,. *Le Séminaire VII. L'Éthique de la Psychanalyse.* Paris: Seuil, 1986.
4 Sigmund Freud. "Neue Folge der Vorlesunge zur Einführung in die Psychoanalyse". In *Gesammelte Werke,* vol. XV, op. cit., p. 86.

Id ou Isso (*Es*) e Superego ou Supereu (*Überich*) – são *lugares* psíquicos, de fato. Tanto que ele nomeia tais formulações como*Tópicas.* E chega a esquematizá-las em desenhos. Um deles, de 1923, situa o Isso na base interior de um traçado oblongo, e o Pré-consciente na extremidade superior. Entre os dois marca-se a zona do Eu, indicada por um pontilhado. Uma interrupção transversal indica que o Recalcado situa-se como a parte do Isso que fica apartada do Eu. A coisa toda é bem delimitada por curvas suaves, não fosse o fato de as duas retas que marcam o recalcamento formarem uma espécie de canal pelo qual o dentro se comunica com o fora, curiosamente. Acima do abaulamento superior – fora –, encontra-se o sistema Percepção-Consciência. Ao seu lado, um pequeno retângulo pousado sobre outra curva leve assinala um dispositivo que nunca havia aparecido nos escritos do psicanalista e só recebe rápido comentário no texto: uma "calota acústica". Se o próprio formato do aparelho psíquico lembra, curiosamente, um olho, a rápida evocação do receptor acústico destaca a incidência do sonoro – das palavras ouvidas, provavelmente, mas também, podemos supor, dos ruídos do mundo no qual estas se demarcam. Mostro aqui o desenho original presente no manuscrito de Freud.[5]

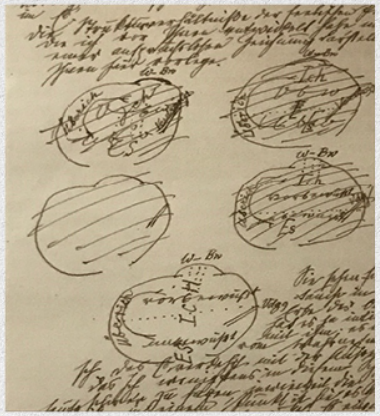
O esquema visa evidenciar que "o Eu (*das Ich*) é a parte do Isso modificada sob a influência direta do mundo externo por intermédio da Percepção-Consciência, de alguma maneira uma continuação da diferenciação de superfície".[6] Já o Isso (*das Es*) é a denominação que Freud toma emprestada de George Groddeck para nomear "o psíquico outro" que o Eu, aquilo que é alheio e se comporta de maneira inconsciente e, contudo, está em

5 Lynn Gamwell (org.). *From Neurology to Psychoanalysis. Sigmund Freud's Neurological Drawings and Diagrams of the Mind.* Nova York: Binghamton University / State University of New York, 2006, p. 126.
6 Sigmund Freud. "Das Ich und das Es". In *Gesammelte Werke,* vol. XIII, op. cit., p. 252.

continuidade com o Eu.[7] Ainda que sejam aqui trazidas de forma sumária, fica eloquente nessas passagens a radicalidade da crítica freudiana da individualidade e da própria noção filosófica de sujeito. A consciência coincide com a percepção (*W-Bw* é a abreviação de *Wahrnemung-Bewusten*, sistema Percepção-Consciência) em um ponto curiosamente "fora" do aparelho, correspondente à superfície curva de uma zona diferenciada como Pré-consciente (*Vorbewusten*). Dentro do sistema ovóide, trata-se de *algo - das Es*, o pronome neutro análogo ao *it* em inglês - e de sua diferenciação, produzida pelas forças ameaçadoras do mundo externo, em um Eu que se caracteriza como um "eu corporal", um "ser de superfície" e nada mais que "a projeção de uma superfície"[8]. Ou seja, o Eu é a superfície de contato com o fora e a projeção desta superfície "dentro" do sistema. Em uma espécie de torção desta ideia, alguns anos depois - na já mencionada nota de 1938 em que caracterizava a psiquê como espaçosa, extensa -, Freud afirma que "o espaço pode ser a projeção da extensão do aparelho psíquico"[9]. Enquanto o Eu é projeção (dentro) do que faz fronteira com o fora, o espaço (fora), é projeção da extensão do aparelho, "dentro".

Mas o que quero assinalar ao lembrar formulações muito complexas e que não se trata aqui de destrinchar, é o fato de que alguns anos depois, em 1932 - enquanto crescia a pressão antissemita e às vésperas de Hitler tornar-se Chanceler da Alemanha - Freud retoma este esquema e abre nele uma ampla janela.

7 Ibid., p. 251.
8 Ibid., p. 253.
9 Sigmund Freud. "Ergebnisse, Ideen, Probleme", op. cit., p. 152.



Ela rasga a própria "base" do aparelho, por assim dizer, e é exatamente em seu umbral que Freud inscreve o Isso (*Es*). Uma parte da letra E está fora dos extremos irregulares da abertura, enquanto a letra S encontra-se inteiramente dentro, justapondo-se ao Inconsciente. Não comentarei o fato de a "calota acústica" do esquema anterior ser aqui substituída pelo Supereu (*Überich*) em uma das laterais internas; quero apenas realçar que o posicionamento do Isso parece ser a questão que leva o psicanalista a ensaiar versões que rabisca e borra até chegar à definitiva.[10] No texto impresso, que não mostrarei aqui, o termo Isso é grafado mais para cima, encontrando-se inteiramente dentro da zona

10 O manuscrito aqui reproduzido encontra-se em Lynn Gamwell (org.). *From Neurology to Psychoanalysis…*, op. cit., p. 46.

interna e perdendo o interessante contato com o texto manuscrito, que parece fazer do "fora" um campo de palavras. Ignoro se Freud se deu conta desta alteração e se ela se deve a dificuldades tipográficas ou a uma decisão de sua parte. Seja como for, é apenas dois parágrafos após a apresentação desta imagem que o psicanalista enuncia a frase, já citada, que resume o intento de uma análise: "onde estava Isso, Eu devo advir". Lá, no meio da passagem.

(Estes parênteses, aqui, vêm como uma janela no tempo para assinalar o momento preciso em que nasceu minha primeira filha e a dor e o medo do parto transformaram-se na imagem imperiosa de dois batentes de janela de madeira abrindo-se em par sobre um jardim ensolarado, e um *zoom out* revelar que a casa era até então escura e pequena.)

***

Respiramos, apesar de tudo. Uma pergunta de Clarice Lispector me chega pela voz de uma amiga, Marcia Schuback, ao saber que eu estava às voltas com janelas: "Mas o que é uma janela senão o ar emoldurado por esquadrias?".[11] Sim, acreditamos na possibilidade de aerar as paredes, ainda que para isso precisemos de aparelhos comparáveis aos de respiração mecânica: artefatos poéticos, artimanhas teóricas, estratagemas políticos.

Mas talvez não devêssemos nos contentar com a possibilidade de construir buracos que tornem as paredes menos claustrofóbicas e sufocantes. Talvez fosse necessária a radicalidade de pensar uma casa feita não de paredes e portas, mas inteiramente de janelas. De conceber uma construção na qual a janela não é secundária, não é o espaço limitado no qual a estrutura se alarga para permitir, condescendente porém rígida, alguma abertura. Uma arquitetura cuja própria lógica seja a da passagem dentro/fora, da indefinição e reversibilidade entre os dois, em vez de consistir na construção que estabelece dois espaços distintos. Isso exige que o pensamento delire, sem dúvida.

Algumas vias desviantes já se traçaram nesta direção, especialmente aquela dos objetos topológicos, dentre os quais destaca-se a fita unilátera, conhecida como fita de Möbius e constituída por uma simples faixa de papel ou tecido que se torce 180 graus antes que se unam suas pontas. Tomando a forma do oito invertido que simboliza o infinito, este objeto subverte a distinção básica entre superfície interna e externa, permitindo que ao atravessar suas curvas com o dedo, passemos em continuidade do dentro ao fora. Jacques Lacan o utilizou em seus Seminários, mostrando como o corte longitudinal de ponta a ponta da superfície a transforma em uma fita bilátera, e fazendo corresponder tal ato ao advento do Eu. A fita também despertou o

11 Clarice Lispector. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 40.

interesse de alguns artistas do século passado, e desempenhou importante papel em proposições de Lygia Clark e Hélio Oiticica, no Brasil, materializando a busca da arte como experiência de sair de si para dar lugar ao outro, em uma chave ética para a qual o pensamento do crítico e ativista político Mario Pedrosa foi uma importante influência. O *Caminhando* (1963) de Clark fez da experiência de arte um passeio entre dentro e fora, ao nos convidar a cortar a fita longitudinalmente, como fazia Lacan, mas desviando a tesoura para que ela não reencontre o ponto de partida e assim tome o tempo de se estender em curvas que conservam a propriedade da unilateralidade. Já Oiticica torce de modo möbiano camadas de tecido em seus *Parangolés*, estruturas para se vestir e com elas dançar, que estabeleceriam um circuito com o outro.[12]

Hoje gostaria, porém, de seguir outra trilha do desvio, aquela de Fernand Deligny, para acentuar não tanto a continuidade dentro/fora, mas sim a violência e o perigo implicados no ato de romper uma estrutura para nela abrir uma janela. O educador francês trabalhou com adolescentes ditos delinquentes antes de estabelecer, na década de 1960, áreas de convivência nas quais eram acolhidos crianças e jovens com diagnóstico de autismo, no sul da França. Ele dizia que era impossível adaptá-los à realidade e, portanto, a realidade é que devia ser a eles adaptada. Seu vigoroso pensamento, assim como sua prática, tentam contribuir para a construção desta realidade outra, suspendendo as fronteiras entre aqueles que estariam dentro e aqueles que se situariam fora da "sociedade".

A aguda percepção de Deligny de que o sujeito não está "dentro" de si leva-o a propor a seus colaboradores, frente à angústia suscitada pela

12 Cf. a esse respeito Tania Rivera. *O Avesso do Imaginário*. São Paulo: SESI, 2018.

convivência com as crianças e adolescentes, a experiência de traçar mapas nos quais se marcam os deslocamentos e gestos destes e deles próprios, adultos, que não tinham formação psiquiátrica ou psicológica e eram singelamente denominados "presenças próximas". Sem códigos rígidos, essa curiosa cartografia traça desenhos variados durante cerca de dez anos, e serve como uma espécie de material de investigação ativa do sujeito como acontecimento que se dá no território, entre alguns, *fora*. Como percebe agudamente Marlon Miguel, trata-se nos mapas da rede Deligny "de imagens furadas, onde a posição do sujeito que reconhece a si mesmo se desmorona, diferente, pois, de imagens-espelho, onde o sujeito se reconheceria e se confirmaria."[13]

É neste contexto que aparece um traçado particular, uma estrutura complexa denominada *Chevêtre*. Ela se marca em alguns poucos mapas, entre 1973 e 1976, no traçado da letra Y, que em francês é a preposição que indica um lugar preciso, como o "aí" em português, mas também é referida como o desenho esquemático de um adulto (o traço mais longo) no qual brotaria uma criança (o traço mais curto, a apoiar-se no primeiro como um galho no tronco de uma árvore).[14] Trata-se do ponto de entrecruzamento entre trajetos dos adultos e as linhas de errância, as derivas das crianças, ou do lugar no qual de seus gestos costumeiros surgem atividades sem intencionalidade que Deligny nomeia "agires", usando como substantivo o verbo no infinitivo. E trata-se também, com o *chevêtre*, de marcar um lugar que as crianças de repente reencontram, como se fossem atraídas por ele, como quem abre uma janela no

13 Marlon Miguel. "Guerrilha e resistência em Cévennes. A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas". *Revista Trágica: Estudos de Filosofia da Imanência*, 2015, vol. 8, n.º 1, p. 61. Disponível em http://tragica.org/artigos/v8n1/miguel.pdf

14 Cf. *Cartes et Lignes d'Erre. Traces du Reeseau de Fernand Deligny 1969-1979*. Paris: L'Arachnén, 2013.

tempo: antigas fogueiras, riachos que já não correm ali, fontes de água que secaram.

Proponho traduzir por *maranhado* o termo, que não possui correspondente em nossa língua, baseando-me no fato de *chevêtre* evocar o verbo *enchevêtrer* – emaranhar – e o adjetivo *enchevêtré* – emaranhado. *Maranhado* nos soa um tanto estranho, apesar de *maranha* e *maranhar* serem termos dicionarizados como sinônimos de emaranhado e emaranhar. Parece-me interessante manter tal estranheza para impedir que se tome a noção deligniana diretamente como o equivalente de emaranhado, quando na língua francesa ela comumente significa algo preciso: uma engenhosa peça de construção civil que reforça a estrutura para permitir que se introduza em uma superfície um vão livre, um buraco, sem que sua sustentação seja atingida.

O exemplo mais corriqueiro de uso de um *chevêtre* é aquele de que se deve lançar mão para abrir uma janela no telhado. Neste caso, fica evidente que

abrir buracos em uma superfície comporta o risco de desmoronamento e destruição, e *chevêtre* é o dispositivo que permite a façanha de subverter a estrutura, alterando seu padrão quadriculado para que ela ceda à abertura, em geral através da montagem de um astucioso sistema de reforço das laterais da área a ser destruída. O maranhado se constitui, portanto, como um artefato que amarra linhas de modo mais denso que o habitual, em uma espécie de topologia do encontro, ou do esbarro, que permite a abertura de uma brecha. E essa armação – ou esta *amarração* – que se dá como um acontecimento fortuito, serve como modelo do que seria para Deligny um "comum" que não se reduziria à união de semelhantes. Com seu estilo único, evocativo, gráfico, poético e teórico a um só tempo, ele escreve em 1975:

> nós passamos aí com frequência onde o traço cinza se escurece pela frequência das passagens – o rastro de tinta segue o trajeto de uma dessas crianças que vivem (n)a vacância da linguagem – ele segue, este rastro, um de nossos trajetos costumeiros, se alongando, e se inclina para este lugar MARANHADO, assim como acontece, a este rastro de trajeto, de se dirigir a um curso de águas, para nada – dir-se-ia que está em jogo uma atração, o que se pode escrever: emerge este ATRAIR de antes de todos os verbos, estejam eles no infinitivo – nós não estamos aí, neste lugar MARANHADO, nem um, nem outro – eis que aparece este que, neste nós que não pode ser mais comum, é prelúdio do um e do outro sem contudo aí se perder ou se ordenar – a água data de antes da sede, e o homem de antes do nome.[15]

O maranhado é um acontecimento, um desvio no traçado habitual, nos trajetos corriqueiros, uma brecha aberta graças ao reforço fortuito

15 Fernand Deligny. "Cahiers de L'Immuable 1". *Oeuvres*. Paris, L'Arachnéen, 2007, p. 815.

dos cruzamentos de caminhos, entre nós. Ele parece assim pôr em questão o que é a própria estrutura – a estrutura que propusemos chamar de arquitetura política – ao mesmo tempo em que a altera, engenhosamente, multiplicando sua unidade básica que é o encontro entre dois elementos. Ele pode ser tomado como um modelo de janela que a caracteriza como lugar comum – nem de um, nem de outro – do qual emergem um e outro. E lança a questão de como se poderia retomar tal lugar, voltar a habitá-lo, reativá-lo.

Além de nos obrigar a repensar a ideia de estrutura, do que organiza a superfície de uma parede ou porta, a janela-maranhado indica que sua abertura ameaça romper a estrutura, e obriga a alterá-la para que não se arruine toda a construção. A janela, neste sentido, alteraria a estrutura onde cada um teria sua posição bem delimitada, "seu quadrado". A reflexão sobre a estrutura e os modos de subvertê-la ganha sua maior ressonância em outra noção poético-teórica concebida por Deligny na mesma época, como mostra seu uso em um mapa poucas semanas após aquele no qual surge o maranhado: a jangada. Ela é feita de um quadriculado de toras ou pranchas de madeira entrecruzadas, como o maranhado e a base que ele vem romper, mas nela há uma característica única e muito importante: o emaranhado deve ser frouxo o suficiente para deixar que as ondas o atravessem. Nesta embarcação muito simples, a adversidade, como a ressaca, é combatida graças à própria precariedade da estrutura, que permite a passagem da água entre seus elementos. Seu estratagema consiste em fazer operar o intervalo entre os elementos, mais do que os elementos (as peças de madeira). Além disso, seu leme é removível, para que ela possa flutuar à deriva, ao sabor das correntes, se isso for conveniente.

Apesar de ser rigorosamente quadriculada, como a do muro e da parede, talvez possamos dizer que a arquitetura da jangada é fenestral, na

medida em que são as passagens, as frestas, que determinam seu modo particular de funcionar, ou seja, navegar. Sua estrutura organiza intervalos. Ela pode ser tomada como uma estratégia, um modo de estar junto, de construir um comum baseado na diferença, no hiato, mais do que na continuidade e na semelhança. Essa era a aposta de Deligny nas áreas de convivência, na "vida de jangada"[16] que ali se produzia. Como afirma Marlon Miguel, "o *Nós*, ou a *jangada* se constitui assim progressivamente sem sujeito, tomados no processo da instalação espacial – o *Nós* é a própria instalação."[17]

Seria necessário compartilharmos estratégias – ou melhor, estratagemas, astutos, singelos – para deflagrar o traçado invisível e incontrolável de uma arquitetura do intervalo a fazer-se entre nós. E seria necessário "viralizá-la".

***

A tela dos dispositivos informáticos que nos conectam, através de janelas (*windows*, em sua matriz), com o povoado e confuso "fora" da internet, pode parecer análoga à passagem, à janela que tento aqui abrir com o pensamento e a câmera, discutindo com alguns importantes pensadores. Seja como imagem na tela, seja como olho fora dela, ou os dois ao mesmo tempo – como a realizar imageticamente a percepção da percepção, aquela espécie de metapercepção que garantiria minha consciência, segundo Merleau-Ponty – pareço mover-me nas plataformas informáticas e é inegável o papel destas, hoje, para paliar a presença impedida pela quarentena.

---

16 Fernand Deligny. "Nous et l'Innocent" (1975). In *Oeuvres*, op. cit., p. 698.

17 Marlon Miguel. *À la Marge et Hors-Champ. L'Humain dans la Pensée de Fernand Deligny*. Tese de Doutorado. Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis/Universidade Federal do Rio de janeiro, 2016, p. 227. Disponível em http://www.theses.fr/2016PA080020

A tela promete abrir, neste sentido, alguma passagem para o fora, tornando menos claustrofóbica a vivência do confinamento e diminuindo a sensação de isolamento. Mas ela é planar, é pura superfície. Nela a percepção se achata, não há ponto de fuga. A estrutura das chamadas de vídeo, das *lives* e dos aplicativos de conversa *on line* é a da rígida grade na qual cada um ocupa sua janela, frontalmente. Seu elemento básico é, de fato, o espelho - mesmo quando tento não olhar a janela que reflete constantemente minha imagem ao lado daquele ou daqueles com quem falo. E a fascinação desta imagem não pode ser quebrada pela voz, pois esta tampouco logra espacializar-se e montar uma paisagem sonora em jogo com outras vozes, justapondo-se em uníssono ou dissonância, dirigindo-se a um ou outro, modulando-se em complexidade. Cada voz situa-se, como a imagem, em sua janela e só se faz ouvir de modo igualmente planar.

Nessa estrutura especular, toda mensagem tende a se replicar, veloz, circulando entre vias já tramadas pela informática como uma rígida rede, nas quais somos convidados a tomar lugar, cada um em seu quadrado (ou seja, em seu espelho). Seu modo de funcionamento elementar é o da identidade de cada um, a ser reafirmada narcisicamente em cada *post*, em cada mensagem, e a se compartilhar velozmente em busca do reconhecimento de si no olhar, na leitura do outro semelhante. Organizando "grupos" ou "comunidades" digitais, o modo de interação é o da réplica, nos dois sentidos do termo: o que se repete e o que surge como reação, como resposta. No espelho, a resposta é igual à pergunta, ainda que apareça invertida. A aderência é total, ela é aquela mesma do automatismo com o qual de repente, para escapar de alguém com quem ia me chocar na rua, dou um passo para esquerda exatamente no ritmo em que ele se move para a direita, e no momento seguinte nosso movimento volta a se espelhar do lado oposto, e pode ainda se repetir, comicamente, até que um dos dois desvie o olhar e rompa a captura.

O lugar no qual se inscreve cada mensagem na tela é análogo ao *outdoor*. Ele é uma superfície que se demarca na paisagem urbana para transmitir as palavras de ordem, como materialização em palavras ou imagens de um imperativo muito simples e direto: *consuma!* Compre este objeto, seja este ideal, pense esta ideia. O enunciado tem que ser simples, conforme a lógica do *marketing*, da propaganda, e será tanto mais eficaz quanto mais grosseiro. Seu primarismo disfarça uma grande sofisticação semiótica: trata-se de uma forma de comunicação que nos interpela, seja para aderir a ela, seja para rechaçá-la energicamente. Sua lógica é totalitária, pois nos aprisiona, em espelho, em alternância, a uma mensagem fixa, diante da qual a única possibilidade é a de a replicarmos (com admiração ou indignação,

rechaçando-a ou a reafirmando). Nisso consiste seu truque de mestre: mesmo sua refutação termina por ratificar a mensagem, simplesmente porque a faz circular.

Creio que este é o modo como nos enganchamos ao discurso fascista, justo ao tentarmos dele nos apartar e levar outros a recusá-lo. Aderimos afetivamente à mensagem, ao nos indignarmos e ao nos sentirmos agredidos e desrespeitados por ela. Isso permite que sua tática, explícita e clara, funcione a todo vapor: mensagens abjetas, notícias absurdas se multiplicam todo tempo, em uma superfície de tal modo saturada que o automatismo da réplica atinge o máximo de seu funcionamento. Passo-as adiante, talvez tentando impulsivamente livrar-me delas, retirá-las de meu espelho, e não consigo inserir neste circuito nenhuma palavra diferente, nenhum balbucio, nenhuma hesitação. Nenhuma janela.

Para escapar do automatismo, para fugir do enganchamento especular, seria necessário desligar a tela. Não há outra saída, a rigor. Mas creio que há maneiras de transformar a tela, de pôr em ação estratégias que a forcem a outro tipo de funcionamento, sem que isso implique a negação ingênua e anacrônica destes dispositivos. Seria necessário forçar nela uma abertura como aquela traçada por Freud no aparelho psíquico ou uma janela como o maranhado de Deligny. Forjar nela desvios, inserir outros pontos de vista, capazes de nos retirar da frontalidade do que curiosamente se chama "perfil" para mostrar nossos balbucios, nossas hesitações, a busca de palavras, as frases inconclusas, sem mensagem clara, de nosso dia a dia. Para nos apresentar de lado, pois, como diz Merleau-Ponty, "o outro nunca se apresenta de frente."

Um dos desafios desta época é o de esticar os vértices do retângulo luminoso dos celulares e computadores para introduzir neles pontos de fuga,

e assim transformá-los de outdoors em janelas. Como diziam Deleuze e Guattari,

> Devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida. As linhas de fuga – não será isso o mais difícil? Certos grupos, certas pessoas não as têm e não as terão jamais.[18]

Espero que estes incríveis autores estejam errados quando fazem da invenção de linhas de fuga uma impossibilidade insuperável para alguns. Espero que as linhas de fuga sejam justamente o que corta tal pretensa impossibilidade.

***

Tentei acima analisar criticamente a lógica relacional do mundo digital na busca de compreender por que as mensagens abjetas têm tanta força e por que parecemos hoje não conseguir inventar outras mensagens – éticas e poéticas – que possam igualmente se viralizar. Não se trata, porém, de recusar a Tela, nem mesmo a imagem como simulacro, como reino da ilusão, e defender a presença corporal como autêntica ou garantia de emancipação. Trata-se, sim, de armar estratagemas para quebrar o espelho e nele pôr-se em movimento. Trata-se, neste sentido, de fazer da tela um palco, uma cena tridimensional, ou uma janela – como aquela que os renascentistas abriram no quadro, ao inventar a perspectiva. A técnica talvez não apareça ali, no século XV, apenas a serviço da representação mimética, mas também e de forma mais sutil para alojar a gente e o mundo à sua volta. Talvez por isso o arquiteto e pintor Alberti caracterizava o quadro, em seu célebre tratado de 1432, como "uma janela aberta pela qual

18 Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Mil Platôs vol. 3* , trad. bras. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 83.

se possa olhar a *história*".[19] O uso do termo latim *historia* parece conjugar o sentido de narrativa geral (na qual se está inserido temporalmente) e de evocação de momentos anteriores da humanidade àquele da invenção de uma cena particular e singularmente composta pelo artista. Na arte, a História humana seria a declinação infinita de histórias, de narrativas sempre parciais e plurais, habitadas por aqueles que as contam e as ouvem. Em cada quadro se construiria, neste sentido, uma espécie de arquitetura do sujeito.

A arte seria por essa via a janela por excelência, ou melhor: um campo de janelas (no sentido em que se fala de um campo de soja ou milho) no qual elas se proliferam indefinidamente e nos convidam a nos expandirmos para fora de nós. Não me refiro apenas ao fato de a arte oferecer a

19 Alberti. *De la Peinture*. Paris: Macula, Dédale, 1992, p. 115 (itálicos meus).

moldura – ou as esquadrias – nas quais se escreva e reescreva a História como pequenas histórias (ou ainda como "estórias", no termo que curiosamente deixou de existir em nossa língua), mas também ao fato de com alguma frequência se tratar, na arte, de refletir ativamente sobre o dispositivo da janela, seja, por exemplo, rompendo sua caracterização como mero suporte da representação para fazer dela um campo tridimensional de vivências, seja propondo-se como dispositivo que me desloca para fora de mim para incitar a uma ação ética de questionamento de fronteiras entre eu e outro.

A reflexão ativa e material sobre a janela que quero convocar agora parece destoar dessas propostas. Ela é singular e desafiadora para o pensamento. Ela atinge em cheio o dispositivo em sua força política, ao pôr em ato, e não sem violência, o defenestramento: ação de lançar pela janela algo ou alguém. Refiro-me ao *Balé Literal* de Laura Lima, realizado na galeria Gentil Carioca, no Rio de Janeiro, em julho de 2019.

A obra conecta duas janelas por um sistema de cabos de aço a circularem por uma estrutura de roldanas e pilares de metal pousados na rua, na encruzilhada entre os dois casarões da galeria, situados no centro antigo. O mecanismo é engenhoso mas um tanto precário, sendo impulsionado por duas pessoas a pedalarem bicicletas em cada um dos prédios. Mais de cinquenta obras, muito variadas, que estão em exposição nesse primeiro espaço, vão sendo espaçadamente penduradas no cabo, seguindo uma cadência, de modo a descer da primeira janela, atravessar a rua a certa altura do chão e em seguida atravessar uma janela do outro prédio, no qual será instalado e mantido em exposição por algumas semanas. Diante do conjunto de pilares encontram-se algumas fileiras de cadeiras de plástico nas quais o público pode se sentar, se desejar. Em duas das esquinas da encruzilhada

músicos executam uma peça sonora concebida pela jovem compositora Ana Frango Elétrico a partir de desenho conceitual realizado em parceria com Laura Lima. Atrás das cadeiras há uma plataforma com um canhão de luz operado por duas mulheres.

A artista fala da obra como uma tentativa de "sair da domesticação", do "cerceamento de uma explosão do fenômeno e de certas experiências".[20] Ao montar uma espécie de palco (para um balé) ou tela (de cinema) no meio da rua, ela parece dissecar a estrutura do palco/tela, em uma espécie de lição de anatomia. A sucessão de imagens que normalmente está domesticada pela moldura (da tela, do museu ou galeria, da sala de cinema ou do aparelho de tv, em suma, do *outdoor*) aqui se dá a ver e a viver, selvagemente. A máquina invisível e todo-poderosa que cotidianamente

20 Em comunicação pessoal em maio de 2020, como todas as demais citações da artista aqui presentes.

empurra frases, slogans, objetos e imagens, oferecendo-os a nosso olhar, aqui mostra suas entranhas e revela-se frágil, mambembe. Trata-se de "um balé superfrágil", diz Laura, fazendo-me pensar que o uso do termo balé, irônico, indica que há uma coreografia que se escancara, rompendo a ingenuidade do tradicional espetáculo de dança no qual tudo está adestrado ao mais alto grau; aqui ele se mostra em sua *literalidade*, desarmando o simulacro. A cena é desmontada como uma metáfora que subitamente se destituísse em denotação simples e crua, ou, ainda mais radicalmente, como mera palavra decompondo-se em letras que nada significam.

Laura Lima menciona ainda, comentando a obra, um "gesto que faz parte de um pensamento de um teatro antigo de sombras ou de um cinema de outra época". O trabalho é um gesto-pensamento, de fato, e creio que ele se condensa em um verbo, uma ação que a artista põe em primeiro plano: *defenestrar* – "como um espasmo", ela completa. O termo significa, literalmente, "atirar (alguém ou algo) janela afora, violentamente", segundo o dicionário *Aurélio*, e pode denotar "dar cabo de (alguém); demitir expressamente; marginalizar, alijar". O exemplo trazido ressoa curiosamente os acontecimentos políticos dos últimos anos no país, que repetem o golpismo como mecanismo de base da "democracia" brasileira: "no poder, um golpista pode defenestrar seus aliados de ocasião". Para ser mais exata, diria que o defenestramento declina-se em duas vertentes, ao longo da história do Brasil: aquele, estrutural e sempre repetido, em toda sua violência, de boa parte da população em relação às condições básicas de cidadania, de um lado, e a coreografia de golpes e traições a se refazerem no jogo de poder dos colonizadores e das elites do país, de outro.

Como a pôr em cena, ativa e satiricamente, esse duplo defenestramento, Laura Lima literalmente

lança coisas pela janela, em vez de representar ou apresentar algo na janela de Alberti. Ela assim constrói linhas de fuga, vigorosamente. Atua linhas de fuga. Em suas palavras,

> desciam esses objetos ao som de um tempo contínuo, com sua fragilidade, revelados por uma luz à distância, e esses objetos se ofereciam. Estou dizendo objetos mas eles eram das mais variadas formas de desenho, *plots* de ideias, imagens abstratas, peixes (referência à chuva de rãs, uma das pragas do Egito mencionada na Bíblia), estandartes, frases poéticas, frases políticas, coisas escritas em pedacinhos de tecido que desciam frágeis, farfalhantes, quase desmanchando e por vezes se rasgavam frente ao público; desceram também sugestões de bandeiras, uma maneira de ver uma bandeira lgbtq+ e citações políticas – acontecimentos e narrativas que aconteciam naquele momento e eu ouvia enquanto escrevia e compunha este balé, narrativas de coisas como casas sendo invadidas na favela da Maré, etc.

Uma bandeira Lula Livre (sugerida por um dos membros da equipe "desejosa e agonizante" que trabalha com a artista), peixes frescos, peças de tapeçaria desfiada (como *maranhados*), móbiles de peças de madeira, um candelabro de coxinhas, uma *assemblages* de páginas de livro e varas de madeira, uma natureza-morta em tecido, uma jumenta em tamanho real (porém leve, graças ao uso de técnica usada no mundo do cinema), etc., etc. – é impossível pôr em série e caracterizar de forma geral a sequência; ela não forma um conjunto. Tudo se equivale e se oferece nesta espécie de "banquete de possibilidades", na expressão de Laura.

Cada uma dessas coisas descia, um tanto cambaleante, e avançava horizontalmente, sempre pendurada no cabo de aço, até o ponto médio do caminho no qual, como em um "jogo de dança", se dava o "momento da iluminação" pelo canhão de

luz, abrindo a possibilidade de algo se revelar ali, "no meio da encruzilhada", naquele ponto no qual, na expansão contínuas de ruas, concentra-se muita gente, como nota a artista. Talvez se possa dizer que a obra vem responder à questão de como revelar e denunciar uma época em que tudo está às claras e, estranhamente, isso faz com que pessoas e instituições fechem os olhos à ilegalidade e barbárie crescentes. Jogar pela janela talvez seja um modo de mostrar as coisas, literalmente.

Neste ato de defenestramento o *Balé Literal* tenta implicar-nos ativamente, e não como meros espectadores. Havia uma espécie de "cinema imaginário, uma narrativa posta", mas "à medida que você vagueia seu corpo você pode editar este filme", diz Laura. Além de eventualmente se sentarem, as pessoas podiam também entrar nos prédios da galeria e ver de dentro as coisas serem defenestradas, de um lado da rua, ou serem recolhidas e pousadas na exposição que assim se montava do outro lado. Nós éramos "recebidos no meio deste balé" e o experienciávamos conforme nossa movimentação nesta espécie de *anticena*, eu diria. Laura compara tal modo de vivência da obra a uma espécie de costura – noção importante que se põe em prática em alguns de seus trabalhos. Assim como a linha atravessa um tecido, cumpre pequena distância e logo fura novamente a superfície na direção contrária, em uma repetição ritmada, nós víamos coisas e deixávamos de perceber outras, vislumbrando a cadência daquela complexa situação poética sem, contudo, apreendê-la inteiramente. Talvez a costura seja uma figura topológica: ela materializa a janela em movimento; seu ato é um "janelar" perpétuo; contudo, ao furar ela junta superfícies diversas. A multiplicação de janelas nela constitui as fronteiras.

A artista liga o trajeto do fio de costura à noção de ritornelo, de Gilles Deleuze e Félix

Guattari. Assim como um refrão se repete em uma peça musical, trata-se no *Balé Literal* de uma costura entre os dois prédios, em "uma sequência que ondeia, em uma sucessão de objetos e de sons" – e na qual ondeamos também, em uma costura singular, em meio aos elementos da cena e, como eles, também nós "coreografados", como diz Laura. Se uma criança se tranquiliza cantarolando repetidamente algo, é na medida em que "saímos de casa no fio de uma cançãozinha", diz um trecho de *Mil Platôs*.[21] Se o defenestramento provoca com violência a abertura de brechas nos muros que nos cercam, sua modulação ritmada talvez possa compor um balé, ou uma canção.

Quando busquei, nas poucas fotografias que eu tinha tirado do *Balé Literal* com o celular, uma imagem para este ensaio, surpreendi-me com uma obra pendurada justo na janela, ou melhor, quase no umbral de um dos balcões da galeria. Não me lembrava dela. Só no dia seguinte percebi que o estandarte de tecido – que traz uma réplica de natureza-morta e duas ripas de madeira nas laterais a simular, jocosamente, as pernas da mesa retratada – tem em seu centro um rasgo em formato triangular. Precisei de mais um dia (como quem precisa de parênteses, como quem precisa refazer o gesto da linha na costura, mais uma vez) para me dar conta de que no centro deste recorte há um pequeno retângulo negro. Escrevi rapidamente uma mensagem para Laura; que bom que ela me respondeu com a velocidade das redes e confirmou: é uma das janelas do prédio que fica do outro lado da encruzilhada.

Talvez romper os muros sirva para abrir janelas que já estavam lá. Do outro lado.

Na cidade, na vida. Afinal, como está escrito em um estandarte do *Balé Literal*, "tudo tem uma falha e é por aí que a luz entra."

---

21 Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Mil Platôs*, vol. 4, trad. bras. de Suely Rolnik. São Paulo: ed. 34, 2012, p. 123.

Tania Rivera Psicanalista e ensaísta. Professora do curso de Artes e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF e da Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ. Tenta forçar o pensamento a se transmitir poética e politicamente.

↑