

# POÉTICAS DO IMPOSSÍVEL

## ARTE, PRETITUDE E FUGITIVIDADE

José Juliano Gadelha<sup>1</sup>

**RESUMO:** ESTE ARTIGO DISCORRE SOBRE A RELAÇÃO ENTRE O POÉTICO E O EXISTENCIAL DAS PRETITUDES, DEMONSTRANDO COMO ESSA RELAÇÃO COLAPSA AS NOÇÕES HEGEMÔNICAS SOBRE CRIAÇÃO, PERFORMANCE E RELATO. O TEXTO SEGUE A HERANÇA RADICAL DOS BLACK STUDIES E DA CRÍTICA ANTICOLONIAL PARA COMPREENSÃO DA ESTÉTICA PRETA E CONCLUÍ COMO AS SUAS FUGAS SÃO CAPAZES DE IMPROVISAR O FUTURO.

**PALAVRA CHAVES:** ARTE. PRETITUDE. FUGITIVIDADE.

<sup>1</sup> Mestre em Artes pelo Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará e Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia pela mesma universidade. Atualmente atua como artista independente entre Fortaleza-CE e Pelotas-RS. Contato: [jjulianogadelha@gmail.com](mailto:jjulianogadelha@gmail.com)

...nosso trabalho tem sido o de ocupar e demolir num só movimento, habitando os escuros do mundo da supremacia branca para então estudá-los, e adivinhar suas brechas, bordas, gatilhos, campos de explosão e imploração, linhas de fuga e moonlights para outras terras. (MOMBAÇA, 2019, p. 36)

Como na impossibilidade de nossas vidas matizadas pela raça em viver no mundo como o conhecemos, nós possamos sentir e mover forças e materialidades diversas que nos restituam uma arte do estar viva? Seríamos capazes de uma estética que não esconda, nem mascare um colapso, uma estética que convoca o colapso para mesmo sabotá-lo? Como operarmos com o colapso que sentimos passar por todos os lados, entrando e saindo de todas as nossas texturas sensíveis e permitir ao objeto estético quebrar a reprodução desse ato insolvente passando a existir sem mais amplificá-la?

Começamos com uma sugestão: escutem o *jazz* e o *blues*. Passemos a uma observação: há nesses estilos uma *indiscernibilidade* entre existencial e estético. Não se trata de uma questão de técnica. O que iniciou as gentes que criaram o *jazz* e o *blues* foi toda uma dor do mundo e uma série de tentativas de corte para com essa dor, uma série de tentativas que se alojam em sabedorias pretas (MOTEN, 2003). Fazer um colapso ganhar corporeidade e, ao mesmo tempo, fugir pelo colapso, eis uma tarefa de arte-guerrilha, não de todas as artes, mas de um tipo especial de arte que sabe operar por fuga. O *jazz* e o *blues* são apenas espécies das mais conhecidas mundialmente, mas outras *fugitividades* estéticas estão em muitos registros de

várias sociedades, em que o caso brasileiro atual encontra no *funk* das favelas uma das suas potências musicais mais cortantes, em que o corte diz sempre de uma nova passagem, um improviso radical. Descobrimos então que certo trabalho de interpretação da arte só pode ser quebrado e expandido e novamente cortado. Isso instaura em quem não teve sua existência forjada desde a quebra a percepção viciosa de um movimento que dá voltas, quando parece que as coisas irradiam e se contaminam. Por que ele dá voltas? A obra improvisa uma sensação fantasmagórica que enfeitiça a própria sensação e a composição estética do ambiente e das outras coisas. O poderio artístico fugitivo estará em como a sensação retorna a obra depois de ter transitado por todo o ambiente. Trata-se de uma premonição do exterior na própria capacidade de produzir uma interioridade, perturbando a separação entre dentro e fora. Se a sensação de uma obra ao tocar outros corpos voltar ao corpo da obra, que pode ser um som ou um espectro, encontrando na sua volta a sua origem e mantendo intacto os outros mundos esta obra simplesmente esteve capturada desde o início.

A obra impossível desvencilha-se de qualquer resolução que separe transcendência e imanência. Como a obra habita uma deiscência que também é a sua deiscência faz todo o movimento ser gerado (MOTEN, 2003). Essa obra não tem seu pensamento-criação à mercê dos lados. O atravessar

não se encontra preso ao sentido das batalhas em solo. Nada de tomar um pedaço de terra de volta ou ocupar outro pedaço. O trabalho fugitivo é que ele ocupe aquilo tudo de que foi espoliado sem menos ser visto ali. Estar e não estar é o sentido duplo da ocupação fugitiva.

Estamos na dimensão sensível de uma guerrilha que diz menos de onde você sofre violência e mais de como dali você sai carregando toda a sua gente. Essa saída é sempre coletiva, porque diz da saída de toda uma gente espoliada, agredida, mas, acima de tudo, viva. Não há novo território a ser alcançado, mas é o deslocamento que anima as forças de quem foge. “*De fato, na guerrilha a luta não se trava mais onde estamos, mas aonde vamos. Cada combatente transporta a pátria em guerra entre artelhos nus*” (FANON, 1968, p. 111). A narrativa fanoniana acaba por ir além da colonização de países africanos ao descrever as rotas das gentes rebeldes não como caminhos territoriais físicos, e sim como a capacidade de fugir contrária a de simplesmente evadir-se. Acompanhem novamente tal processo:

O exército de libertação nacional não é o que combate de uma vez por todas com o inimigo mas o que vai de aldeia em aldeia, que se embrenha nas matas e sapa-teia de alegria quando percebe no vale a nuvem de pó levantada pelas colunas adversárias. (FANON, 1968, p. 111).

O autor mostra que a fuga aparentemente física de corpos que se embrenham na mata vai engendrando uma territorialidade não mapeável, em que já se torna impossível as posições para as estratégias do inimigo, ao mesmo tempo, a estratégia das gentes rebeldes é a sua fuga e não a busca por fincar um ponto no território do qual se partiria para um contra-ataque. “*Os habitantes do norte marcham para o oeste, os da planície sobem para as montanhas. Não há posição estratégica privilegiada*” (FANON, 1968, p. 111). E, nesse momento, o grande plano da colonização ao parecer que encontrará o seu alvo mal sabe que o alvo já desapareceu de novo para aparecer a cada movimento novo dos sujeitos que criaram o plano. Agora integrando o próprio plano as gentes rebeldes o habitam de outra maneira, essas gentes simplesmente estão em todo o movimento para fazer falhar o desejo das que criaram o plano. Pode inexistir o fim de todo o movimento, mas agora as rotas foram redirecionadas. O que diz uma gente-guerrilha?

O inimigo imagina perseguir-nos, mas nós encontramos sempre um meio de nos colocarmos em sua retaguarda, golpeando-o no momento mesmo que ele crê que estamos liquidados. A partir de então nós é que o perseguimos. (FANON, 1968, p. 111).

Não adianta mais as ideias do poderio estabelecido, aquele que faz o sujeito dominador um dominador, já não adianta calcular o movimento pelo que nele parecia ser os conteúdos originários de sucesso.

As tecnologias coloniais estão minadas por um outro conhecimento, o conhecimento das invisibilidades, uma sabedoria daquilo que corta toda a visão sobre a técnica. As potências do que era impossível entoam a guerrilha: “*A pesar de toda a sua técnica e de sua potência de fogo, o inimigo dá a impressão de chafurdar e desaparecer pouco a pouco na lama. Nós cantamos, cantamos*” (FANON, 1968, p. 111).

Esse canto pode ser sentido em toda guerrilha, inclusive no pensamento anticolonial das artes. Por exemplo, o ruído das artes que fogem do discurso massivo que instanciam as poéticas de gentes empurradas ao desaparecimento necropolítico como se a única dimensão artística possível fosse refazer o desaparecimento, ou seja, fosse coroar que essas gentes foram feitas para não existirem soa limitado para as fugitivas. Ocorre que estas últimas, ao se verem na simultaneidade da *performance* com o programa colonial para que o desempenho (artístico, social, cultural etc) seja possível, elas trabalham com a impossibilidade de ser o mundo desejado pela Norma, de pertencê-lo. Espera-se

que as gentes destinadas a desaparecer tenham como única existência performar exatamente o seu desaparecimento, mas a obra impossível é a que conseguirá dizer não a essa *performance* mortal, improvisando o próprio performativo.

Recusamos todo futurismo reprodutivo das artes. Voltaremos novamente para nós mesmas, para nossas histórias, para nossas vidas impossíveis e não buscaremos entendê-las encaixando-as nesse futurismo que sonha com a nossa morte, não faremos da nossa arte uma arte relato desse desejo. Caso contrário, formaríamos a Norma às avessas e alimentando-a com o que veríamos sob o cansado nome de subversão. A força da *fugitividade* vem de torcer e quebrar a espinha do Mundo do Mesmo, de modo que a cadeia dorsal não encontre mais lados e nem goze com a dobra subversiva.

Não alimentaremos os apetites de subversão que habitam o estômago da vanguarda. Moten (2003) já havia sugerido como a obra butleriana traz o fato de que o chamado à subjetividade é entendido também como um chamado à sujeição e subjugação e a apelos por reparação ou proteção ao Estado ou à instituição ou a ideia de cidadania que estão sempre embutidos na estrutura da qual eles supostamente escapariam – assim como modos de personificação subversiva. Esquivar-se e atravessar este mun-

do é o desempenho das nossas *performances fugitivas*. Então nos esquivamos da arte denúncia que comumente nos entorpece ao pensar as coisas em termos de realidade e falsidade. Ao que se deve voltar é a nossa dimensão de quebra, a nossa nunca habitação, porque a nós foi dado o inabitável e o improvisaremos de muitas maneiras. Ao invés de habitar, ocuparemos mesmo não permanecendo fisicamente lá. Buscar mundos habitáveis é louvável, mas falo do que não se poderá nunca habitar e mesmo assim lá estaremos e uma vez estando lá podemos redirecionar as coisas. Estar lá é também estar no passado, no presente e no futuro. E nenhum desses tempos pode mais ser mapeado integralmente. Estar no inabitável e fazer com aquilo que nos impede de realmente habitar uma vida vivível seja desviado de nos alcançar, de nos consumir totalmente, de so-lapar nossos sonhos.

Instaurar um contraplano que difira do simbolismo da guerra e da conquista, e sim que os efeitos contra a invasão sejam sentidos por todos os lados, mesmo a Norma tendo abatido os corpos de centenas ou milhares de nós. Parece que nós nunca morremos é a primeira sensação das forças inimigas em relação a gente seguida de um terrível e glorioso desmonte.

O Mundo ainda que já esteja em ruínas não quer outros mundos vivos e estes últimos insistem em não morrer. O Mundo tem a técnica e as gentes colonizadas tem o perigo feito em carne, sangue e músculos. *“Exposta em sua nudez, a descolonização deixa entrever, através de todos os seus poros, granadas incendiárias e facas ensanguentadas”* (FANON, 1968, p. 27). O corte diz que a ferida anterior não só o antecede, mas está por vir. *“Porque se os últimos devem ser os primeiros isto só pode ocorrer em consequência de um combate decisivo e mortal entre dois protagonistas”* (FANON, 1968, p. 27).

E esses dois protagonistas não cessam de serem atualizados em diferentes sociedades via *“o devir-negro do mundo”* (MBEMBE, 2018, p. 11) que faz com que os lados em combate jamais estejam previamente dados. Aí as gentes condenadas da Terra vão sempre bolando novas maneiras de habitar esta Terra por onde ela mesma racha e inclinando-se não para um lado adversário, mas para todos os lados. A contaminação. A peste apocalíptica. Povoamos tudo e todo território, e forjadas na própria quebra nós sempre voltamos para sermos as primeiras. Então segue a profecia fanoniana:

Esta vontade de fazer chegar os últimos à cabeça da fila, de os fazer subir com cadência (demasiado rápida, dizem alguns) os famosos escalões que definem uma sociedade organizada, só pode triunfar se se lançam na balança todos os meios, inclusive a violência, evidentemente (FANON, 1968, p. 27)

Habitar a nossa sensação de fúria, de ódio e organizá-las para delas extrairmos forças de violência maior para enfrentar, redirecionar e, por fim, minar aquela violência primeira a que fomos submetidas, impedindo a capacidade da Norma expandir-se em nós e conosco. Compreendemos que não há mais lados, que fugir é desde sempre e por todos os lados. Cortar a Norma sempre que ela se insinuar é menos uma negação do que um hackeamento das demandas e uma nova redistribuição das forças envolvidas. O que talvez com Mombaça (2019) possamos pensar como uma redistribuição da violência.

Não reproduzir relatos sobre o sofrimento para respaldar qualquer crítica a violência, de maneira semelhante buscar fugir de descrições sobre violência que nos materializam como corpos devastados pela Norma. A todo momento somos empurradas pelas ciências e pelas artes a fazer tal exemplificação da violência até para que dela se faça um pensamento contra ela ou porque simplesmente é assim que essas instituições suportam que ocupemos esses espaços. O que autoriza dentro deles a mesma violência que se propõe combater nos fazendo novamente reféns da violência que sofremos, nos pondo como exemplares nos catálogos do apocalipse.

Ao invés de incitar à indignação, muitas vezes eles nos levam à dor em virtude de sua familiaridade – o caráter frequentemente repetido ou restaurado desses relatos e nossa distância deles são sinalizados pela linguagem teatral geralmente utilizada para descrever esses casos – e especialmente porque eles são para o espetacular caráter do sofrimento negro. (HARTMAN, 1997, p. 7, tradução própria).

Interesse em como somos gentes convocadas a participar dos relatos que nos ferem e o que fazemos com isso ou o que deveríamos fazer. Não aos colecionismos de singularidades! Expor nossas dores desde que improvisemos nela que há vida em nós, como faz Moten (2003) que, ao recusar a recusa de Hartman em descrever o relato do sofrimento do corpo preto, traçou o que foge da significação do espetáculo. Há sempre uma incerteza entre o que seria empatia e as separações entre ato espectador e o ato da testemunha. Rancière (2012) tentou resolver isso, mas reencontrou uma espécie de comum entre o espetáculo do teatro e o público, o teatro e a vida e ainda entre a arte e a política. Este comum que Rancière (2009) ver em uma partilha sensível não enxerga pela quebra, embora se aproxime bastante dela pelo dissenso das forças envolvidas. O contrário ocorre nos *undercommons*, porque estes operam diretamente com a quebra para que as coisas estejam de fato partilhadas noutras camadas.

Nos undercommons do domínio social reprodutivo, os meios, isto é, os planejadores, ainda fazem parte do plano. E o plano é inventar os meios em um experimento comum lançado de qualquer cozinha, qualquer varanda dos fundos, qualquer porão, qualquer sala, qualquer banco de parque, qualquer festa improvisada, todas as noites. Esse experimento em curso com o informal, realizado por e sobre os meios de reprodução social, como o advento das formas de vida, é o que queremos dizer com planejamento; planejar no undercommon não é uma atividade, nem pescar ou dançar ou ensinar ou amar, mas o incessante experimento com a presença futurista das formas de vida que tornam tais atividades possíveis. (MOTEN; HARNEY, 2013, p. 74-75, tradução própria).

Nessas outras camadas as gentes fugitivas, que não se resumem as pretitudes, podem ter vida ali onde os acirramentos de mundos são invitáveis e que o comum que elas cavam escapa de ser um território em que a tensão prediz a vida e a potência. Enquanto a partilha sensível vem dessa ideia limitada de predizer o comum quando de fato os dissensos de forças continuam os grandes assaltos à dignidade de quem está abaixo, os undercommons já informam que o partilhado de cima é impossível as vidas que estão abaixo, mas que abaixo há outro movimento. Trata-se sempre de algum movimento fugidio entre o terror e a alegria, a elevação e a queda, em que saber instaurar um ruído diz tanto do seguir e do quebrar uma melodia.

A *indiscernibilidade* do terror com a materialização de algo sobre ele que acaba por se transformar na reprodução do próprio terror fica de fora de quem consegue sabotar certos jogos de dominação à medida que o caminho é o inverso disruptor. A rota é encontrar uma nova camada em que o plano seja apenas um meio a ser usado para restituir a vida. Caso contrário, a prática continua refém da dominação. Então encontramos linhas que recusam a projeção, a sublimação e todas as maneiras de resgatar e manter os arquivos do horror em nossas camadas mais profundas. Escapamos porque sabemos que as técnicas do plano são morais, políticas, raciais e que se valer delas nunca nos coloca em mesma posição com os *sujeitos privilegiados*. Percebemos que não criamos por acidente, que estamos inevitavelmente enredadas nas tramas coloniais e racistas do mundo. Porém, ao improvisarmos as técnicas e pelas técnicas, imaginamos novos futuros. Não foram essas técnicas que se tornaram acessíveis a nós, e sim nós que reinventamos a sua tecnologia que sempre nos excluiu e as ultrapassamos.

Retiramos a inevitabilidade da reprodução e da negação da mesma coisa, às quais passam a ocorrerem simultaneamente. A performance da subjetividade sempre e em toda parte reproduz o que está diante dela, pois a perturbação de

captura e desempenho torna impossível a dor e o prazer se misturarem em suas recontagens originárias e subsequentes, de maneira que basta apenas o espectro do prazer compartilhado para que este encontro seja reprimido (MOTEN, 2003). Ora sabotar todo o jogo de fazer arte inseparável da violência, desfazendo o encontro tanto com aquilo que constitui o terror como o belo, o conceito, o existencial e o político nos perturbam em saber que momento a repetição de uma violência não seria também o seu desaparecimento ou a sua perpetuação. A proposta é recusarmos reproduzir o terror pela obra e também recusarmos a ocultar a violência e no final das contas, cientes que não temos garantias alguma com as nossas artes uma vez que emergirmos profundamente das rachaduras do mundo, redistribuiremos as sensações de tudo isso que foi gerado e não mais do fato violento em si.

Na rota de fuga, a poética da pretitude parece não encontrar outro caminho que não o de ser uma obra impossível, uma obra geradora de forças com o impossível, uma obra de potências do impossível. Levar a estética a um colapso radical em que tudo que se reproduziu da maneira em que foi (re)produzido fez desaparecer a obra tal como as percepções hegemônicas a esperam. E, sem a possibilidade do combate direto que tanto poderíamos ensejar, agora, nossa potência está toda nesta impossibili-

---

dade, gerando uma série de perturbações no espaço-tempo. O que marca um engajamento que volta a originalidade nunca disponível e que vai se repetindo por substituições da sua própria negligência frente as normatividades e tudo isso via os fatos a serem negados e (re)produzidos no ato mesmo de uma recusa a capturas hegemônicas. O processo criativo envolve-se em nostalgia e gênese fantasmática. Mas a obra impossível também informa de um mundo que resiste a si mesmo mais do que resiste ao Mundo. O seu segredo não revelado é um recrudescimento de uma noção já existente de arte que passa a ser operacionalizada apenas para sempre ser interrompida pela escrita, pelos sons, pelas imagens, pelas *performances* e por todas as poéticas envolvidas na fuga das pretitudes. A obra impossível produz novos vínculos entre todos seus estilhaços por entradas e saídas e, sobretudo, pelo escape da fetichização e da alienação.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HARTMAN, Saidiya. Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America. New York: Oxford University Press, 1997.

MBEMBE, Achille. Crítica da Razão Negra. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. Não Vão Nos Matar Agora. Lisboa: EGEAC, 2019.

MOTEN, Fred. In The Break: the aesthetics of the Black radical tradition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

MOTEN, Fred and HARNEY, Stefano. The undercommons: Fugitive planning and black study. Wivenhoe, UK & New York: Minor Compositions, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.