

CACOS DE DEUS, CACOS DE CASA E CACOS DE RECUSA

SHARDS OF GOD, SHARDS OF HOUSE, AND SHARDS OF REFUSAL

FRAGMENTOS DE DIOS, FRAGMENTOS DE CASA Y FRAGMENTOS DE RECHAZO

Diambe da Silva *
(Artista independente, Brasil)

RESUMO Este relato acadêmico reflete as noções de metabolismo, coreografia e epidemia (seja a de HIV, nos anos 1980, ou de Covid, nos anos 2020) sobre o trabalho videográfico *Einstein Remix*, de Diambe da Silva, criado a partir do poema homônimo de Ricardo Aleixo, que é sua matéria prima. Desdobramentos sobre o pensamento implicado da filosofia Ubuntu e o conceito de coreopolítica de André Lepecki decorrem deste trabalho, que acaba por criar outros poemas pela prática do erro.

PALAVRAS-CHAVE metabolismo; coro; coreografia; Ricardo Aleixo; escultura

ABSTRACT This academic report reflects the notions of metabolism, choreography and epidemic (whether HIV in the 1980s or Covid in the 2020s) on the videographic work *Einstein Remix*, by Diambe da Silva, created from the poem of the same name by Ricardo Aleixo, which is its raw material. Unfoldings on the implicit thought of the Ubuntu philosophy and André Lepecki's concept of choreopolitics follow from this work, which ends up creating other poems through the practice of error.

KEYWORDS metabolism; chorus; choreography; Ricardo Aleixo; sculpture

RESUMEN Este informe académico reflexiona sobre las nociones de metabolismo, coreografía y epidemia (ya sea el VIH, en los años 80, o el Covid, en los años 2020) en la obra videográfica *Einstein Remix*, de Diambe da Silva, creada a partir del poema homónimo de Ricardo Aleixo, que es su materia prima. De este trabajo surgen desdoblamiento sobre el pensamiento implícito de la filosofía Ubuntu y el concepto de coreopolítica de André Lepecki, que acaba creando otros poemas a través de la práctica del error.

PALABRAS CLAVE metabolismo; coro; coreografía; Ricardo Aleixo; escultura

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Diambe da Silva

* Para Alessandra Vanucci.

Diambe da Silva (1993, RJ) é artista visual e tem um corpo de trabalho marcado pelo uso de matérias vivas, sendo recorrente o recurso de tecidos, raízes alimentares americanas, gravuras e coreografias que relacionam arquiteturas com movimentos espontâneos em elaborações plurais. Sua poética resulta em estruturas móveis, esculturas vivas, desenhos de fogo, mantos e outras variantes. E-mail: euvc989@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5697-2878>

Buscando definir o que é a vida no texto “O que restará da biologia do século XX?” (1997), Manfred Eigen afirma, ainda em 1993, derivando dos estudos genéticos que conhecemos da epidemia de Aids no seu ponto ápice: a vida é um conjunto de condutas análogas a um programa genético. Situações vitais são complexos que envolvem processos celulares, tecnologia genética, capacidades heterogêneas, materiais contidos e continentes para genomas. Fundamentalmente a vida se dá em sistemas encapsulados; e o que determina a diferença entre o que vive e o que não vive são três fatores: a vida seria fundamentalmente autorreplícante, mutante e metabólica. Segundo o autor, essas três características diferenciam seres vivos de seres não-vivos, critério orgânico que faz, por exemplo, vírus serem em si diferentes de bactérias. Essa diferença está baseada no movimento autônomo de um corpo para viver, lidar com instabilidades e criar desvios por meio de informações que são carregadas, processadas e buscando se manter viva, automultiplicando. Se, dentro de um sistema orgânico, um mutante melhor adaptado é encontrado, criando variações, a distribuição anterior se torna errante e instável. Metabolismo é lidar com a instabilidade, no sistema complexo de processamento de variações que existe em organismos vivos. A criação de informação no mundo vivo nos ajuda a entender a pergunta que Eigen atualiza sobre o que é vida? A vida é, de algum jeito, autorreferente e inerentemente organizada. Eu não sou bióloga, nem ocidental, mas não desconsidero que essa reflexão me ajudou a entender o panorama do que estamos vivendo hoje.

Essa definição de vida, uma vida que carrega códigos, sequências de símbolos e que é essencialmente criadora de teorias dinâmicas que por si criam nexos e fenótipos, parece hoje ser interessante para pensar arte em meio a uma pandemia da CoViD-19. É cedo para traçar paralelos entre essa epidemia e aquela, do HIV, que se manifestam em formas extremamente diferentes de contágio e letalidade, assim como em seus indicadores etários, de sexo/gênero e nos seus efeitos corpóreos. Pode-se dizer que, entre os anos de 1982 e 1996, a AIDS, ocasionada pelo vírus do HIV, foi uma doença quase 100% letal, porque afetava diretamente o sistema imunológico, criando uma deficiência. Nisso, difere do vírus Sars, que ocasiona a CoViD, uma crise respiratória em incidência menor do risco letal. A quantidade de óbitos em função do número de contágios é o que determina a letalidade de uma infecção. Desse jeito, embora o HIV tenha sido mais letal, o Sars tem sido mais mortal no Brasil do que o HIV¹ foi no auge do seu contágio. As duas epidemias criam alterações até então inesperadas na atitude das pessoas e no hábito de se movimentarem e de interagirem. Em nível erótico ou ambiental, são caminhos que abruptamente geram diferenças a longo prazo. O entendimento da vida enquanto um código é também conhecimento pertinente para pensar a vida e a arte enquanto programa e enquanto movimento.

Einstein Remix é um trabalho que fiz sobre variações do poema de mesmo nome do escritor Ricardo Alei-

xo. Esse poema, que é todo escrito de maneira visual, foi enviado a diversas de minhas amigas e parceiras durante a pandemia e pedi a elas que me lessem, pela primeira vez, em uma videochamada que estava sendo gravada, intimamente, com cada uma delas. Todas elas leram de jeitos diferentes umas das outras.

A leitura de Walter Benjamin (1993), sobre a breve história da fotografia, me fez pensar sobre o valor da imagem fotográfica no seu estatuto de não-arte. Aquilo que Benjamin valoriza na fotografia é seu caráter de experimentação, ou seja, naquilo que nela dificilmente seria comercializável, até o momento em que o autor escrevia. A fotografia fazia parte de um mundo fabricado, era uma morte com a gestualidade da pintura, por exemplo. Ao fim do seu ensaio, o autor alemão também assemelha a fotografia à evidência de um crime, no que se pergunta “Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime?” A mim vale a pergunta porque considero que a arte, como um todo, é testemunha de crimes e expropriações, exclusividades, exclusões. A experimentação com *Einstein Remix* dentro da minha experiência busca alargar a noção corrente de coreografia como lugar exclusivo do palco. A dança pode ir para um sentido mais amplo. Proponho criar uma orquestra, que surge em homenagem a Ricardo Aleixo, aqui assume o lugar de um coro, movendo essas noções para além do espaço de confinamento, seja do teatro, seja de nossas casas: vale aqui como movimento, escultórico, íntimo. Também me valho da

definição de *aura*, que segundo Benjamin é aquilo que ronda “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela esteja”, porque esses encontros foram sempre únicos. Desse jeito, a coisa única e distante me foi útil enquanto situação.

É necessário afirmar que o poema visual de Ricardo Aleixo é o ponto de partida desse trabalho. Se Benjamin afirma que a fotografia é destruidora do academicismo da pintura, o poema de Ricardo se usa da figura de Deus para aludir a uma escrita que a princípio rompe e também compactua os princípios físicos de Einstein, inventor da teoria da relatividade, teoria em que os campos de energia cinética se interrelacionam mutuamente, criando interdependências e variações.

Ricardo Aleixo lembra em entrevista de 2002 ao programa de televisão Veredas Literárias que a fortuna crítica se avoluma sobre seu trabalho à medida que seu projeto literário se tornava mais nítido: misturar a experimentalidade entre poema e imagem com as mitopoéticas afrodiaspóricas², espaços e tempos diferentes. *Einstein Remix* tem, nitidamente, relação com a herança da poesia concreta, que é uma das bases da formação poética/cultural/ética do autor, que vê nesse movimento a “defesa radical da invenção em um país que aposta no atraso”. Ricardo afirma que escolhe para si, com liberdade, essa influência, o que quer dizer que permite ser influenciado por ela e influir sobre ela.

STEYERL, Hito; PIETROLUONGO, Amanda; VELLOSO, Beatriz Pimenta; CAETANO, Gabriel de França. Um excesso de mundo

Influir sobre algo é sempre uma inserção no campo, é “se misturar com o sujo da vida”, diz Aleixo. No poema *Einstein Remix* são misturados espaços preenchidos por fragmentos de palavras e outros que são ocupados por lacunas. Nele, mesclam-se formas quadradas, semelhante a um jogo xadrez, que alude ao espaço racional, ordenado, dicotômico e maniqueísta, entre preto e branco, mas cujo conteúdo em si não é nem ordenado, nem dicotômico nem maniqueísta.

A relação de influência que guarda com a herança da poesia concreta é evidente: é um trabalho que ganha força em um campo verbivocovisual, ou seja, alude a palavra, voz e imagem de uma só vez. A influência do poema concreto canônico, como aqueles dos irmãos Campos, nesse poema e em outros trabalhos contemporâneos de Ricardo não encerra a expressão do artista mineiro a esse movimento. No campo da imagem, especificamente este poema é composto como uma trama de núcleos que se relacionam mutuamente e que, por fim, ganham significado mais nítido quando lidos à moda ocidental: da esquerda para direita, de baixo para cima e assim sucessivamente, seguindo cada um dos quadrados preenchidos por fragmentos de palavras. Ainda assim, a poesia de Ricardo Aleixo muito se guia pela mitopoética afrobrasileira e pode ser entendida enquanto encruzilhada: território próprio do encontro entre ruas diferentes, lugar de Exu, um criador de pegadinhas, abridor das portas do tempo espiralado, o primeiro a quem se bate cabeça nas religiões brasi-

leiras de matriz africana. Em *Einstein Remix*, a disposição gráfica do poema é totalmente determinante de seu conteúdo, no que a pesquisadora Thelma Scherer (2015) em seu doutorado tece comentário pertinente sobre a forma-poema, que, segundo ela, ressalta a distinção de lugares delimitados para os lugares brancos e os negros, afirma que o maniqueísmo faz parte dessa forma que, segundo ela, permite às palavras dançarem em face da distinção absoluta. O espaço maniqueísta também se dá em referência a um deus que está em jogo e, sobre a diagramação, ela afirma:

Sabemos que uma qualquer outra disposição visual do poema faria com que a leitura fosse completamente diferente. Ele não pode ser apresentado em outro formato, a não ser que seja *traduzido*. [...] O que não impede que o próprio poeta ou pessoa alheia o traduza para canção, vídeo, gif etc., e até mesmo para outra disposição gráfica – que incorreria em outro poema (SCHERER, 2015, p. 106).

Para mim, a relação intuitiva com o trabalho veio antes de qualquer pesquisa. Meu interesse nasceu em meio à pandemia de CoViD, quando eu andava lendo esse poema do Ricardo Aleixo para algumas pessoas minhas parceiras, até que um dia em vez de ler eu apenas mostrei a uma pessoa e pedi para uma pessoa ler para mim. Ela ficou um tempo juntando os pedaços, dada a organização complexa das palavras. Eu reconhecia nitidamente Ricardo Aleixo como um dançante da poesia, mas ali testemunhei a dança com o corpo de quem lê.

Até minha comparsa conhecer o código de juntar os espaços, eu fiquei ouvindo curiosa um monte de cacos de som sendo juntados. Eu, que já conhecia o código e lia de jeito estável, ainda achava que o poema era aquilo que eu lia, mas então eu entendi que era também a parte em que eu ainda não entendia. Ficou, mais do que nunca, evidente que Aleixo é um artista incrível, e que os espaços vazados são determinantes para a leitura, além da própria forma do poema, tal e qual em uma *gestalt* ou em outros esquemas que racionalizam e relacionam a palavra com a imagem. No limite do erro de leitura, a relação entre figura e fundo acabou se mostrando coreográfica, porque ainda mais importante são os espaços vazados: era ali onde as minhas interlocutoras expressavam seu não-entendimento da forma, o grunhido e sua grande força de criar recombinações.

Vale ressaltar que a partir daqui, estou sempre me relacionando com o poema enquanto forma compartilhada, transmitida, entre coreografia e escultura de nossas intimidades, tangenciando a forma de poema na direção do conhecimento do corpo. O que passou a influenciar minha relação com ele não foi senão a afetividade, as vozes, os tempos vazios, os preenchimentos intencionados e os jeitos de lidar com os vazios da pista de dança, cada uma de nós na arquitetura de casa. A gente sabe que epidemias podem durar décadas e mexem com os nossos esquemas de sentimento, desejos de cura, possibilidades físicas, mentais, corpóreas. Nós como mundo já vivemos outras infecções e na atual

epidemia nos é pedido que fiquemos distanciadas, mas certamente vamos sair desse tempo diferentes do jeito que entramos. Cabe a nós esperar para viver, espera que é, também, ação. Então eu fazia a proposta a pessoas que eu conheço “você lê um poema para mim?”, era sempre o mesmo poema, ligávamos o vídeo e batíamos papo e então eu escutava. Precisava ser a primeira vez que a pessoa encontrava esse poema e, sendo os encontros sempre únicos, eram também sempre diferentes, e eu escutando um poema todo novo. Então E. R. veio desse gesto cotidiano, mas no vídeo só entra o poema, coro, dança sentada. Eu pensava em fazer no espaço físico. Também poderia ter ficado pedindo autorização de um espaço ou recursos para montá-la em muitas telas, mas o que acabei fazendo foi desdobrar em um espaço virtual do jeito como se mostrou possível e acessível, em um primeiro momento, na plataforma digital do Pivô Satélite. Ali, essas vozes e corpos foram diagramadas em concomitância, organizando uma coreografia cacofônica.

O coro aqui acaba processando uma informação seguindo seus próprios jeitos muito diferentes para vocalizar, entender ou mesmo de silenciar. Vernant e Naquet (2014) desdobram o sentido de coro na tragédia grega, um gênero cênico, delimitado no tempo e no espaço, que tem como tema o pensamento social em conflito com as escolhas de um herói que busca fugir ao desígnio dos deuses e acaba revelando o verdadeiro sentido desses mesmos desígnios míticos. Se o herói é

personagem individual que se opõe e ao mesmo tempo é inseparável do mito que lhe é designado, o coro é, nesse gênero, um personagem coletivo. Ele exprime temores, esperanças, julgamentos e sentimentos do público, sendo ao mesmo tempo coletivo e anônimo e propriamente lírico: trazem incertezas, flutuações, mudanças de sentido e revelam discordâncias em relação ao herói. Esse sentido de coro, que negocia um significado heroico ou divino, parece ser próximo do que foi experimentado como leitura coletiva de *Einstein Remix*, o coro enquanto forma mitopoética de lidar com um “deus que não joga xadrez” e que, na atualidade das nossas conversas, nos colocava em situação de confinamento, além de todos os outros posicionamentos que fazem os nossos corpos dissidentes serem em si pluriversais.

Existe uma palavra de origem grega, que é a “pantarreia”, palavra à qual o filósofo sul-africano Mogobe Ramose (1999) usa para referir a um pensamento que não seja fixado. Segundo ele, a linguagem pantarreica é uma linguagem em fluxo, que não seja totalmente racional nem totalmente emocional: ela é única, “baseada e basicamente holonística” (p. 8), ou seja, mutuamente racional e emocional. Ele se refere à ideia de pantarreia para se referir ao pensamento ubuntu, que prevê uma forma de linguagem não fragmentada³, em uma visão do verbo e da palavra que seja também a materialização e personificação do agente, uma língua que segundo o autor é ao mesmo tempo gerúndia e gerundiva.

Dentro do pensamento ubuntu, uma filosofia dos povos Zulu, Suati, Dedele e Ossa, da região sul do continente africano, existe uma implicação total entre perceber e agir. Agir é estar percebendo e isso faz sentido a todas as pessoas que praticam a língua bantu, agindo de modo ubuntu⁴ e eu uso dessa filosofia para aludir, segundo um viés não-ocidental de pensamento, o reentendimento da língua colonial e ocidental que estou usando aqui, enquanto uma forma de movimento e ação. Tomando como exemplo o provérbio *Kosa ga e theeletswe e duletse* (em português, “sentada você não pode ouvir a música”), a percepção da música, na língua bantu e no pensamento ubuntu, prevê e significa agir junto com ela, dançando. A partir dessa ideia, podemos reconhecer outramente o hábito ocidental de espectação, muito caro ao teatro, ao cinema, música, literatura (você provavelmente está sentada agora) e às artes da cena em geral, que entendemos como permanecer imóvel em frente ao trabalho de arte, em estado de contemplação. Dentro desse pensamento, separar a emoção contemplativa da ação de estar imóvel diz respeito a um estado de fragmentação do ser, o que não deixa de ser, também, um corpo implicado em todo esforço na sua fragmentação sensível. Nesse sentido, posso influir sobre o ditado de que estar espectando, esperando, é também estar agindo. Com isso, concluo: a partir dessa filosofia de total implicação, mesmo a postura de espectadora não é uma postura anulada, mas uma postura ativa, que diz respeito a uma coreografia dos corpos. Ou seja, estar imóvel é também estar dançando.

Se corriqueiramente, nós, ocidentalizadas, aceitamos a espetação como postura de anulação, é porque age de jeito eficaz um enunciado poderoso e legitimado em diversas instâncias: nós caímos no consenso que enquanto espectadoras nosso corpo está separado de outros estados, impossibilitado de ser, também, ao mesmo tempo atrizes, ou agentes. Uma filosofia de implicações, em vez do pensamento fragmentado, nos coloca em um lugar mais ativo mesmo quando estamos sentadas, esperando. Desse jeito, considero que *Einstein Remix* segue uma partitura de movimento, entre preto e branco, vazio e cheio, móvel e imóvel, e extrapola esses maniqueísmos que só podem ser analisados do ponto de vista de quem pensa se são felizes, ou infelizes ao se cumprirem, se agem intencionalmente de boa ou de má-fé, mais do que sejam “verdadeiros” ou “falsos” (TAYLOR, 2020, p. 49).

Ainda sobre pôr em cena Einstein Remix, dessa vez como coreografia e também como recusa a um enunciado único que pudesse estar expresso naqueles versos, e mais ainda sobre o processo de incorporação dos enunciados, André Lepecki, no seu texto *Or, the task of the dancer* (2013), comenta a noção de política em Hannah Arendt, deplorada no seu texto *A condição humana*, em que se refere ao “movimento político” (p. 13) como algo que *pelo menos até agora* ainda não sabemos fazer. O “at least not yet” é o ponto de partida do texto de Lepecki, que se dedica principalmente a entender o que seria a ideia de movimento político,

fazendo nessa ideia de movimento convergirem as práticas de mobilidade em performance e as mobilizações políticas em cenários urbanos. O autor faz também convergir na ideia de política, a noção arendtiana do que seria um exercício experimental de liberdade⁵, com a noção de Jacques Rancière, para quem o regime estético é um regime político, capaz de partilhar sensibilidades e criar dissensos. O lugar de onde Lepecki parte, nesse texto, é a conjunção entre “política” e “liberdade”, no que podemos o mote “não aprendemos a nos mover politicamente, pelo menos não ainda”, e a partir daí entender “não aprendemos a nos mover com liberdade, pelo menos não ainda”. Se a coreografia é em si um sistema de obediência, o que podemos inferir das coreografias do teatro, das coreografias de escola de samba e também das coreografias militares, assim como todas as artes de espetação o são, porque esperam que você obedeça, o autor se apropria do ponto de vista de Arendt para afirmar que a coreografia, a dança, o movimento, apesar de estar sempre relacionada a um enunciado imperativo, é também empobrecida quando se resume à relação imediata entre falar e obedecer. Essa relação de transmissão do movimento seria em si menos política. O exercício da liberdade se expressaria no posicionamento dos corpos uns em relação aos outros, como a partir de algo sempre provisório e incompleto, mesmo que relacionado a um rigor imperativo, no caminho de ser reiniciado, porque ainda inconformado. multidude e divergência.

Para mim é difícil aludir no meu trabalho à coreografia enquanto um campo consolidado, mesmo no ponto de vista de Lepecki. Na verdade, o que intenciono é alargar à noção de coreografia, assim como alargar a minha prática escultórica junto a essa noção. Quando entendi que este seria um codinome provisório para alguns de meus conjuntos de trabalho foi, contraditoriamente, porque eu necessitava aludir a um campo consolidado como álibi, para poder agir em situações que demandam poder porque exigiriam de mim o uso da liberdade. Essas situações acabam sendo felizes enquanto coreografias, embora eu pudesse ter usado outros termos, como performance (mas eu não acho que seja o caso), motim (palavra imediatamente relacionada à política, que agiria contra mim) ou escultura social (termo que não teria jurisprudência para falar com a polícia). A percepção dessa face como *coreografia*, que se deu a partir da situação Devolta, na praça Tiradentes em vinte dois de janeiro de dois mil e vinte foi tranquila e conversada junto de minhas cúmplices, envolvia, assim como se deu, uma estratégia para escapar do enquadramento de policiais, monarquistas e de críticos de arte. Os policiais, principalmente, eu mapeei semanas antes, em termos de ritmo, tempos, posições na praça e rondas. A partir desse momento, a leitura de André Lepecki, o pensamento ubuntu e a noção de criminalidade me foram pertinentes.

Vejo portanto uma relação de cumplicidade junto às pessoas que trabalham comigo nos trabalhos que

chamo de coreográficos, que são, por fim, trabalhos de fuga, numa forma de colaboração que escapa ao dinheiro, à tecnologia e a outros bens que seriam finitos, ou, como diz Jota Mombaça “SOMOS SIMULTANEAMENTE TORNADAS INCÓGNITAS E LEVADAS A LUTAR PELA LINGUAGEM” (MOMBAÇA, 2017, p. 25): a cumplicidade, numa luta sempre derrotada, quanto mais se usa, mais se tem, ao contrário dos recursos do dinheiro e outros materiais ou tecnologias, que acabam à medida que são usados. Nesse sentido, as coreografias que tenho usado são anti-coreografias: elas esperam a ação inesperada, elas são agidas por anti-corpos, que somos nós enquanto dissidências, e são coreografadas apenas o necessário para agir uma situação que torne segura a nossa exceção. Não há coreografia, mas, ao mesmo tempo, vem havendo coreografia no que faço. Desse modo, o processo que me relaciona com o poema *Einstein Remix*, de Ricardo Aleixo, se torna também uma coreografia como venho trabalhando essa prática: maneira incorporada e não ensaiada de criar desvios dos enunciados já esculpidos, escultura de novos enunciados. Talvez eu devesse usar outra palavra que não essa, mas acredito que usando essa palavra eu torno o campo mais largo e possível para corpos como o meu, que fogem à regra e buscam jeitos estéticos de expressar suas recusas.

3X EINSTEIN REMIX, DE DIAMBE

Agrade Camiz

Deus não joga dados
Blefe
Arde
Porque arde
Joga porque sabe jogar
mãos
Abed
Joga
Por que?
Porque mal sabe
É
Estar
Estar deus
não joga
Porque não sabem
Atar
Deus não joga
Amaré

Deus não joga amarelinha porque não sabe (risos)

Gente?

Deus não joga batalha naval
porque não sabe a
fundar
Porque não sabe afundar

Deus não joga memória
Porque não sabe blefar

Oxe
Difícil isso aqui de encontrar?

Oje Onjo, por que rebater
Deus não joga paciência porque não sabe esperar
Eu todinha!

Deus não joga xadrez
Vou voltar
Deus não joga dados, porque não sabe somar
Deus não joga cartas, porque não sabe blefar
Deus não joga vôlei, porque não sabe sacar
Deus não joga futebol, porque não sabe chutar
Deus não joga basquete, porque não sabe encestar
Deus não joga par ou ímpar, porque não sabe perder
Deus não joga sinuca, porque não sabe matar
Deus não joga amarelinha, porque não sabe saltar
Deus não joga batalha naval, porque não sabe afundar
Deus não joga memória, porque não sabe...
Acabei de ler esse e esqueci
Por que não sabe? Escolher!
Deus não joga porque.. pôquer, porque não sabe arris-
car
Deus não joga pingue pongue, porque não sabe rebater
Deus não joga paciência porque não sabe esperar
Deus não joga xadrez

Millena Lizia

Deus não joga dados
Porque não sabe, soma
volêi
Porque não
Porque não sabe
Enc
não joga sino campo
Abes car deus não esta
Deus não joga porque não sabe atar

Escolher de
usna
Ong porque não sabe
Deus não joga xadrez

não sabe esperar

Paciencia
Arc
deus não joga,
pinga

Dar, deus,
Não, jogabe

Besaltar,
deus não,
ota
nãos, atebe erde deu

linha porque não sá
dar, deus não joga game
arque não sabe afun
e não sabe arriscar,
rebater
deus não jô

joga porque arque,
deus não joga amaré

linha porque não sá dar,
deus não joga-me

Mori, a por quem
A osa, ong porque não sabe esta ardeu

Não joga quem não sabe atar
Fago? Utebe u por quê?
Taspe, or que não sabe
Abescar, deus não jota por que não sabe em que

Não sabe, perdeu
Bessá, altar deus não jota
Arde
Deus não joga car
Abescar, avolei por que não?
Não joga, basta

Vet, nãos
Sabe per deu
Paro
Parou impá
Par ou impar
Porque linha
Por quem usa
Ar que não sabe afun

Joga porque
Por que? Porque não sabe arriscar
Rebater deus não jô
Gapa paciência porque não sabe esperar

Deus não joga xadrez
Não joga dados
Blefe, arde

Deus não joga
Porque não ousa
E soma volêi por quem
Não, por quem não sabe em q
Não joga sinuca por ogar batalha naval
Bis

Colher
De

Usna
Ogarfo tebol
Porque taspe porque não sabe
Arde na
Arde usna, usna o joga car
Porque não sabe e soma
Velêi por que não

Porque não sabe em ques
Não joga sinuca
Po oga, batalha naval
Bis
Colher de usna

Morí
Morri por quem ousa

Gueime, game, mi
E não sabe arriscar, rebater, eus
Não jô
Não yo

Ciencia ape gata e não
Sabe esperar
Arne vica opua
Loes, cam renal
Oes puouê auoá

Ersn junk si
Die nuá e ablua toes
Arlina secrina puoe
Ouar ji te ank aepe nu

Erz ju, erz ju no
E uoak
Euoá arná erzjusissi
Bel belrne bernenem die argh iassa-as
E euá que ao beú, uáen
Lá aka eipe uo, uo nos
Gaerna Naem
Ist peú auá irque opioue
Esse jota bliu eneuaene

Oáca o-oeavii cá opeú-po
Loes auoá
Arzju-ci dieuna diarsna peúoê
Eipo que não
Não porque não
Não sabe por que não
Besta deus, não

Mor
Morri porque não sabe
Não
Não
Colher na
Xadrez, esperar ciência
Ad-nuô, rebater de usno joga
Auá jo

E não sabe arriscar ois quer
Ospe quer uê o arque uo
Die no ar deus
Amaré-linha porque oassa
Não sabe arde deu besta deu saltar
Deus não esnuassissí

Noai-íá, oaoaê oaeuacê
Ar narque num
que há cê
não deus ar cabesabe
Ulp por que tues taspe arde não usa avolêi por que não

Porque na
Sabe
Porque sabe sabe som, som
Blefar deusna joque
Não saberque utar deu parlo
Paro impar porque deus
Num joga amaré
Aquém não sabe afume
Afuinhão aquém não sabe arriscar
Paciência, rebater, não

Paciência, não esperar
Não, xadrez
Não, não,
Escolher-na
Não matar
Batalhar
Batalhana val
Morí, saltar vou
Não sinuca
Sinuca estar não saber ogan
Por que
Por que
Essabe
Abe Deus, joga porque sabe

Há porque deus jox abe joga
Eu joga
Não pé, ar, não afun ô

Por que rebater? Não arriscar
Paciência não
Não esperar
Não xadrez
Escolher na

Alô, nave mãe?

Walla Capellobo

Lova eipou rave naus
Para vena ossabe encar
Lajê onisse kapó bessa
Letar
Deus morí apor, quem assar

Be-es corlherde linha porcá
Ossá
Deus jô angô maré

Paro olimpo atoá redeu
Vete basa arde naus deus
Acar, sabe encê deus sabe,
Fun

Ojo pope oonan quem?
Azar tá bate dinu kapó
Jaca tocar nar naus vena
Acar sabe asta eu
Não oan jipó noado

Lata, rata sácar pota
Nabe colher di deus
Quem?
Ousa por naus enur ana

Basa uta eu, duda
Dabe zabe sino nupo osa kapo
Deu eipou uma soja joça
Suê não emtar
Quem sabe fun deus

NOTAS

1 O vírus do HIV foi isolado pela primeira vez em 1982 como responsável pela AIDS, deficiência imune que facilita doenças oportunistas e que tem letalidade decrescente no mundo desde 2004 (dados encontrados em <https://www.unaids.org/en/resources/fact-sheet>, acesso em 9/4/2021) e, no Brasil, desde 2007 com a quebra de patente do Efavirenz, medicamento, à sua época inovador, que tem efeito antirretroviral e que, como tal, é distribuído pelo SUS desde 1996, com a lei 9.313 (dados encontrados em <http://www.blog.saude.gov.br/index.php/promocao-da-saude/53684-tratamento-brasileiro-contra-hiv-aids-se-consolida-como-referencia-mundial>, acessados em 9/4/2021). Segundo o filme documentário *How to Survive a Plague*, de David France, os anos iniciais dessa epidemia tiveram como epicentro os Estados Unidos e registram uma média de 500.000 mortes por ano em nível global. No Brasil a taxa de mortalidade em decorrência de AIDS é decrescente desde 2010 e a detecção do HIV é decrescente desde 2012. Os indicadores de desenvolvimento da imunodeficiência (AIDS) é de 57% para pessoas autodeclaradas pretas e pardas ainda em 2020 (indicadores do Ministério da Saúde disponíveis em <http://indicadores.aids.gov.br/>, acessados em 9/4/2021). O estudo de Fernando Alves Jota (FioCruz), intitulado *Os Antirretrovirais através da história, da descoberta até os dias atuais* (2011), aponta 205.000 óbitos em decorrência de AIDS somente no Brasil, entre 1982 e 2008, sendo 84% dos casos na faixa etária entre 24 a 49 anos. No primeiro ano da epidemia de CoViD-19 (2020-2021), testemunhamos no Brasil mais de 300 mil óbitos desde o primeiro caso, sob negligência do governo federal. O vírus Sars-cov produz uma doença de relativamente baixa mortalidade percentual, mas que se prolifera de maneira fácil pela respiração, pelo ar e pelo toque, tornando-se um grave problema de saúde pública. A forma de as pessoas se aproximarem e se relacionarem certamente mudou desde então. Embora os dois vírus sejam incomparáveis em seus impactos, os dados estatísticos são relevantes de serem colocados em paralelo, dada a proliferação global e as

mudanças comportamentais diversas que ambos vetorizam de modo amplo.

2 ALEIXO, Ricardo; SOUZA, Helton, 2002, 6'.

3 A insistência desse assunto, no campo da linguagem, se deve à falsa oposição entre “ser” e “vir a ser” no pensamento ocidental, quando comparada com pensamento linguístico que deriva do ubuntu, totalmente relacionado com aqueles que praticam a língua bantu, que é um pensamento em fluxo, chamado de reomodo, um modo que, na sua estrutura, não estabelece a divisão sujeito-verbo-objeto (estrutura ocidental que distingue, por exemplo, ser, vir a ser e vindo a ser). No reomodal, todos os princípios do ser são moventes, verbais, posto que o ser é móvel na expressão bantu.

4 ban é o plural de umu, que é a palavra que se refere à substância concreta de ubu, de um jeito que ban (-ntu) e ubu (-ntu) são de algum jeito indissociáveis e mutuamente implicados. O que define ban (-ntu) é o próprio ubu (-ntu), termo equivalente a ser, enquanto umu é o concreto, algo equivalente ao ente, é nisso que se baseia filosoficamente, com base da língua em que esses povos se expressam: quem fala bantu está praticando o pensamento ubuntu.

5 Livre tradução de “experimental exercise of freedom” (LEPECKI, 2020, p. 16).

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*. São Paulo: Editora Todavia, 2018.
- ALEIXO, Ricardo; SOUZA, Helton. *Vereda literária*, 2002, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VxhtykUPTA4>. Acesso em 9/4/2021.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In *Mágia e técnica, arte política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 91-106.
- EIGEN, Manfred. O que sobrar da biologia do século XX? In MURPHY, Michael P.; O'NEAL, Luke A. J. (Org.). *O que é a vida?* São Paulo: UNESP, 1997.
- FRANCE, David. *How to survive a plague*, 104', Estados Unidos, 2012.
- JOTA, Fernando. *Os Antirretrovirais através da história, da descoberta até os dias atuais*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2011.
- LEPECKI, André. Choreopoliice and Choreopolitics: or, the task of the dancer. *The Drama Review*, v. 4, p. 20, Massachusetts Institute of Technology, 2013. Disponível em [https://direct.mit.edu/dram/article/57/4%20\(220\)/13/42769/Choreopoliice-and-Choreopolitics-or-the-task-of-the](https://direct.mit.edu/dram/article/57/4%20(220)/13/42769/Choreopoliice-and-Choreopolitics-or-the-task-of-the). Acesso em 9/4/2021.
- MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 11, p. 20-25, 2017. Disponível em <https://piseagrama.org/o-mundo-e-meu-trauma/>. Acesso em 9/4/2021.
- SILVA, Diambe. *Pivô entrevista Diambe*, 2021. Disponível em <https://www.pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-diambe-da-silva/>. Acesso em 9/4/2021.
- TAYLOR, Diana. *Politics of presence*. Durham: Duke University Press, 2020.
- RAMOSE, Mogobe B. *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.