

POÉTICAS
como
políticas do
GESTO

DANIEL DE OLIVEIRA GOMES (ORG.)

PACO  EDITORIAL

Conselho Editorial

Profa. Dra. Andrea Domingues
Prof. Dr. Antônio Carlos Giuliani
Prof. Dr. Antonio Cesar Galhardi
Profa. Dra. Benedita Cássia Sant'anna
Prof. Dr. Carlos Bauer
Profa. Dra. Cristianne Famer Rocha
Prof. Dr. Cristóvão Domingos de Almeida
Prof. Dr. Eraldo Leme Batista
Prof. Dr. Fábio Régio Bento
Prof. Dr. Gustavo H. Cepolini Ferreira
Prof. Dr. Humberto Pereira da Silva
Prof. Dr. José Ricardo Caetano Costa

Profa. Dra. Ligia VerCELLI
Prof. Dr. Luiz Fernando Gomes
Prof. Dr. Marco Morel
Profa. Dra. Milena Fernandes Oliveira
Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva
Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins
Prof. Dr. Romualdo Dias
Profa. Dra. Rosemary Dore
Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus
Profa. Dra. Thelma Lessa
Prof. Dr. Victor Hugo Veppo Burgardt

©2020 Daniel de Oliveira Gomes

Direitos desta edição adquiridos pela Paco Editorial. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação, etc., sem a permissão da editora e/ou autor.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

P798

Poéticas como políticas do gesto / [Ana Luiza Andrade ... [et al.]]; organização Daniel de Oliveira Gomes. – 1. ed. – Jundiaí [SP]: Paco, 2020.
304 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-65-5840-100-1

1. Literatura – Filosofia. 2. Literatura e sociedade. 3. Literatura – História e crítica. I. Andrade, Ana Luiza. II. Gomes, Daniel de Oliveira.

Camila Donis Hartmann – Bibliotecária – CRB-7/6472

21-69068

CDD: 809
CDU: 82.09

 PACO EDITORIAL

Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú, 2º Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100
11 4521-6315 | 2449-0740
contato@editorialpaco.com.br

Foi feito Depósito Legal.

DOS AGRADECIMENTOS

O sentido e o desejo de dizer

“... ser responsável é aquele que responde não a, mas por ou para, é porque é aquele que se engaja assim”.
(Nancy, 2016, p. 217)

I

Em Paris, uma esplêndida fala de Jean Luc-Nancy sobre Clarice Lispector (em 2019) conduzia a ideia, já constante em “Demanda: literatura e filosofia” (2016), de que uma maneira engajada de responsabilidade de escrita é uma maneira diferida, prometida. Aqui, partilhamos ou cumprimos uma promessa (*ainda por vir*). Nessa postura, nesse gesto, dispomos uma vigília de poéticas como políticas, desde uma *responsabilidade*.

A presente organização de obra começou há, mais ou menos, dois anos, quando, em acordo com meus colegas de área de literatura, dispus-me a preparar um livro que perpassasse por interfaces entre poéticas e políticas, ajudando a fortalecer nossa área e linha de pesquisa junto à pós-graduação em Linguagens. Uma ideia incipiente de organizar algo transdisciplinar. Mas, objetivamente, nas mãos, apenas três textos: a pronta colaboração de minha colega Eunice de Moraes; uma entrevista não publicada fornecida por André Queiroz; e, ainda, havia um artigo meu ainda não publicado sobre retratos de Van Gogh, material que costumava trabalhar na pós-graduação. O tema *strictu sensu* do “gesto”, ou poéticas/políticas do gesto, foi mais bem elaborado após conversas com Ana Luíza Andrade, tradutora de Susan Buck-Morss, quando ela veio de Florianópolis para compor a banca de Eduardo Mello, em Ponta Grossa. Este também colaborou na obra, pesquisador que já circulava pelas teorias em questão, assim como a indicação de Ana Luíza, a doutoranda Djúlia Justen, igualmente aceitou colaborar.

Com o tempo, o conceito genérico de imagens políticas e poéticas ia cedendo lugar ao de “gesto”. Então, as colaborações foram brotando,

suscetíveis desde este tópico do gesto político, e, novamente, pareceu-me que a obra voltava a abrir bastante, tematicamente, quando recebi a colaboração de Fernando de Castro Branco sobre o laharsismo; a de Pedro de Souza sobre a voz em Elis Regina e, também, a colaboração do dançarino Chiu Yi Chih. No fim, reorganizando-a na França, notei que tal abertura foi não apenas positiva, mas também importante para sustentar o projeto heterogêneo ao qual me dispus, *a priori*. Digamos que um projeto onde o sentido correspondesse a um desejo, mas, por conseguinte, e sobretudo, onde o sentido continuasse como desejo.

II

Como notaria Nancy, o oráculo de quem escreve é o de uma fala sempre em nome de “*thea*”: a divindade da luz, infinitamente, ao mesmo tempo o *sentido* e o *desejo* de dizer. Mais adiante, resolvi convidar vários poetas para “doarem” contribuições poéticas inéditas para constarem e abrilhantarem o livro, com uma segunda parte mais estética. Assim, o livro assumiu um caráter mais híbrido ainda, ou miscigenado.

III

A presente organização de livro advém, em parte, graças a vários apoios paralelos que tive. Comecei a organizá-lo, como disse, antes da viagem para pós-doc na França, todo modo, não deixando de ter sido finalizado em tempos de licença no exterior, e, depois, aceito pela Editorial Paco. Por isso, não deixo de agradecer, com um abraço amigo, à professora Graça dos Santos (*Université Paris Nanterre*) que me aceitou supervisionar no exterior, recebendo-me no *Centre de Recherches interdisciplinaires sur Le Monde Lusophone*¹, e, além disso, ensinando-me alguns gestos corporais sob direção do “*groupe de théâtre Ca e La*”.

Gratidão ao colega e poeta paranaense, Caio Bona, posto que me brinda, neste livro, ao ceder sua fala confeccionada na ocasião em

1. Muito embora deva ressaltar que tal projeto de organização não foi fruto direto de meu estágio pós-doutoral, meus agradecimentos presumem o fato de tê-lo finalizado na França.

que compôs minha banca para professor associado junto à UEPG: uma argumentação onde buscou um raio x escritural que, poeticamente, me nutre em minhas próprias dissonâncias. Fica, aqui, um amplo obrigado a todos meus colegas da Universidade Estadual de Ponta Grossa, instituição que me liberou da docência para estágio pós-doutoral na *Université Paris Nanterre*, entre 2019 e 2020; em especial, aos queridos colegas de área de Literatura: Silvana, Eunice e Fabio, os que mais me apoiaram.

IV

Agradeço à minha filhinha Ágata, porque muito se esforçou na adaptação no exterior, trazendo-me alegrias que refletiram também nesta organização de obra, incentivando-me com o gesto da infância e dando-me contentamento de pai. À Keli, minha esposa e colega, lado a lado em minhas longas imersões na escrita e nos contatos com os colaboradores.

V

Não posso deixar de prestar um agradecimento especial a todos os colaboradores deste volume, por gentilmente terem cedido seus artigos, redigindo-os ou reformulando-os dentro dos prazos. E, também, como não podia deixar de ser, aos poetas que, num segundo momento do livro, “doaram” poemas, abrilhantando o projeto e contribuindo para o seu hibridismo. O fato de serem poemas desengavetados ou ainda nem saídos do forno, como em alguns casos, significa um gesto de generosidade que torna este volume ainda mais especial. Colaboraram *responsavelmente*, com isto, digo que não apenas responderam *a* uma interpelação, mas *por* ou *para* este livro, no sentido em que Jean Luc Nancy diria que se tornar responsável, respondendo ao engajamento do sentido, é assumir o imprevisível de um projeto. Muito obrigado, pois, modéstia à parte, acho que conseguimos uma bela obra como resultado coletivo!

Uma boa leitura!

diante da inutilidade do gesto
a escrita da urgência
de fazermos pouco
mas com todas as nossas forças
(Leonardo Tonus)

SUMÁRIO

Apresentação

Poéticas como políticas: o real cravado no gesto 9
Daniel de Oliveira Gomes

1. O gesto político de despertar: a “outra” independência 25
Ana Luiza Andrade

2. Gestos de Bergman 49
André Queiroz

3. 道的精髓与气质变化 55
邱奕智

3. A essência do Dao e a Metacorporeidade 61
Chiu Yi Chih

4. Dissonâncias de Foucault e de Daniel de Oliveira Gomes:
Apontamentos para uma filosofia-poético-musical 69
Caio Ricardo Bona Moreira

5. Gestos de Delírio. De Foucault à Van Gogh 79
Daniel de Oliveira Gomes

6. Alberto Pucheu e o gesto de resistência
ao terrorismo mixofóbico 103
Daniel de Oliveira Gomes

7. Interrupções gestuais em Toda Nudez será
castigada, de Nelson Rodrigues 135
Djulia Justen

8. O sorriso de Fortino Samano: por uma ética do gesto 163
Eduardo Reis de Mello

9. Águas passadas em novos moinhos. A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas	173
<i>Eunice de Moraes</i>	
10. Luís Serguilha: o Onomaturgo	191
<i>Fernando de Castro Branco</i>	
11. Autobiografias trans em contexto de ditadura: a coragem de dizer	199
<i>Leocádia Aparecida Chaves</i>	
12. A Crise como gesto político	213
<i>Marcos Siscar</i>	
13. Voz e gestos de subjetivação em Elis Regina	221
<i>Pedro de Souza</i>	
14. A ressubjetivação na <i>performance vocal</i> de “protesto” do poeta Carlos de Assumpção	231
<i>Pedro de Souza</i> <i>Luan Koroll</i>	
15. Gestos poéticos	243
<i>Alexandre Guarnieri; Alberto Pucheu; Caio Bona; Carlos de Assumpção; Celso Manguana; Chagas Levene; Eliane Potiguara; Flavio Viegas Amoreira; Heleine Fernandes; Jaime Rocha; João Rasteiro; José Emilio Nelson; Leonardo Tonus; Luís Serguilha; Maria José Quintela; Priscila Lopes; Susanna Busato</i>	
Referências	285
Sobre os autores	297

APRESENTAÇÃO

POÉTICAS COMO POLÍTICAS: O REAL CRAVADO NO GESTO

Daniel de Oliveira Gomes

1. Suspensões

Suspensa quer dizer suspensão, mas também dependência, condição, condicionalidade. Em sua condição suspensa a literatura apenas pode exceder a si mesma. (Derrida, 2014, p. 70)

Eis um volume onde todas as colaborações cogitam interrupções, suspensões. A dimensão poética (e com ela, em maior escala, a literatura como prosódia) encena um gesto político quando “suspende” imagens, quando repensa (suspensa) a ideia de representação. Poderia dizer que a politização nas poéticas vai pôr efeitos de interrupções.

O sobrevir poderoso da literatura como seiva política quem sabe esteja no gesto de que ela nunca de fato transgrida, mas sim ignore, as interdições, o mundo da Lei. Ou seja, mais poderosa é a literatura, enquanto ruptura, quão mais ela suspenda as consonâncias do Estado e não represente quaisquer ressentimentos, obsessões simbólicas dos laços sociais, mercancias entre os seres ou a dissimulação da linearidade ao poder. Ao contrário, na Literatura vista por este prisma que nos faz rever as regras do conceito político na comunidade, há uma inocência espontânea, que ignora transversalmente o *nomos* coletivo.

Ignora este *nomos* que a deveria enquadrar, interditar, calar, conformar, paralisar. Tal “desconhecimento” que lhe é próprio desde muito tempo seria o fundamento fantasmagórico de sua função política? Qual a teoria do sujeito de Alain Badiou, ques-

tionar a política passa, então, pelo abandono da ideia de representação, pois uma política organizada, grosso modo, não representa ninguém para além de si mesma. Aquilo a que chamamos de “gesto” significa tornar a medialidade visível, como poria Agamben.

Ou, como Jacques Derrida, autor que mostrava as dificuldades de se definir o que é esta “estranha instituição” da literatura. Pensador das instabilidades, da paixão política e do desconforto do literário, que diria do problema da identidade do literário, posto que todo texto literário “joga e negocia com a suspensão da ingenuidade referencial” (Derrida, 2014, p. 69). Ou seja, se não existe mesmo uma essência referencial da literatura, se o que se promete como tal nunca o é de fato, mas apenas desvios, suspensões, de outros modelos de discurso e fazeres, uma literatura que negasse o mundo, a política, e falasse apenas de si mesma seria, conforme o filósofo franco-argelino, nada mais que uma “experiência de anulação do nada” (id. *ibid.*). Derrida preferirá sobre a noção de literatura, definindo-a como algo estranhamente a beira de tudo, inclusive de si própria. No irreduzível deste re-traço (*retrait*, retirada, dirá Derrida), seu lugar é o lugar da dificuldade de sua própria definição, lugar-espectro.²

2. Logo, a literatura é sempre um gesto com relação ao seu lugar (in)adequado, pois este lugar é suspenso em si mesmo, dando vez a um anúncio e uma recusa, simultaneamente, do político. Como notar os destroços do normativo como ato político (se acostumados estamos a imaginar a política como norma pura, como constructo)? E mais, como notar a literatura como algo irreduzível e indefinível, mas, sempre, mais capaz de uma política da ruína e do gesto? Por esta potência do literário é que noto em Derrida a proposição inicial de dois pontos: primeiramente, que muitos textos ditos revolucionários não ousam os riscos políticos e os paradoxos antifalocêtricos que uma literatura até mesmo conservadora pode, por vezes, produzir sem querer. Em segundo lugar, que a “boa” crítica literária, a que realmente vale a pena, implica uma dada assinatura, ou inscrição estilística, literária também, pois as formas de literatura (*literature*) e crítica (*literary criticism*) deveriam dar vez às distinções que suspendessem a linearidade das fronteiras que as separam. A literatura, em seu papel instabilizador do falocentrismo poderia ajudar-nos politicamente a desconstruir discursos políticos, ou discursos que se querem extremamente

Contudo, como fazer a introdução deste livro em “*fantasmata*” (ou seja, uma apresentação “gestual”: uma instantaneidade jamais pontuada ao longo de uma linearidade discursiva)? Experimentar este pontapé inicial sob uma nova crítica do instante, propondo uma cabível parada improvisada que suspendesse completamente um possível começo/um ponto cabal. Como abancaria Agamben, em *Per un’ontologia e una politica del gesto*:

(...) Domenico chama “fantasmata” uma parada improvisada entre dois movimentos, a ponto de contrair na própria imóvel e petrificada tensão a medida e a memória de toda a série coreográfica. (Agamben, 2018)

Imobilizado, exibir movimento. O gesto permanece na pausa improvisada de uma coreografia onde o corpo que exibe o movimento ao mesmo tempo é imobilizado. Paradoxo da comunidade inconfessável, na finitude não há fim. E o que dizer após um fim-sem-fim? Agamben exporia que as revoluções autênticas sucessivamente – e aqui acrescentamos “as políticas autênticas” – experimentam um tempo descontínuo do prazer, uma instantaneidade que se oferece em suspensão, em cairologia. Este prazer é o deleite do poder literário, suspensão de um pacto cronológico e representativo.

2. Interrupções

E tal começo, esta apresentação pendente aqui e agora deveria respeitar tal suspensão, não ter igualmente um traço (risco) decisivo que incitasse o movimento do discurso, ou seja, não ter uma entrada. Portanto, tomo Blanchot sem molas, me amparo

políticos, ou ultra políticos, sem notarem que não raro passam a tão-somente reproduzir aquilo que supostamente criticam e apontam. Os papéis da literatura e do crítico literário, ou de quem lida com o literário e o poético, podem – assim mesmo sem um encaixotamento político explícito – ter um papel infrapolítico.

(as) saltando seu pensamento, para quem o leitor é sempre sinal desconhecido, e no qual talvez Agamben “inconfessadamente” se inspirasse para vislumbrar o conceito de gesto. Novos e antigos conceitos. O poder literário pode ser, deveria ser, uma força política, mesmo na errância do sentido. (Contudo não um poder para o qual o leitor permanecesse – em seu grupo ideológico, ao aguardo e resguardo – da confiança do laço social instituído).

Interrupções: Seria errôneo sintetizar o verdadeiro gesto literário dizendo que sua real incumbência estaria na relação com o conteúdo memorialístico que representa. Seria insensato dizer que os objetos literários ou artísticos deste livro teriam mais valor político apenas se se rendessem a uma mensagem ideológica. Ou que a instância do literário, em todas suas extensões próprias, no fundo, apenas desvelasse extravagantemente outro gesto, o político. (A técnica da composição literária não é uma lamúria de palavras mais ou menos indiretas a qual chamaríamos irrealidade ou *poiésis*. Lembremo-nos de Octávio Paz quando dizia que a poesia, por exemplo, jamais seria uma operação técnica, pois não haveria um princípio de aperfeiçoamento na arte. Uma obra não substitui outra. Virgílio não substitui Homero. Toda obra é, assim, suspensa da linearidade de valor, super/ação). Esta interrupção é, logo, uma estranha insubordinação. A poesia de Pucheu demonstra, por exemplo, este espectro do político, tal como a leio em um dos capítulos deste livro. Pucheu que, por exemplo, no poema doado para a segunda parte do livro, explora versos curtos, como Tonus, e, nisso, noto a interrupção do sentido, o modo como Pucheu e Tonus mostram como estamos cercados, cortados, aramados, em um terreno contemporâneo que quer renunciar às potências poéticas capazes de escandir o mundo. Por outro lado, em outra extensão raciocinante, a poesia de Jaime Rocha ou Isabel Mendes Ferreira também aram o arado, revolvem a terra, pensando o sentido da morte e da vida, assim fazendo o que é uma lírica política: indo ao extremo, à cerca, à partilha do

terreno. Verso, *versus* – todo verso é reverso, porque a linha da poesia é a que vai adiante e, ao mesmo tempo, dá uma volta, ou melhor, consiste em outra melodia instantânea – no étimo que Nancy apontava como o retorno do arado na beira do campo, quando encontra a cerca, o limite, a partilha. A poesia é distinta da prosa, formalmente, no ritmo laborioso com que não vai sempre em frente, não segue sempre reto, como a prosa que vai *prorsus*, diria Nancy.³ Estudar “poética como política” é mais do que abordar poesias politizadas, é estender um pensamento desde lugares, cenas, ou gestos, onde a pausa é constantemente colocada, imposta. Mas uma pausa também contornada. A pausa do verso, a pausa do que é ininterrupto, a pausa que significa reverso ao verso, que significa a inapropriabilidade dos limites, sempre roçando o real.

A política como ressensorialização do olhar está na provocação/suspensão, na interrupção do mundo, nesta pura fenda da origem, como na *L'Origine du Monde* de Gustave Courbet. Tomemos o burlesco, por exemplo. A pintura enquanto deboche da pintura. A imagem pastichando a imagem. Bosch, Duchamp, Warhol, Cy Twombly, Waltercio Caldas, Tony Camargo... Do mesmo modo, a palavra literária enquanto escarnecimento da política. A política do gesto enquanto abandono do útil. Já nas cantigas de escárnio – ainda antes de Proust, das novelas de Boccaccio, do período barroco, ou de “Candido, ou o otimismo” de Voltaire, por exemplo, – as manifestações literárias, quanto mais populares e mais próximas ao burlesco, mais se encenam como mecanismo paródico-político. Mas o satírico, o gesto da mimese do poder, não condiz exclusivamente com um “utensílio” mais metafórico do real, da mediação com o leitor,

3. Sobre essas metáforas, inspiro-me na entrevista de Jean-Luc Nancy com Emmanuel Laugier, “A razão demanda poesia”, publicada em “Demanda, Literatura e Filosofia”, textos escolhidos por Ginette Michaud, recentemente publicado no Brasil pela parceria Argos e UFSC, com bela tradução de Eclair Antonio Almeida Filho, João Camillo Penna e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla.

que estivesse tão-somente a serviço de uma contra política. Ou seja, a serviço ainda do *continuum* político.

Afinal, ao longo da história da literatura (perdidos numa “nuvem atemporal”, como abancara Italo Calvino sobre os clássicos) não raro a estética literária potencializou-se politicamente quanto mais se apresentasse errantemente burlesca, digressiva ou paródico-pasticheira. Como demonstrou Foucault, a partir do séc. XVII, a literatura ocidental começou a assumir a revelação da infâmia. A ficção literária passou a dizer o não-dito, expor o ínfimo, acenar às “pessoas absolutamente sem glória” antes apagadas do discurso, como condição de existência e experiência de tirar das sombras o infame. Se na era clássica, a relevância do literário residia na naturalidade fabulosa (na indecisão entre o falso e o verdadeiro), ao ler Foucault, Agamben situará “*l'autore come gesto*”. (Por conseguinte, a política do autor será uma política vinda do gesto). Um novo regime de relações entre literatura e poder passar a existir.

Uma vez que o autor moderno presentifica sua ausência (se despersonaliza) – para confessar o que antes era inconfessável, para expor o fim do mundo, o mundo ínfimo, o sujeito ínfimo, as classes ínfimas – esta mesma exposição não deixa de ser um retrato que se exerce no paradigma da suspensão, da fantasmática. Como diria Foucault, ao final de “A vida dos homens infames”, *Les cahiers du chemin*,

a literatura, portanto, faz parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso; mas ela ocupa um lugar particular: obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se pôr fora da lei (...) (Foucault, 1977, p. 14)

3. Alguns gestos deste livro

O leitor desta obra talvez se veja em uma gestualidade suspensa, tal como a que existe diante do encanto de ruínas (como proferiria Georg Simmel), imaginando que a arquitetura deste livro oferece certa decomposição, em termos estéticos. Para mostrar melhor o que quero dizer, evidenciando uma “erosão” antes mesmo de mostrar o seu constructo, é que defino, agora, um pouco, alguns gestos deste livro. O artigo de Pedro de Souza nos intensifica ruínas alegóricas, pois mostrará que o gesto pode ser sonoro, que ele está também na dimensão, eu diria, da escuta, ou da apreciação. Ultrapassa-se o sentido literário das letras musicais com o querer dizer dizendo, para pensar no pressuposto anterior, a voz que se diz. Afinal, em verdade, lá está o sujeito, o sujeito ele-mesmo que canta, o sujeito que se “suspende”, ante os destroços da ditadura. Na questão da fraternidade de uma voz que encena novos gestos, apropriando-se de composições, criando sentidos políticos, ali entre Elis Regina e, depois, Mercedes Sosa, mostrará dois modos de resistências a períodos ditatoriais, onde a potência cantante acaba por vencer. A questão central é que a arte contém maneiras próprias de nos fazer brilhar a política e repensar os poderes hegemônicos a partir do falso.

Detecto também uma indireta postura foucaultiana, num arqueogenalógico intuito de diagnóstico do gesto literário dado no belo capítulo de Marcos Siscar. Falar de poesia vem a ser falar fantasmaticamente de nosso *ethos* político, ou seja, a poesia assume uma posição precursora de um certo ato político e aceno crítico, mesmo naufragada no âmbito do recalque. Observando a generalização do político e dando razão a Vladimir Safatle (que propôs falhas na teorização contemporânea da cultura), Marcos Siscar contribui, aqui, com um capítulo que se debruça sobre o fim do gesto literário, a partir de uma fortuna crítica francesa que indicou de modo recente a anunciação da crise. Siscar vislumbra um problema remissivo a algo que não é tanto a “des-

politização da discussão sobre a literatura, mas, ao contrário, a generalização da política como horizonte contíguo”.

E a Literatura tem rompido a obra, ao invés de fundá-la, tem a trazido para o universo da desrazão, da gafe, desde a modernidade da política, onde teremos a literatura como “des-sobramento”, ou seja, como o que, como o neutro, “anula o tempo e dissolve a história”, diria Peter Pal Pelbart. Quanto mais as escrituras e os dizeres forem capazes de (qual explicará Leocádia Chavez em sua colaboração) “fraturar *as vertebrae de seu tempo*”, mais a história se dissolve. Quanto mais fragmentada e fora da zona de conforto da linguagem utilitária a escrita, ou a fala como suspensão, compareça, mais e mais ela potencializará um estatuto fantasmático.

Apuramos mais a questão. Ponderemos outro gesto, o que Fernando de Castro Branco notará ao explicar que o “laharsismo” (esta estética contemporânea do poeta Luis Serguilha), por exemplo, questiona “implicitamente todo o horizonte da recepção”. Logo o tema do assombro da recepção não pode ser prescindido: No que advém, assim, falar de literatura, nos destroços da modernidade, nas ruínas do leitor, como política do gesto?

Acredito que a política do gesto tem uma relação com a comunidade inconfessável, ou, poria Bataille, a comunidade negativa. Sim, literatura como política do gesto e não meramente vista como gesto político, esse é o risco que se pode confessar. O que significa isto? A ideia de gesto político está muito amarrada num sentido canônico de política como ação ou re-ação. Predominar, então, a consciência do gesto sobre a consciência política em si mesma (como atitude, gestualidade). Trata-se, como dirá a professora Ana Luiza Andrade em seu capítulo: “antes de tudo, de um gesto artístico, que trabalha os vazios do esquecimento tanto quanto o conteúdo memorialístico no seu desejo de salvar da morte os objetos que produz, as coisas ameaçadas de desaparecimento. Gesto alegórico quando gera significados a partir de outro gesto”.

Os gestos deste livro... A literatura como política do gesto é, sobretudo, crítica e política. Encenar/acenar um gesto político quando se suspende imagens, dizíamos.

4. O real, o corpo, no gesto

Este livro é heterogêneo, pois suspende, por vezes, o academicismo como imagem, representação, o que possivelmente provocará certo sentido de suspensão, no decorrer da leitura. Algo possível de observar em alguns ensaios que metodologicamente evitarão o tom de capítulo para ir mais ao tom ensaístico. Estará mais claro ao se evidenciar, por exemplo, que Ingmar Bergman era sobretudo um encenador, como o faz André Queiroz em seu breve ensaio, doado como uma entrevista inconclusa, sem perguntas. Ou, por outro lado, ao notar que nos tornarmos um corpo só, numa metacorporeidade, como postulará o experimento artístico-filosófico e deleuzeano de Chiu Yi Chih, emblemático ensaio que parte do taoísmo indo de encontro às necessidades de muitos artistas e docentes que pesquisam *butô*, *tai chi*, artes corporais junto com as questões ligadas ao corpo.

Este livro será, então, uma experiência que correrá figuras suspensas, imagens de gestos delirantes ou racionais de Artaud, Foucault, Van Gogh ou imagens do gesto do condenado, seja ela a de Lewis Payne, 1865, de “A Câmara Clara”, ou a do retrato em que Fortino Samano sorri *sub judice*, tendo este gesto do sorriso como arma contrapolítica. É o real cravado no gesto, confabulando uma quase irrealidade poética, instaurando uma ficção histórica em imagens, a partir da política do gesto.

À braços abertos, tal seria a questão real e fantasmal desta obra, assim diria, uma pedra nua, mais especificamente a questão inicial que havíamos colocado no meio do caminho dos autores convidados. Os ensaios deles, colaborando à obra em questão, em verdade, trouxeram-me uma configuração enfim muito mais híbrida do que o imaginado a princípio. Eles trou-

xeram uma sorte de sustentação fissurada de como se entender análises sob a política do gesto. Entender a política do gesto passa por uma performance gestual que lê, interpreta, mas jamais decifra. Percebi que ela frequenta vários elementos e objetos que de algum modo cruzam o literário. Temos nas mãos, enfim como resultado, uma drusa inacabada, vários cristais que afixam (e interrompem) algum fundamento que é sempre atravessado e cria atravessamentos, uma forma de transparência onde cada filamento crítico aponta para um lado distinto, mas, por fim, dão um corpo ao gesto-cristal deste volume.

5. Acenar gestos, assinar gestos

Este livro acena um gesto. Acena gestos...

Cada artigo deste livro em questão constituiria um gesto analítico delicado com sua energia acadêmica própria. Porém, no fundo acredito que cada “lâmina crítica” acaba bem aportada numa base híbrida, textualizando (gestualizando) apenas um encosto umas lâminas nas outras. (Ora, mas esta base pode não existir. Ou melhor, ela “não pode” existir. Afinal, esta comunidade não tem base, ou não deveria ter, para ponderar blanchotianamente). Caberá ao leitor desferir também a luz do olhar ao obscuro, entrar em harmonia ou dissonância com a experiência – ou a inexperienciabilidade fantasmática – a dança acanhada deste livro. Deverá o leitor lidar com essas “águas passadas”, como sublinharia Eunice de Moraes, (des)atinando o quanto tal atravessamento se atém ou se esquia a um conjunto de sentido, em “novos moinhos”. (Ora, mas este leitor pode não existir. Ou melhor, ele “não pode” existir. Afinal, esta comunidade deve ser inconfessável).

Obviamente se distintos interesses o atravessam, se o cortam, por serem mesmo uma busca escritural de transversalidade, ultrapassam-no – o literário – como campo exclusivo para notá-lo ao fluxo de outros estrados estéticos. Referimo-nos à pintura, à história, ao palco pós-dramático, ou ao fim da própria litera-

tura... O seu fim sem fim, não só como modo imediatamente político ou como possibilidade presente de representação, como o leitor entenderá no artigo de Marcos Siscar. Não apenas como prosódia. Mas, aludimos a um dado poder poético em sua própria via (como urgente necessidade qual reivindicou certa vez Edgar Morin), em sua manifestação, sua ex-posição como retrato político, como ausência-e-presença na escritura literária.

A literatura projeta um fantasma de poder, ao mesmo tempo “sujeito e objeto” do caráter político. Este fantasma, esta interrupção “instintual”, gera o assombro politizador que deverá nos desalienar sensorialmente (aquilo que se causa a partir da interrupção, como entenderá, neste livro, Djulia Justen desde a leitura benjaminiana de Susan Buck-Morss).

Este livro, *latu sensu*, assina gestos. Gestos de enfrentamento e deslizamento.

6. Uma esperança mais profunda

Ao fim, uma esperança mais profunda. Quando reafirmamos a política do gesto antes do resgate do gesto político da literatura, estamos asseverando tanto o risco do fim do político (em sua generalidade) quanto uma expectativa mais profunda, uma mirada mais densa do retrato. Tal esperança mais profunda existe mesmo que tenhamos aprendido, por exemplo, com a leitura de Jean-Luc Nancy citando Wittgenstein, que nada emerge da profundidade, pois o que está em plena superfície é o próprio fundo: e a mirada não capta, não segura, o objeto, ao contrário, é algo que sai, que se abre para o mundo em evidência. Esta esperança mais profunda constituiria em advertir blanchotianamente para o literário como sendo o arquétipo mesmo de um atravessamento gestual, o *frenesi* literário como palavra infinita, como um gesto sem fim – e para Agamben, possivelmente, infinitamente político – da composição ou de um retorno à (in)sensatez política. Qual uma passagem que Blanchot citava de Mallarmé que dizia “esse jogo insensato de escrever”.

Este livro, como atentará o leitor e tal como já o disse, traz em si um caráter mestiço e que é atravessado por um jogo insensato. E, para potencializar este caráter é que resolvi incluir um segundo momento em seguida dos capítulos teóricos. Este segundo momento inclui poemas “doados” para o livro, por cada poeta convidado, após explicar-lhes a ideia da obra. A maior parte deles, inclusive, feitos especialmente para este livro. Tratam-se, em boa parte, de inéditos, com ressalvas, por exemplo, os poemas de Eliane Potiguara, uma vez já lançados no livro que é o seu carro-chefe “Metade Cara, metade Máscara”, obra lançada em 2004 e 2019, pela Global Editora e Grumin edições. Outra exceção é a do poema “Distração” do moçambicano Chagas Levene, uma vez já difundido, em “Porto das Luzes”, muito embora o público brasileiro certamente desconheça. (Por sua vez, Celso Manguana, também moçambicano da geração Oásis, escreveu-nos seu poema exclusivamente). Outra exceção são as estrofes sobre o tema do gesto, de Maria José Quintela, uma vez retiradas do seu “Pertence à água a escolha dos naufragos”. Ambas as obras, de Levene e Quintela, são de 2014. Vale acrescentar que um dos poemas doados por Jaime Rocha foi escrito em Cabo Verde, após visita à antiga prisão do Tarrafal, tendo saído apenas em um jornal de Lisboa, já o outro, sobre as guerreiras do Curdistão e suas lendas, guarda ineditismo. O poema de Heleine Fernandes, homenageando Evaldo Rosa (músico fuzilado no Rio de Janeiro), foi divulgado em blogs. Encontrará, o leitor, colaborações que cumprem o político como gesto, como os poemas de Caio Bona Moreira e Priscila Lopes, ambos referindo-se ao liame mandatário entre a arte e um certo gesto apolítico de venerá-la ou desprezá-la. Caio Bona também homenageia poeticamente o capoeirista Romualdo Rosário (moa do catendê), acenando ao recente assassinato à facada ocorrido em um debate após o mesmo ter declarado voto em Haddad, em 2018. Já outros poemas nem sempre cumprem diretamente o político, mesmo assim

não deixando de atravessá-lo, como dois poemas inéditos de José Emilio Nelson, os quais tematizam o mercado da celulose (demonizar a árvore culpando-a de incêndios) ou a mercantilização da vida, a proibição da eutanásia (promovendo em certos países um agenciamento de legislação permissiva).

Contamos com fragmentos inéditos de “Os esgrimistas de á-peiron”, em lançamento pela Lumme editora, último livro de Luis Serguilha. Tais fragmentos foram escolhidos em comum trabalho com o poeta, tendo por critério de seleção a pertinência à interface poético-conceitual entre gesto e animalidade. Ao enviar-me uma longa colaboração, o poeta deu total “liberdade livre” para fazer-se os recortes. Mesmo assim, acaba ocupando algumas páginas a mais, pois essa “avalanche escritural” faz parte da estética laharsista. Tal como a colaboração generosa de Alberto Pucheu, que ultrapassa o número de páginas que solicitei a princípio. Ainda mais liberal, posto que, detendo originais do poeta Carlos Assumpção, e sendo documentarista deste poeta, não hesitou em apresentá-lo, num contato livre. Senhor atento e acessível, com 93 anos de vida mergulhada em poesia de militância antirracista, que me enviou, também, duas colaborações inéditas muito bonitas. Do mesmo modo que Alexandre Guarnieri foi-me com desprendimento apresentado por Susanna Busato, autora que conheci em evento nas instalações da Sorbonne a falar sobre a poesia do autor. Ela, por sua vez, colabora também, doando um poema do livro *Moldura de Lagartas*, o qual considero inédito, pois o livro está no prelo. Por fim, o poeta Leonardo Tonus chegou generosamente a enviar-me diversos poemas ainda em caráter de construção, no sentido de notas esparsas, dando-me assim livre-arbítrio total para concluir o que seria ou não publicável a este livro. É assim que este livro, para mim, marca um gesto de esperança na generosidade poética, um gesto que encontrei maior e mais forte do que concebia à princípio.

Após os artigos, temos, portanto, como notará o leitor, uma espécie de antologia de poesia política do presente, uma miríade de estilos e estéticas que ilustram, contemporânea e poeticamente, a política do gesto e a intolerância própria da verdadeira poética contra tudo que limita a força insurgente inseparável da arte. Qual uma esperança de ilustrar o viés de Nancy de que o que está em plena superfície é o próprio fundo. Há várias maneiras de aceder à esta plena superfície, com poesia.

7. Impossibilidade da comunidade

Enfim, retornamos às ruínas, ao real, à literatura, à coreografia suspensa do caminho. Aqui, o jogo insensato foi o de organizar o presente livro, com tantas miradas díssonas. Se há uma desordem, seja ela estética, seja política, seja imagética, como constitutiva do literário, há também, neste caso, a recusa instintiva (pulsional) de assumir um dado poder interpretativo, e evidentemente há um poder nisso em se recusar o poder, em doar-se como um poder *in absentia*.

Poder *in absentia*. O que nos remete ao autor de “Comunidade Inconfessável”, explicando seu conceito de experiência de comunidade. Pensando no mundo verdadeiro dos amantes para Bataille, Maurice Blanchot expunha que a potência política comunitária se daria, de fato, na desordem (muito mais na desorganização espontânea que numa ordem utópica). Esta potência não se daria, portanto, na organização ordeira do comum, qual seja, na ordem aparelhadora da comunidade, ela estaria antes na recusa de assumir uma ação ideal ou reação social pessoalizada, nomeável, confessável. A comunidade negativa seria, assim, visível num “gesto”. Tratar-se-ia de um gesto onde o anônimo, o impessoal etc., teatralizassem uma soberania sem lei, a presença sempre ambivalente do poder popular. Esse anonimato não deixou de ser o que Blanchot mesmo percebe, tanto em suas visões de literatura desde Mallarmé, quanto no movimento de maio de 68 (que já co-

memora seus 52 anos passados). Se a suspeita do poder se dá na comunidade acéfala, sem líder, sem personalização, ela se oferece como retrato aberto do jogo fantasmático do literário.

Suspensos. Se chagássemos ao ponto de alegar que nunca houve um ser comunitário político como sujeito, estaríamos reafirmando de algum modo Blanchot, e teríamos a discorrer muito mais filosoficamente sobre isto, nesta apresentação que se quer mais em suspenso. Então, apenas proponho finalmente que Literatura como *mundo imaginabilis* em si não é pura contemplação política de “fora”. Mas, igualmente, a política não está fora do literário. Ela deve ser o gesto do qual o literário não pode escapar (sobretudo em tempos pardos como os de hoje).

A literatura como releitura caleidoscópica da infâmia que nos induz a examinar a experiência tradicional, a crise da experiência, é claramente um festivo sinal político. Isto porque ela deve revelar a suspensão da memória moderna e o caos essencial da existência, nos ressensibilizando a um despertar. Apenas após tal ressensibilização que nos faça notar a suspensão da comunidade, a interrupção do social, é que poderemos ter ética, ou *etopoiética*, para alguma capacidade parresicamente política.

Logo, se toda comunidade se inscreve como impossibilidade da comunidade, o poder da literatura e o poder da imagem (poética) dão-se como política do gesto. O real sempre está cravado no gesto.



1. O GESTO POLÍTICO DE DESPERTAR: A “OUTRA” INDEPENDÊNCIA

Ana Luiza Andrade

¡Despierte la novia
la mañana de la boda!
(*Bodas de sangre*, García Lorca)

1. O despertar e o levante

Na entrada do Forte das Cinco Pontas, em Recife, dispõem-se hoje as imagens dos últimos momentos históricos de Frei Caneca, pintadas por Cícero Dias em um painel de cores fortes e claras, que se posiciona nos dois lados superiores e embaixo de um balcão suspenso que fica no meio de uma imensa parede, aos olhos surpresos do visitante. Elas dizem respeito ao fato histórico que se relaciona ao famoso frade revolucionário da Confederação do Equador que morreu fuzilado pelas tropas do governo monárquico brasileiro de 1825. Trata-se de um mosaico suspenso, de imagens à espera de uma leitura.

Em frente às imagens coloridas, e mais embaixo, ainda ao alcance dos olhos do visitante, o *Auto do Frade* de João Cabral de Melo Neto impresso nas paredes pode ser lido, um pouco mais próximo, correspondendo este drama em palavras aos eventos retratados nos quadros ali montados por Cícero Dias. De fato, como re-montagens de fatos históricos, ambas as formas artísticas formam mosaicos ou murais anacrônicos sejam em palavras ou em painéis imagísticos, ao se proporem, por assim dizer, colorir eventos cuja mensagem transmitida aos leitores-espectadores causam um certo estranhamento num primeiro momento, ao se verem estes obrigados a questionar aquele trabalho de manufatura artística tão espetacular. De fato, neste ponto, o visitante precisa se deter para apreender esses gestos

impressionantes cuja força opera uma espécie de revolução estética. O visitante sente-se obrigado a responder ou não àquela solicitação que o leva a “renovada atenção, deslocar olhares, pensamentos e gestos induzíveis, e lembrar que a ordem das coisas não é mais necessária hoje do que foi ontem”.⁴ Há então uma espécie de despertar para aquela ordem de coisas que se “dis-põem”⁵ de certo modo na devolução de um olhar. Isto porque tanto o painel como as palavras lembram um gesto de levantar, definido assim por Didi-Huberman:

Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma “ação” voluntária e compartilhada, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre os nossos ombros e entravava o movimento.⁶

2. A consciência do gesto

Quando um corpo exhibe um gesto de resistência, a dialética do gesto se entende então dentre gestos (in)voluntários como um gesto no próprio limiar do corpo, um gesto sensível ou um gesto que se produz a partir de seu exílio de si mesmo. Um gesto exilado que é, no entanto, íntimo e coletivo, singular e plural, ao mesmo tempo. E daí, propor-se o despertar de um gesto dialético no que se refere ao ato significativo que descreve: a princípio, gesto (in)significante que se insurge contra um racional imposto, cartesiano, um gesto que segundo Agamben é medialidade sem fim.⁷

4. Didi-Huberman, Georges. *Levantes* com ensaios de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri, Jacques Rancière. Tradução Edgard de Assis Carvalho *et al.* Pref. Marta Gil. Introd. Georges Didi-Huberman. São Paulo: Sesc, 2017b, p. 70.

5. Didi-Huberman, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história I. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017a, p. 110.

6. Didi-Huberman, 2017b, p. 117.

7. Agamben, Giorgio. *Meio sem fim*: Notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a, p. 51-61.

Deste modo, o gesto que se escreve é também inscrito ao se buscar na memória mais sensível do corpo, explicando-se analiticamente pela arqueologia de seu saber. Por isso, ao se encontrar consigo mesmo expressa, em sua intimidade, o mais coletivo dos desejos, interferindo no gesto cultural. Trata-se, antes de tudo, de um gesto artístico, que trabalha os vazios do esquecimento tanto quanto o conteúdo memorialístico no seu desejo de salvar da morte os objetos que produz, as coisas ameaçadas de desaparecimento. Gesto alegórico quando gera significados a partir de outro gesto. Gesto escritor e leitor ao se buscar no toque, no som, no cheiro, no olhar. Gesto que é resíduo de outro gesto, que é resto e ruína ao se mostrar como palavra, como letra, como grafia. Gesto inconsciente que se transforma a partir da perlaboração cujo toque sensível transforma a dor. E que é, portanto, simultaneamente desdoador e transformador.

Gesto que se dá no tempo da história e fora dela, gesto anacrônico. Gesto que se dá na escrita e fora dela, em seus vazios, seus silêncios. Gesto interrompido, intervalar. Gesto inesperado, gesto louco. Gesto poético, gesto ao acaso, lance de dados, gesto que é prosa e poesia. Gesto de olhar, gesto que se desmonta em outros gestos, que descontinuado é linguagem cinematográfica. E que continuado é dança. Distanciado, gesto brechtiano, crítico, político, teatral.

3. Frei Caneca insurrecto: um gesto dentro e fora da história

No seu livro *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*,⁸ o historiador Evaldo Cabral de Melo escreve “Frei Caneca ou a outra independência” uma clara alusão à leitura alternativa da independência na história brasileira, referindo-se “a outra independência” do país, que não só leva em conta esta personagem esquecida de nossa história (mas sempre lembrado pelos

8. Agamben, 2015.

pernambucanos), mas que também considera os movimentos insurgentes pernambucanos, dos quais Frei Caneca participou, em seu valor histórico documental inquestionável. Levantes esses que principiam com as guerras dos mascates de 1710-1711, entre Olinda e Recife, desencadeada após a elevação de Recife à categoria de vila, opondo os donos de terras de açúcar de Olinda, aos mascates portugueses de Recife.⁹ O segundo movimento foi o de 1817, fruto do descontentamento com os privilégios concedidos aos portugueses, e, com a dominação política imposta do Rio de Janeiro, os sacrifícios econômicos sofridos pela província.¹⁰ E o terceiro, como continuação deste, desemboca na Confederação do Equador, em 1824, que teve à frente Gervásio Pires contra medidas de José Bonifácio de Andrada e Silva. Tanto o de 1817 como o de 1824 contaram com a participação de Frei Caneca. De acordo com Evaldo Cabral de Melo, de outubro de 1822 a dezembro de 1825, um chamado “governo dos matutos” representantes da grande propriedade territorial, inclusive o morgado do Cabo, Francisco Paes Barreto, acaba por dominar a situação, fazendo-a escapar aos revoltosos.

No entanto, impressionam, mais que tudo, os documentos escritos deixados por Frei Caneca reunidos no livro pelo historiador, não só pela força de sua palavra e de seu poder discursivo, tendo tido o frade carmelita uma participação ideológica. Mas o que o faz crescer aos olhos do leitor é principalmente um valor notável democrático e nacional em textos que desde então se insurgem contra uma academia de formação europeia (que, ironicamente, também era o caso dele). Em “Dissertação sobre o que se deve entender por pátria do cidadão e deveres deste para com a pátria”, de 1822, Frei Caneca mostra abertamente para quem ele escreve: “Do que tenho dito, já se deixa ver que eu não escrevo para os homens letrados; sim para o povo rude, e que não tem aplicação às letras”. E mais adiante reitera: “Assim, o meu fim é dizer ao povo o que entendo ser-lhe útil. E do

9. Cabral de Melo, 2001, p. 59.

10. Cabral de Melo, 2001, p. 59.

modo que julgo a propósito; e nenhuma recompensa exijo, pois que ninguém me encomendou o sermão”.¹¹ Pode-se dizer que seria incomum à sua época considerar irrazoável a luta entre os portugueses indígenas de Pernambuco e os portugueses europeus, equiparando-os em seus valores. E é isto o que o frade nos deixa entender claramente; inclusive, mais adiante Frei Caneca levanta a questão sobre quem seriam os espíritos mais difíceis de contentar, entre os naturais e os europeus.¹²

Assim também, poderia ser considerado raro o seu entendimento do pertencimento à “pátria”, entre a que seria de direito e a de lugar de nascimento, pois, ao fazer uma comparação de termos entre a mãe por acidente e a mãe por afeto, vai eleger a segunda, e não a primeira. “O ser natural de um país é o efeito de puro acaso”. Mais adiante: “O lugar em que nascemos é pátria forçada; e aquele de que somos cidadãos, é pátria forçosa”.¹³ Para esclarecer ainda mais, vai, inclusive, citar o ilustrativo caso de João Le Rond d’Alembert, filho natural de Destouches Canon e de Madama de Tencin, que, ao expor o seu caso, o fez passar por todas as desgraças de um bastardo à época, mas deveu sua vida à educação de uma vidraceira, que o recolheu e criou. Porém, Madama de Tencin, sabendo que ele, ainda jovem já era uma águia em geometria, o fez vir a sua casa, e depois de acariciá-lo, lhe revelou o mistério de seu nascimento. D’Alembert, espantado, teria gritado: “*Que me dites vous lá Madame!? Ah! Vous n’êtes qu’une marâtre: c’est la vitrière que est ma mère!*” (Que é que a senhora me diz? Ah! A senhora não passa de uma madrasta: é a vidraceira que é a minha mãe!)¹⁴

O poder da palavra de Frei Caneca mostra também erudição quanto a esta mesma arguição, o que também merece uma citação:

11. Cabral de Melo, Evaldo. *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 57.

12. Cabral de Melo, 2001, p. 60-63.

13. Cabral de Melo, 2001, p. 80.

14. Cabral de Melo, 2001, pp.81-82.

E se o discretíssimo Ulisses prefere, como diz Cícero, os calvos rochedos de Ítaca, à imortalidade, que lhe ofereceu Calipso, e aos regalos de Feacéia, não foi tanto pelo amor ao solo natalício, pois, como bem nota um sábio moderno, esta ternura era muito pueril para o mais sábio dos gregos, quanto porque naquele lugar tinha a pátria de direito; pois que ali tinha a propriedade do reino, tinha o senhorio dos vassalos, tinha a fiel Penélope, tinha o caro Telêmaco.¹⁵

Deduz-se, destes poucos fragmentos escolhidos aqui, que para Frei Caneca, ouvir o chamado da voz da pátria era ouvir a própria mãe. E assim se escuta essa voz forçosa no gesto libertário de um corpo político que cresce diante de “ventos embravecidos”, “furor de ondas”, “ludíbrio dos mares” através do *Typhis*¹⁶ *Pernambucano*, o diário de guerra de Frei Caneca, em que há o levante dos concidadãos para salvar a pátria enquanto nau oscilante entre uma subida aos céus e uma submersão aos mares, inicia assim, numa quinta feira, dia 25 de dezembro de 1823:

Quando a nau da pátria se acha combatida por ventos embravecidos; quando, pelo furor das ondas, ela ora se sobe às nuvens, ora se submerge nos abismos; quando, levada ao furor dos euripos, feita o ludíbrio dos mares, ela ameaça naufrágio e morte, todo cidadão é marinheiro; um deve sustentar o timão, outro pôr a cara ao astrolábio, ferrar o pano outro, outro alijar ao mar os fardos que a sobrecarregam e afundam, cada um prestar a diligência ao seu alcance, e sacrificar-se pelos seus concidadãos em perigo.¹⁷

15. Cabral de Melo, 2001, p. 83.

16. Tifis, na mitologia, é o nome do primeiro piloto do navio Argo, profundo concededor da arte da navegação. *In*: Cabral de Melo, 2001, nota à p. 301.

17. Cabral de Melo, 2001, p. 303.

Ironicamente, a história de Frei Caneca trata de um momento histórico submerso nos mares de nossa pátria. Daí ser digno de nota que o historiador Evaldo Cabral de Melo, ao conseguir, em seu livro *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*, trazer um gesto dentro e fora da história, nos chama a atenção para esta *outra* independência brasileira, semelhantemente a Susan Buck-Morss, em *Hegel e Haiti*¹⁸, quando a filósofa nos faz ver uma *outra* revolução francesa com a revolta dos negros haitianos.

4. O auto do frade

Despierte la novia
La mañana de la boda;
ruede la ronda
y en cada balcón una corona.
(*Bodas de sangre*, García Lorca)

No poema *O auto do frade* de João Cabral de Melo Neto (1984) há um gesto implícito de despertar um corpo político. Há desde o início uma convocação à ação, ao levantar, a partir do contraste entre o sono de Frei Caneca que dorme “como uma criança dorme” na prisão de sua cela, e o efeito evocador da lei nas palavras “É a lei que monta o espetáculo”, surgido de uma conversa entre o provincial e o carcereiro. “Mas é preciso acordá-lo. Tem gente para o espetáculo”. Entende-se desde então que o espetáculo que vai se desenrolar constitui-se a partir do despertar de um drama que, tendo sido esquecido do povo, é re-montado no poema: a história de Frei Caneca, o personagem histórico, aquele que foi executado a tiros de arcabuz (arma da época) por seu gesto de rebeldia à corte portuguesa e de desobediência ao eixo de poder Rio-São Paulo-Minas, com a vinda de D. João VI.

O espetáculo, para os leitores do poema de João Cabral, cujo gesto dramático refuncionaliza-se pois tem na própria re-

18. Buck-Morss, Susan. *Hegel e Haiti*. Tradução Sebastião do Nascimento. *Novos Estudos do Cebap*, São Paulo, n. 90, p. 131-171, 2011.

produção do gesto o seu meio poético, abre-se com o despertar de um corpo adormecido, um corpo esquecido de todos e de si mesmo. Esse despertar já evoca o espetáculo que termina na trágica morte do padre, e que está por ocorrer, assim como o despertar da noiva, em *Bodas de Sangue*, que desde o início da peça de Garcia Lorca já está condenada. E o drama do frade termina, de fato, quando esse mesmo corpo, depois de fuzilado, é jogado na frente da igreja, cujas portas levam fortes batidas de pés para se abrirem, e por elas aparece enfim, um padre que arrasta o corpo para dentro, ficando este novamente escondido das vistas de todos. Mas o gesto poético que ele traz como meio – o seu demorar – é o que vale como um levante de palavras. Por isso, desde o início, o poeta parece referir-se propriamente ao despertar de um corpo sensível que, ao tomar consciência de si, “com os cinco sentidos”, posiciona-se no mundo como nestes versos que se seguem ao despertar:

– Acordo fora de mim
como há tempos não fazia,
Acordo claro, de todo,
Acordo com toda a vida,
com todos cinco sentidos
e sobretudo com a vista
que dentro desta prisão
para mim não existia.
Acordo fora de mim:
como fora nada eu via,
ficava dentro de mim
como vida apodrecida.
Acordar não é de dentro,
acordar é ter saída.
Acordar é reacordar-se
ao que em nosso redor gira.
Mesmo quando alguém acorda
para um fiapo de vida,
como o que tanto aparato

Poéticas como políticas do gesto

que me cerca me anuncia:
esse bosque de espingardas
mudas, mas logo assassinas,
sempre à espera dessa voz
que autorize o que é sua sina,
esses padres que as invejam
por serem mais efetivas
que os sermões que passam largo
dos infernos que anunciam

Essas coisas ao redor
sim me acordam para a vida,
embora somente um fio
me reste de vida e dia.

Essas coisas me situam
e também me dão saída;
ao vê-las me vejo nelas,
me complicam, convividas.

Não é o inerte acordar
na cela negra e vazia:
lá não podia dizer
quando velava ou dormia.¹⁹

Nesta estrofe o ato de despertar nas palavras “Acordo fora de mim:/como fora nada eu via,/ficava dentro de mim/como vida apodrecida./” mostra um corpo inconsciente de si, alienado do que ocorre, e sem vida no isolamento. Esclareça-se aqui que Frei Caneca, na sua última noite antes de morrer foi atirado a um calabouço junto às caveiras que ali estavam. Nas palavras de Cabral o “acordar não é de dentro,/acordar é ter saída” no sentido de abertura sensível ao que ocorre, e portanto, no sentido político do termo, ou o mesmo que despertar a memória de um desejo que vai do íntimo e individual, ao coletivo. Atente-se ao verso “acordar é reacordar-se” o que se pode escutar como “recordar-se”, duas palavras muito similares, que não podem deixar de nos evocar a

19. De Melo Neto, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 468.

volta da memória de outros movimentos de levante ao qual este se seguiu. Ou seja: acordar duas vezes: uma para a vida, outra para a memória histórica. Nas palavras de Didi-Huberman: “Em resumo, nos levantes, a memória se inflama: ela consome o presente, com ele, certo passado, mas descobre também a chama de uma memória mais profunda, oculta sob as cinzas”.²⁰ Acordar para um “bosque de espingardas que o anuncia”, “à espera dessa voz que autorize o que é sua sina” já são versos prenunciadores do que está por acontecer... Mas também evocam outras ocorrências de abuso autoritário referentes à força militar violenta, ao porte de armas e à matança. Porém o drama no poema vai mudando de espaços e de cenário no passo a passo que pode ser lido tanto como um cortejo para a força (um castigo merecido) ou como uma procissão para a morte (uma consagração) de Frei Caneca; ou seja, as opiniões oscilam básica e radicalmente entre o castigo de um condenado pelo crime cometido e a consagração de um santo que o povo reconhece por seus benefícios. O poema é dividido entre oito espaços percorridos: 1. Na cela; 2. Na porta da cadeia; 3. Da cadeia à igreja do terço; 4. No adro do terço; 5. Da igreja do terço ao forte; 6. Na praça do forte; 7. No pátio do Carmo; 8. Cinema no pátio.

E os conflitos acontecem entre diferentes estrofes ou numa mesma estrofe, entre vida e morte, entre as opiniões dos militares e do clero, entre crenças religiosas e populares, entre as ordens dos juízes e a descrença nelas, entre oficiais e vigários, entre a tropa e a gente das calçadas; há comentários da gente sobre as ausências das autoridades e há também a negação dos carrascos diante da ordem de exercerem o ofício de enforcar a vítima. Diante da longa espera na expectativa (lembra-se aqui o verso de Cabral de outro poema “Nunca esperar foi tanto a morte”²¹) e

20. Didi-Huberman, 2017b, p. 309.

21. De Melo Neto, João Cabral. Apud Scramin, Susana. Ruínas do arcaico: o primitivo na poesia de João Cabral e Murilo Mendes. In: Andrade, Ana Luíza et al. *Ruinologias*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016, p. 239. Susana Scramin cita o poema inserido em *Crime na Calle Relator* de 1987, de João Cabral de Melo Neto.

na aceitação de sua sina, por parte de Frei Caneca, durante esses passos, surgem pensamentos surpreendentemente tranquilos e claros, buscando uma despedida da vida através daquilo que pode contemplar neste último passeio pela cidade do Recife.

Sob o céu de tanta luz
que aqui é de praia ainda,
leve, clara, luminosa
por vir do Pina ou de Olinda,
que jogam verde e azul
sob o sol de alma marinha,
sob o sol inabitável
que dirá Sofia um dia,
vou revivendo os quintais
que dispensam cesta amiga
de trás das fachadas magras
com sombras longas e líquidas.
E se não ouço os pregões,
vozes das cidades vivas,
revivendo tantas coisas
vale qualquer despedida.
Sei que acordei para pouco
e que entre a cela sinistra
onde só a luz das caveiras
com luz própria reluzia,
e o outro telão do sono
que cai e que não se bisa,
é estreita a nesga de tempo
para que se chame vida.
E as ruas de São José
com que mais eu convivia,
que passeava sem prever
o passeio deste dia.
Eu sei que no fim de tudo
um poço cego me fita.
difícil é pensar nele
neste passeio de um dia,

neste passeio sem volta
(meu bilhete é só de ida).
Mas por estreita que seja
dela posso ver o dia,
dia Recife e Nordeste
gramática e geometria,
de beira-mar e Sertão
onde minha vida um dia.²²

Numa leitura oral, ou seja, em sua potência de “escuta”, a estrofe inteira assume um tipo de lamento alegre diante da morte iminente (onde “um poço cego me fita”), e de fato, todo o poema entra pelos ouvidos num mesmo ritmo forte e quebrado, adquirindo com isso a força semelhante à do *cante hondo* espanhol de Garcia Lorca, que era muito admirado por João Cabral, parecendo dar voltas a certas afirmações que recomeçam no verso seguinte (como “dela posso ver o dia,/ dia Recife e Nordeste”) em versos que, inclusive, poderiam ser desdobrados... A respeito desta força de *baile hondo* que subleva as almas e os corpos para bem longe de todas as “vontades de poder”, Didi-Huberman aponta Nietzsche como aquele que compreendeu a potência verdadeira desta dança dionisíaca que é ao mesmo tempo inocente e alegre. E isso fica evidente neste trecho específico do *Auto do frade*, em que Frei Caneca, consciente desta “estreita nesga de tempo” que tem pela frente, aproveita esta demora, como num *carpe diem* antes da morte, nesse último passeio pelo Recife. Mas Didi-Huberman ainda estende a Bataille esta compreensão nietzschiana ao afirmar:

Não é de surpreender que, em 1945 (mesmo ano em que ele tentava impedir que Nietzsche fosse usado pelos nacionalistas e fascistas), Georges Bataille tenha retornado ao duende como potência política fundamental, aquela próxima de uma “moral da revolta”, inspiradora do sur-

22. De Melo Neto, João Cabral. *Auto do Frade*. 2001, p. 480.

realismo, aquela que o conduziria de *Guernica às peñas flamencas* e às aldeias anarquistas da Andaluzia – tudo o que ele queria, agora que a Europa estava livre do nazismo, que Franco, mais do que nunca, governava a Espanha com mãos de ferro, era falar de uma Espanha livre”.²³

A propósito de um *baile hondo* europeu desta época, Susana Scramim fala da atuação de João Cabral e de outros artistas e intelectuais estrangeiros engajados contra a Guerra Civil Espanhola citando o poema “Federico Garcia Lorca” de Carlos Drummond, que clama pelo amanhã redentor de um passado de “trevas” anunciando o “canto multiplicado” que os “poetas martirizados” para “sempre viverão”. O poema é também um gesto de luto sobre esse corpo vitimizado de Lorca que “se vem transfundindo em cravos /de rubra cor espanhola,”²⁴ e que portanto carrega consigo a memória dos corpos rebeldes, como é também o caso “esquecido” de Frei Caneca. É importante frisar que o *Auto do Frade* não significa um poema escrito para os pernambucanos, mas principalmente para os brasileiros, por termos neste episódio histórico talvez um gesto tão eloquente ou mais que o de outro que foi vítima de um gesto revolucionário, que foi Tiradentes... O gesto solar de Frei Caneca, entretanto, sucumbe às trevas da monarquia. A propósito e ainda em “Episódio da Guerra Civil Espanhola”, Susana Scramim aponta “um sol que morre à mingua sob as investidas dos fascistas, Madri, e com ele sucumbe todo um sistema solar, a Espanha”.²⁵

Quanto ao dia de sol “inabitável” do seu poema, João Cabral evoca sua amiga poeta Sophia de Melo Brayner Andresen²⁶. E

23. Didi-Huberman, 2017b, p. 318.

24. Scramim, 2016, p. 227.

25. Scramim, 2016, p. 238.

26. Sophia de Melo Brayner Andresen (Porto, 1919-Lisboa, 2004) Muito amiga de João Cabral de Melo Neto, veio a tornar-se uma das figuras mais representativas de uma atitude política liberal, apoiando o movimento monárquico e denunciando o regime salazarista e os seus seguidores. Ficou célebre como canção de intervenção dos Católicos Progressistas a sua

evoca mais uma vez, no passeio de Frei Caneca, este corpo sensível ao povo, e que conhece tão bem tudo e todos ao seu redor: “Dessa gente sei dizer/ quem Manuel e quem Maria/ Quem boticário ou caixeiro /e sua mesma freguesia./ Cada rua dessas ruas/ é também amiga íntima,/ posso dizer a cor que era,/que no ano passado tinha.”²⁷ Esse corpo cuja intimidade com o chão que pisa e com os seus habitantes fala de seu tornar-se comunidade no caminhar, ou no ato mesmo de atravessá-los, passa então de um mundo já vivido, à vívida experiência no corpo de sua intimidade: “Andando nesse Recife/que me sobrará da vida,/ sinto na sola dos pés/que as pedras estão mais vivas,/ que as piso como descalço,/sinto as arestas e a fibra./ Embora a viva melhor,/ como mais dentro, mais íntima,/ como será o Recife/ que será? Não há quem diga. /Terá ainda urupemas,/ xexéus, galos-de-campina?/ Terá essas mesmas ruas?”²⁸ A pergunta ressoa mais longe ainda que o seu próprio tempo ao ativar a memória sensível que vem de baixo dos pés: ao sentir as pedras que há muito conhecia, elas retornam à vida fazendo parte dele mesmo no sentido de pertencimento.²⁹ E somente quando o padre se questiona entre o que se passa do lado *de fora*, se é romaria ou confraria, realizando então chegar perto de seu momento final, é que seu pensamento vai se calar para os que o queriam escutar. Tanto que a gente nas calçadas se pergunta: “– Por que é que deixou de falar?/ Estávamos todos a ouvi-lo./ – Ao passar estava falando,/vinha conversando consigo./ Por que agora caminha mudo/ se estava falando a princípio?/ – De-

“Cantata da Paz”, também conhecida e chamada pelo seu refrão: “Vemos, Ouvimos e Lemos. Não podemos ignorar!” Wikipedia. Disponível em: <https://bit.ly/30RE29v>. Acesso em: 16 abr. 2018.

27. De Melo Neto, 2003, p. 476.

28. De Melo Neto, 2003, p. 492.

29. No sentido de pátria adotada, pois sendo filho de português e mestiça, ele ainda seria considerado português. Também ver o que ele próprio escreveu em “Dissertação sobre o que se deve entender por pátria do cidadão e deveres deste para com a mesma pátria”. *In*: Cabral de Melo, 2001, p. 53.

certo o forçaram a calar-se./ Até os gestos lhe são proibidos./
Fazem – no calar porque, certo/ sua fala traz grande perigo./”³⁰

Porém, no *Auto do Frade*, de quando em quando o meirinho anuncia o fim inevitável funcionando como um coro grego: – *Vai ser executada a sentença de morte natural na forca, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca*. Os padres da igreja despem o réu de suas vestes sacramentais, destituindo-o de seu poder sagrado, até “raspando-lhe este gesto” como se fosse “poeira”. Este desnudamento ou o que a igreja chama de ritual de “degradação” do padre a pessoa comum, traz à memória, entre outras, a do caso específico dos judeus nos campos, o que é lembrado pelo Primo Levi:

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo, [...]. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos, [...]. Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência, [...] Häftling: aprendi que sou um Häftling.

30. De Melo Neto, 2003, p. 476.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo.³¹

Se o desnudamento parece constituir-se em um ritual de humilhação no sentido de uma destituição do que ainda resta de um caráter humano – no caso do Primo Levi, a redução das roupas e do nome a um número – neste estreito limite entre interior e exterior físico de um sujeito, que é o limiar entre a roupa e o corpo, a substituição das vestes sagradas do padre, de sua batina e todo o seu aparato clerical se explica, no drama cabralino, pelo personagem Vigário Geral. Neste caso há um requinte de perversidade que consiste em vestir o padre antes, isto é, em paramentá-lo como se fosse rezar a missa, ou seja, dando-lhe ainda uma vez a ilusão de exercer as funções sacerdotais, para então, só depois disto, desnudá-lo, degradando-o das ordens sacras, ou seja, desordenando-o:

– A degradação eclesiástica é uma pena vindicativa, a mais grave de todas as penas eclesiásticas. Ao iniciar-se a degradação, vestem-lhe todos os paramentos sagrados, como se o padre houvesse ainda uma vez celebrar o sacrifício incruento da redenção. E a cerimônia começa, com grande aparato: o celebrante lhe tira das mãos o cálice, a hóstia e a patena. Depois, um a um, o vai despindo dos paramentos sacerdotais. Despem-no finalmente da batina ou hábito religioso. Está o padre degradado das ordens sacras; já não pode exercer o ministério sacerdotal. (p. 486, grifos do original)

A GENTE NAS CALÇADAS, outras vozes trazidas pelo poeta para prestarem testemunho do que ocorre, vão se manifestar:

- Arrancaram tudo do padre,
o que dele um padre fizera,
- Em dezessete na Bahia

31. Levi, Primo. É isto um homem? Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 24-25.

de fome e sede ele sofrera.
– Viveu piolhento, esmolambado,
guardado quase como fera.
– Mas o que lhe arrancaram hoje
trouxe-lhe ainda maior miséria.

Portanto há também uma parte dessa gente que lhe tem devoção, como a um santo, relembrando a sua prisão em 1817 na Bahia e o que já tinha sofrido. Isto se faz patente com a negação do serviço por parte dos carrascos, muitos deles acreditando na visão popular de uma virgem que protegia o frade com seu manto, o que já virava mito; e daí que o oficial, não vendo outra opção, substituiu a sentença de morte por fuzilamento ao invés de enforcamento.

Porém o sonho da geometria de Frei Caneca, que parece conferir-lhe o caráter conciliador de opositos, entre os da romaria e os da confraria, entre os que portam fuzis e os que acreditam nele, e que desde sua juventude como conhecido professor de geometria se desenvolve, sendo inclusive documentado por Evaldo Cabral como um fato histórico na sua vida, aflora então no penúltimo pensamento, ao se perguntar o que será do Recife: “Debaixo dessa luz crua,/ sob um sol que cai de cima/ e é justo até com talvezes/ e até mesmo todavias,/ quem sabe se um dia virá/ uma civil geometria?”³² A questão deste verso sobre a “civil geometria” agora como uma volta à conciliação revolucionária de seu sonho, transmuta-se na crença na igualdade dos homens, nos pernambucanos e no Brasil. Em seu último pensamento transcrito no poema cabralino, a brancura da mortalha se transforma em diversos matizes do branco:

– Esta alva de condenado
substituiu-me a batina.
Não penso que ainda venha
a vestir outra camisa.
Certo também é mortalha

32. De Melo Neto, 2003, p. 492.

e nela sairei da vida.
Não sei por que os condenados
vestem sempre esta batina,
como se a forca fizesse
disso a questão mais estrita.
Será que a morte é de branco
onde coisa não habita,
ou se habita, dá na soma
uma brancura negativa?
Ou será que é uma cidade
Toda de branco vestida,
Como Córdoba e Sevilha,
Como o branco sobre branco
que Malevitch nos pinta
e com os ovos de Brancusi
dispostos pelas esquinas?
Se essa mortalha branca
é bilhete que habilita
a essa morte, eu que a receio,
entro nela com alegria.
Temo a morte, embora saiba
que é uma conta devida.
Devemos todos a Deus
o prego de nossa vida
e a pagamos com a morte
(o poeta inglês já dizia).
Nessa contabilidade
morte e vida se equilibram,
e embora no livro-caixa,
e também nas estatísticas,
apareça favorável,
e sempre, o saldo da vida,
no dia do fim do mundo
serão iguais as partidas.³³

33. De Melo Neto, 2003, p. 494-5.

Aqui também o sonho da igualdade entre os seres, traz o olhar branco “onde coisa não habita”, se é enigma, mas pode ser também “brancura negativa”, e ainda assim se trata de uma dialética do olhar, o branco que nos olha. Mas a pintura de branco traz Cordoba e Sevilha, cidades em que o branco predomina, assim como o quadro branco de Malevitch e os ovos de Brancusi, uma arte em cor branca. Os vazios entre as palavras, os vazios entre os gestos: esquecimentos ou pausas para dar início a uma outra criação? *Fantasmata*.

5. Levantar os braços, gesto anacrônico na leitura das imagens gestuais de Frei Caneca pintadas por Cícero Dias



“Dois gestos sobrepostos: o do artista e o do revolucionário”

Disponível em: <https://bit.ly/3eeIQJZ>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Dois gestos sobrepostos: o do artista e o do revolucionário. Como nas imagens acima, vê-se Cícero Dias citando Goya, o pintor do “3 de maio de 1808 em Madrid”. A pintura de Goya (à direita) é de 1814: um revolucionário espanhol com os braços abertos sendo fuzilado pelos franceses. Mas, se ao padre revolucionário (figura à esquerda) lhe despem as roupas sagradas, num gesto humilhante de degradação e de submissão aos rituais

clericais, o gesto de resistência mais visível de Cícero Dias, com respeito a Frei Caneca, é justamente, o de substituir as roupas do frade pelas roupas do revoltoso de Goya, ao ser executado pelos soldados franceses: como ele, Frei Caneca veste blusa branca e calça amarela, a cor do sol. A calça é uma negação da mortalha, pois ela evoca, em sua cor, a vida na terra, o sol do Recife, o sol da Espanha (Córdoba e Sevilha). Além disso, a substituição da roupa torna-se simbólica do ato revolucionário que parece recobrar a altivez do gesto libertário a Frei Caneca depois da degradação humilhante, pois o personagem de Goya, ao levantar os braços diante dos tiros dos soldados mostra a revolta que resiste ante a morte, gesto iluminado na tela expressionista de Goya. Daí que, vestido do sol evocador de Goya, há no gesto de Cícero Dias uma inédita força de resistência acrescentada à figura de Frei Caneca.

Evidentemente, nesta substituição há uma suspensão do gesto (o que evoca a dialética em suspensão) quando este se transfere, como uma refuncionalização do gesto histórico para o gesto artístico. Ao comentar o conceito benjaminiano da história, Didi-Huberman o cita a propósito da imagem dialética, como “*uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado*”. Ao fazer isso, ele acrescenta que ela desenha uma dupla temporalidade de ‘*atualidade integral*’ (*integraler Aktualität*) e de abertura ‘*para todos os lados*’ (*allseitiger*) do tempo.³⁴ E”, pois, este o atravessamento temporal artístico que reabilita o corpo político no gesto de Frei Caneca, assim como o faria, só para citar dois exemplos, um gesto fotográfico mais comum com relação à ve-readora negra Marielle Franco cujo corpo político ressurgiu hoje, e quase diariamente, em seus gestos combativos, ou ainda, como a música de Milton Nascimento ainda faz ressurgir o corpo assassinado do estudante Edson Luis de Lima Souto que morreu baleado à queima roupa por um soldado na ditadura militar em 1968, a quem o compositor dedicou a canção chamada *Menino*:

34. Didi-Huberman, Georges. *Diante do Tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017, p. 127.

Quem cala sobre teu corpo
Consente na tua morte
Talhada a ferro e fogo
Nas profundezas do corte
Que a bala riscou no peito
Quem cala morre contigo
Mais morto que estás agora
Relógio no chão da praça
Batendo, avisando a hora
Que a raiva traçou
No incêndio repetindo
O brilho de teu cabelo
Quem grita vive contigo.

6. O gesto como suspensão ou interrupção: a *fantasmata*

Giorgio Agamben nos explica que o momento da interrupção e da suspensão e a sua relação com o tempo cronológico linear, é “decisivo para compreender a natureza do gesto”.³⁵ Cita Domenico da Piacenza, grande coreógrafo do século XV, no seu *Tratado da arte de dançar e de bailar*, por que ele colocava no centro da dança um momento de parada entre dois movimentos que ele chamava de “fantasmata”. Esta contraía numa mesma tensão de imobilidade “toda a série coreográfica”. Nas palavras de Agamben:

Aqui se vê com incomparável clareza que o gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – sua pausa entre dois movimentos, a epoché que imobiliza e ao mesmo tempo, comemora e exhibe o movimento. Do gesto suspenso e imperioso, com o qual a grande dançarina flamenca Pastora Imperio anunciava seu exórdio, recordeo que José Bergamín e Ramon Gaya, que a viram dançar, diziam que não era dança, mas a

35. Agamben, Giorgio, “Para uma ontologia e uma política do gesto” site *Flanagens*. Disponível em: <https://bit.ly/2UWZ6YB>. Acesso em: 01 abr. 2018.

abertura do espaço onde a dança poderia acontecer. Aí, a parada precede quase de modo profético quase todo o movimento do dançarino, como em Domenico o interrompia e o rememorava.

De qualquer modo esta imobilidade carregada de tensão contraía em si tanto os movimentos que o precederam quanto os que o sucederiam. De maneira que a esta tensão que Agamben também qualifica como a de uma “especial temporalidade messiânica” e não linear do gesto, também corresponderia uma incessante repetição deles. Este gesto seria aquele que os entrega à sua cognoscibilidade, sem qualquer finalidade, mas que compreenderia a apreensão e a contração de um tempo infinito (como em Nietzsche, apud Agamben).³⁶ É nesta contração que há um demorar no instante da morte, o momento do fuzilamento onde se concentra uma “insistência e persistência do instante, [e] demorando, ela, a memória, esperava ou retardava, a memória dessa leveza, do momento da leveza, do sentimento da leveza; demorava como demora ainda hoje”.³⁷ Em outras palavras, esta “iminência de uma morte que já aconteceu” torna-se um devir em perpétuo inacabamento.

João Cabral inicia seu poema dramático com o corpo adormecido que se acorda para o gesto final, e termina com o corpo depois de fuzilado, sendo jogado na frente da igreja para que o carreguem clandestinamente para dentro dela. O corpo de Frei Caneca se ergue da cela para o espetáculo que o espera fora dela, o seu viver demora a intensidade dos últimos passos para o seu fim, entre as memórias que se despertam no corpo e os últimos instantes. (E é este o meio combativo que permanece em suspenso). Ora, o que este corpo diz com esta rápida desapareição é o que não deve ser escutado, e por isso ele é rapidamente

36. Agamben, Giorgio, “Para uma ontologia e uma política do gesto” site *Flanaganens*. Disponível em: <https://bit.ly/2UWZ6YB>. Acesso em: 01 abr. 2018.

37. Derrida, Jaques. *Demorar Maurice Blanchot*. Tradução Flavia Troccoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 98.

escondido, o que também parece condizer ao gesto político que carrega consigo. O silêncio que nunca se poderá preencher. O vazio do esquecimento. Trata-se do gesto político que carrega essa *outra* independência de que fala Evaldo Cabral de Melo. Um gesto intolerável para os inquisidores já que o espetáculo deles tem que continuar. Esta imagem de Cícero Dias permanece, portanto, para lembrar aquilo que, na história, como um pirlampo, ora se apaga, ora se acende³⁸, na iluminação momentânea de um movimento de libertação histórico no gesto libertário de um corpo que ora renasce ora se dissolve: (des)lembança.

Parece-me, ademais, diante disso, que é possível concluir muito a propósito do gesto dançarino lembrado por Agamben, e coincidente a este *baile hondo* de Cabral no ritmo compassado de seu poema, que ele possa traduzir-se na imagem de Cícero Dias como uma *fantasmata*, ou seja um gesto em suspenso, a parada de um gesto descontínuo que concentra o tempo infinito em uma única tensão, que é o instantâneo da abertura de braços de sua figura: a imagem de um Frei Caneca dançarino, que contrai em si a tensão dos dois movimentos tão radicalmente opostos quanto a vida e a morte, enquanto leitura do passado e antecâmara do futuro, neste seu ínfimo e ao mesmo tempo infinito demorar sobre a terra, o que dura um instante de susto – o gesto – diante dos soldados que o fuzilam, um demorar magistralmente captado nas palavras do poeta e, igualmente, neste fio de imagem dançante tensionada no instante da morte, mas com uma sobrevida infinita, por Cícero Dias. É assim, com os braços jogados para o alto, muito justamente, que Frei Caneca se levanta sempre e se dá novamente a conhecer: no meio de seu gesto.

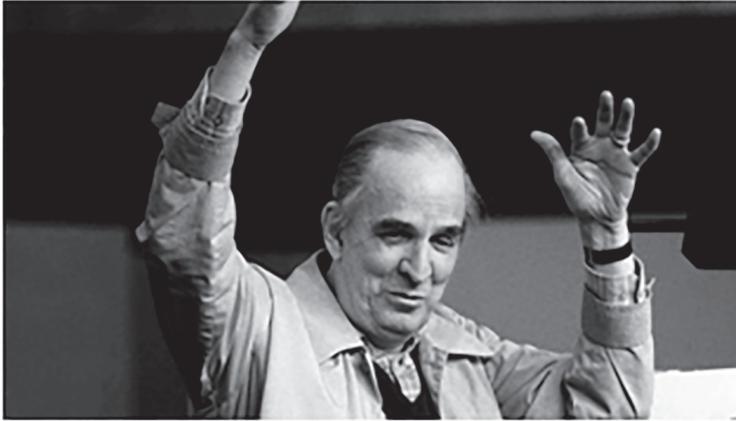
EDITORIAL

38. Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Revisão Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.



2. GESTOS DE BERGMAN

André Queiroz



“Gestos de Ingmar Bergman”

Disponível em: <https://bit.ly/3eqyp5W>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Creio ser frágil tomar uma obra desde a perspectiva autobiográfica. Seria reduzir o que se faz àquilo que se viveu, como se fosse meramente do “umbigo” o de que se relata. Todo modo, claro está, sempre se está atravessado pelo que se vive – mas diria que em uma perspectiva mais ampla, histórica, mundial, geográfica. Somos seres constituídos pelos elementos do tempo histórico que vivemos. Por exemplo, Fernando Pessoa a mencionar o rio de sua aldeia que lhe seria maior que o Tejo. É o rio que o atravessa, que constitui parte do imaginário de sua infância. Tantas vezes é ali que nos banhamos: braçadas, mergulhos, certo naufrágio experimentado na ausência de fôlego. Mas o rio de nossa aldeia será onde que ele desemboca? Talvez que na direção do esquecimento das origens como quando se turvam as águas para além de um encontro de rios. E já nada lembra ou remete àquele que se era. Lembro do Raduan Nassar que escreve na voz do narrador de *Lavoura*

Arcaica que cada passo para longe o levava na direção da casa. Pode parecer a afirmação de um eterno retorno. Pode parecer que nunca se escapa do autobiográfico, ou da autoreferência, mas podemos pensar também que o tempo é inexorável, sem regressos e promessas. Bergman, por exemplo, é alguém que afirmou isto o tempo inteiro. Mesmo que ele, supostamente se revise, como por exemplo em filmes como *Crianças de Domingo*, ou em *Fanny & Alexander*. Mas veja bem – falo de forma alegórica: a casa que nos chega nunca é a mesma casa, nunca é aquela da que saímos. Estamos sempre nesta curva, neste interstício, e Bergman afirmar isso sem pesar, sem sofrer a melancolia dos que não suportam a travessia.

Bergman apesar de ser um dos mais brilhantes diretores do cinema mundial, era sobretudo um homem de teatro. Ele se descrevia como um diretor de teatro, um encenador. Claro está que a materialidade cênica está presente em sua obra. Dirigiu mais peças teatrais do que dirigiu obras cinematográficas. Claro está que não tivemos a sorte de poder assisti-las. As passagens de avião eram demasiado caras, e a Suécia era gelada demais, terra inóspita aos que sambamos em 40 graus. Mas os elementos cênicos, a dramaturgia, seus tempos e modos estão todos ali. Este é um ponto que indica o trânsito contínuo entre cinema e teatro em sua obra – vasos comunicantes e respiradouros um com relação ao outro. Eis um primeiro ponto. Se isto é positivo para alguém que irá encená-lo é um outro ponto. Estou pensando nisto desde a perspectiva de que um encenador deve ter autonomia para recriar, para refazer, para descosturar o que estava enredado e seguir as matrizes que desejar. A questão é: como se lida com estes traços bem marcados quando se quer derivar desde aí?

Creio que a revisitação pode vir a trazer este elemento que mencionei acima: a *deriva* como elemento de criação autônoma. Quarenta anos? Não é muito. Talvez o seja para o tempo de uma vida, apenas isso. Como então montar uma tragédia grega? Como expressar elementos de um tempo e espaço tão distintos?

Há de se compreender o que estava em jogo àquele instante, há de se estudar o que se busca fazer. Senão como será? Ainda que algo vá escapar, ainda que algo se mostre irreduzível, mas como seria diferente? Sobre o tema do “universal”, prefiro não buscá-lo como algo intrínseco à obra, mas às condições histórico-políticas de sua repercussão. Por exemplo: onde foi realizada, quais as inserções nos canais de veiculação, e coisas do gênero...

Vivemos uma época de superficialidade? O que será isso? Bergman, por exemplo, era o signo sintoma de seu tempo? Estava preso a ele, agrilhado às amarras de uma época? Acho difícil dizer isto, Claro que certas coisas o atravessavam, como mencionei na primeira questão. Bergman era um homem de seu tempo, mas o que será que isto quer dizer? Como podemos, por exemplo, juntar Bergman e Oscarito sob o prisma de uma temporalidade evasiva? Eram de um mesmo tempo... ah... podemos nos salvar e dizer: mas eram tão distintos porque um era nórdico e o outro dos trópicos. Mas será isto, o traço espacial geográfico, o elemento nodal a garantir as diferenças específicas? Salvador Allende e Pinochet, estranhos e distintos e supostamente tão próximos no espaço....

Veja: escuto aqui na questão certa alusão discreta aos “amores líquidos” do Bauman, época em que as coisas se dissolvem, época em que as coisas se diluem em vez de sua condição sólida e duradoura. Acho frágil esta avaliação. Quase como uma profissão de fé, Bauman a escolher o sólido ao que é passageiro e efêmero. Em geral, a recepção das análises de Bauman reduplicam as suas qualificações moralizantes como quando designam como “superficial” o que não traz a promessa de perenidade. Mas lembremos que as coisas sólidas já se desfaziam desde há muito – atravessadas que eram pelo processo histórico. Aqui os ecos são do velho Marx, velho e novíssimo, eis aí um elemento que pode parecer contraditório, mas eu diria ser complementar esta condição: a de velho e novo.



“Gestos da morte, em *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman”

Disponível em: <https://bit.ly/3eqyp5W>. Acesso em: 18 jun. 2020.

No caso de Bergman, apontaria que a força do que ele propõe é a afirmação da condição trágica: as coisas estarão sempre em processo de morte sem qualquer salvação possível, e este é o elemento fundamental a ser acolhido. Nada como o suspiro de viúvo de Bauman diante da condição transitória das coisas e dentre elas, as coisas que passam, nós que passamos também. Enquanto Bauman traz consigo o seu lenço encharcado de melancolia e dor, Bergman nos convida e nos convoca a acolher este *passamento* como condição da vida. Basta pensar em *O Sétimo Selo*: a morte a lembrar que sua visita é inevitável, Anthonius Block, o cavaleiro que joga xadrez com a morte sabe que é impossível vencê-la, quer apenas e tão somente iludi-la um pouco, ganhar um tempo a mais, e operar aí a façanha que lhe for possível. Mas não se curva a um deus que lhe salvasse. Pelo contrário, diante da mulher que queima na fogueira porque disse ter tido relações com o demônio (o “outro” de deus), Anthonius Block sabe que seu escudeiro está certo quando diz que vê nos olhos da moça o medo diante do vazio, e não a tranquilidade dos que pensam avizinhar-se da bem aventurança. Em outro filme, *Luz de Inverno*, Bergman acenará com a afirmação do trá-

Poéticas como políticas do gesto

gico na voz do pastor que descobre que deus não existe – deus ou a garantia dos fracos, e o pastor se faz mais alegre com isto, se faz mais íntegro com esta certeza, a de que deus não está aí para garantir que o tempo que corre é mau e conspira contra...



“Gestos de *Luz de Inverno*, de Ingmar Bergman”

Disponível em: <https://bit.ly/3eqyp5W>. Acesso em: 18 jun. 2020.

PACO
EDITORIAL





3. 道的精髓与气质变化

邱奕智

依据『气质变化』的观念，我们是一个整体的存在，我们与一切宇宙的现象都能融为一体。因此，假设我们能自然地行动，譬如说，当我们走路的时候，我们可以发现有多种的现象。但是，如果我们常有太多的忧虑，因而就会忘掉自己与整个环境有一种联系而有被限制的感觉。然而，如果突然间，一阵旋风来临，带来眩晕的回荡，渗透到整个周围，我们的身体就会受它的影响。在这时候，我们就会感觉我们与物质的本体是相连的，且有感应的。其实，我们的感性本来与整个环境是有一种强烈的联系，但是，由于某些的限制，它就失去了这个强烈与自然的关系。因此，当我们体验这些变化时，我们的身体会自然地产生一种强度的扩张，一种幽深与强烈的『质变』。

这种『质变』无非是『转变的自然过程』，亦即它也来自于内在的能源。因如此，我们极大地能展现其浩瀚的心境以及体验内在的『本性』。从这种体验，很明显的是我们与整个宇宙的变化过程是没有区别的。其实我们发现了我们与整个大自然是属于同样的范围，貌似居住于相同的『本质』。即使我们有某些偏袒的思想、行为、心情而习惯，但是如果我们能够超越任何限制，把其『直觉性』扩大一点，免不得我们所体验的范围就会扩张。

在这方面，我们认为肉体与精神的结合是非常重要的问题。依照我们的观念，我们能协调肉体与灵魂的关系，好似将两个成分融合在和谐的『本质』。它们其实是相容的，而是完全能共存在同样的范围。仅仅从这样的体验，我们的艺术才每时每刻会在变化中而前进，使得我们的人生能丰富地超越任何障碍。换言之，我们与整个宇宙是融为一体，是在吻合的自然境界所演变。肉体与灵魂都是常常被人类视为两种对立与矛盾的成分，尤其是会变成两种不同的实体。在我们的美术哲学，我们特别侧重气质变化使我们能突破一些误解于有关肉体与灵魂的冲突存在。这些误解取决于人们忽视『整体观』。虽然任何现象表面上都是片断的、零碎的、短





Daniel de Oliveira Gomes (org.)

暂的，但却经由艺术的创造力使它们都能综合在一种『整体』的境界。我们想策励自己，得以超越某些偏袒的成见而在每个过程当中能深沉反思、修心养性。

既然如此，『整体观』会使我们能突破任何时空的限制。众所周知，时间与空间是属于相对、对立与矛盾的范畴，所以我们需要突破重重阻力，思想的束缚与心态的枷锁。若我们能『超越』这时空『相对』的限制，同时将肉体与灵魂综合在『全方位』的境界，那我们就能领悟我们与整个宇宙是没有界限的。那么，我们要如何才能体验这种『无名』、『无形』、『无边无际』的世界呢？超过任何限制并非是属于抽象与空洞的范围。最根本的原因在于它还包含一切事物和现象。它不是远离于世界，反而是满山遍野，无所不包，无所不在。这种无所不在的实体是宽广，但是并不是神秘而荒谬的。它存在于人的心境，所以它是有『内在性』。它确实是一种自身知觉的扩张，凝寂的质变，它截然不只是内在或是外在，因为其实它超越了任何区分与界限。据此，当我们能沉浸在肉体与灵魂的结合过程时，我们能达到和谐的状态以及超越任何障碍。并且，这种深广的结合彰显一种无限制的能量，以便能产生清新的形状与形象。实际上，这些形状与形象缘于『无形』的境界，亦即缘于『虚无』的精髓。这样，如果我们能深入到『虚无』的精髓，那我们就进入一个宽广的世界。这就是说人有巨大的能量，使得他能绵绵不断超越自己的界限。若我们能体验到这个逍遥的境界、活跃而蓬勃的艺术过程的境界，那么我们就领悟到『气质变化』的精华。

既然如此，『整体观』会使我们能突破任何时空的限制。众所周知，时间与空间是属于相对、对立与矛盾的范畴，所以我们需要突破重重阻力，思想的束缚与心态的枷锁。若我们能『超越』这时空『相对』的限制，同时将肉体与灵魂综合在『全方位』的境界，那我们就能领悟我们与整个宇宙是没有界限的。那么，我们要如何才能体验这种『无名』、『无形』、『无边无际』的世界呢？超过任何限制并非是属于抽象与空洞的范围。最根本的原因在于它还包含一切事物和现象。它不是远离于世界，反而是满山遍野，无所不包，无所不在。这种无所不在的实体是宽广，但是并不是神秘而荒谬的。它存在于人的心境，所以它是有『内在性』。它确实是一种自身知觉的扩



张·凝寂的质变·它截然不只是内在或是外在·因为其实它超越了任何区分与界限。据此·当我们能沉浸在肉体与灵魂的结合过程时·我们能达到和谐的状态以及超越任何障碍。并且·这种深广的结合彰显一种无限制的能量·以便能产生清新的形状与形象。实际上·这些形状与形象缘于『无形』的境界·亦即缘于『虚无』的精髓。这样·如果我们能深入到『虚无』的精髓·那我们就进入一个宽广的世界。这就是说人有巨大的能量·使得他能绵绵不断超越自己的界限。若我们能体验到这个逍遥的境界·活跃而蓬勃的艺术过程的境界·那么我们就能够领悟到『气质变化』的精华。

由于整个宇宙不停的在变动与变化·同理·我们人生也被视为是一种连续不断的流动·从青春到暮年·从出生到衰老·实际上它受到任何外在强有力的影响。尽管它被繁多环境影响所限制·但最后它还能自觉地转化而塑造自身。我们不设想人生有一种固定的『实体』·因为『实体』的定义是抽象的概念。从任何自然过程来观察·我们意识到人生展现在人所造成的·所创造的·则绝然不是固定的。理解这个道理之后·我们兴许会意识到人生与艺术是一种活跃、灵活而刚健的生活体验。

由此可知·对任何僵硬的态度、行动、习惯与思维·我们可以超越·以致于进入到自然的心态。可是·如何我们能进入到这样的境界呢? 困难在于我们没了解我们人生不仅是一种固定的计划·且不知道如何能意识到无际无边的『虚无』境界。实则·『虚无』就是海德格尔与老子所体验到的·不过他们所表达的是不同的思想与概念。原因在于海德格尔的『虚无』概念比较显得消极的痛楚·使人觉得人生是太单调而乏味。可是我们也知道·体验这种『虚无』之后·我们可以扩张其视野·用以寻找而达到更有意义与充实的人生。海德格尔说人生是要面临死亡才能了解真正的目的。如果我们彻底地透过死亡的痛楚及明白人生其实只是一个过程·我们就能渐渐地超越与突破任何困境·以便能选择与体验真实的生命·则能承担自己的选择。不言而喻·这就是因为人生不是麻木与僵硬的实体·而是一种绵绵不绝的过程。其基本的含义在提示人是创造者·是主动的·而不是被动的·所以最重要的还是人需要对自己的生命有一种负责任的态度。



Daniel de Oliveira Gomes (org.)

反之，老子所体悟的『虚无』概念绝非是消极与悲观的。『虚无』的境界无非是根本的本源，因为整个宇宙的现象都是来自于『虚无』的本体，而最后要回归于它。就是说，如果没有『虚无』，各类事物一定不能滋生而继续地存活下去。这里的『虚无』提示出『道』的本身。它就是我们宇宙的根源，无穷无尽的能源。同样，我们的气质变化也是在展现一种无穷无尽的能量。我们的主旨就是想顺畅地深入到宁静的心态，亦即『虚无』的境界。所以，我们必须去破除成见，消除一些虚伪、任意而人为的形式，才能超越任何杂乱的心念。某些心念好像是在阻扰我们的艺术过程，使得我们不能自自然然体验到这种『虚无』的境界。『虚无』的境界一旦被我们所体验到，于是芸芸众生都会展现其奥妙，甚至还能启示各人的『直观性』，使人们能体验清静的心态，用以沉潜于幽深的『虚无』。从这样的体验来说，我们就像似一条不断旋转的波涛，它徘徊与沉潜在浩荡的深海中。这个比喻显然展示人生只是一种微小的现象。若各人深入到浩瀚的世界，他就会真正了解整个宇宙是幽深、奥妙、宽广而无限的，从而他与总体是来自于相同的根底。

在这方面，我们可以化解一些杂乱的界限。顺应自然变化，我们认为这是很高贵与神妙的艺术过程。倘若我们能与总体融为一体而体验到『虚无』的静默，那么我们人生就变成充沛而自然的质变，如同寥寂的河水流荡在荒野的沧海。据这种体验，气质变化并不是促使我们要对一个重点特别关注，反而是要我们扩张自身的感性、直观与知觉。依照这样的扩张过程，各人就能慢慢地深入到深邃的沉思，体验出无数的世界。由于我与整个宇宙是没有任何区别与界限，当然我们就与宇宙融为一体。这是很强烈、积极与深广的。我们越来越会觉得这个世界在展现其无数而五彩缤纷的景象。

这就是广大无边的『变革』，使我们的身体被广大无边的境界所扩张。这意味我们能深深地通过多种不同的实体，显示我们与多重世界没有任何障碍。从这样体验，我们就会感受到『爱世界』的境界。这是会迸发出其内在能量，以致于显示我们是『超越性』与『内在性』的存在。这两种特征都能共存在相同的境界以及破除『外』与『内』的区分。在这样情况，我们就变成『爱世界』的存在，亦即意识的扩张过程。之所以说



我们肉体与精神的『和谐性』导致一种包容的心神。然而，这不仅是有『超越性』，但它具有带来肉体与精神的实力，使个人能体验自身与大自然的『共存性』。说到底，这也是在展现潜在与无穷的能量关于无限与无数的实体。即便如此，这个扩张绝非是一种否定或是逃离世界的态度，与其说是一种消极狭隘的视野，不如说它是一种共存性的过程。

这样，我们能沉浸于『无边的想象』而能够创造繁多的景致，任其自然而沉浸在寂静的范围里。我们设想这样的修养本质上无非是『扩展性的自然过程』。它是『自然』因为它没有强制、人为与独断独行的行动，而没有巧诈的态度。它是一种强度的扩张，可作为一种『流变的过程』，意味着这种过程是永续地在变化。假如我们透过了自我意识的过程，那必然地我们就会感受多种不同的状态，如同水是顺畅地在流动而改变其形状。鉴于我们能感受与吸取多种形状和形象，从而我们的艺术就成为无尽无休的扩张过程。

为此，气质变化与德勒兹的美术哲学有关联。我们设想身体是一种流变的过程，因为它展现个体的潜藏力得以让个人体验无穷的境界。由此可知，我们就能发现了人们本身是有巨大的表达能力。毫无疑问，这也可作为我们的内心思维，尤其是当时我们已体验到无穷与无限的潜藏力。这样，人生的本性是没有界限的，因此它只可视为一种过程而没有一个固定的定义。它与整个宇宙是相应的，所以症结在于『互相依存』的概念。人生与宇宙是有关系的，是互相依存的，因为他们有相互关系和相互影响。因为我们能展现共存性的潜力，我们就能突破某种的限制，对于自身的忧思、杂念、信仰，意即把一些成见自然地摈弃。当我们能超越这些障碍时，我们就意识到自己原来就是有无穷的潜藏力，意味能沉浸到『无我』的境界。这其实是微妙而幽深的领域。我们所感受的，所领悟的都完全成为『同时性的美感』。

我们知道，人的潜藏力是能超越任何阻力与隔绝的心态。据德勒兹说，人是以流变过程能展现自身的潜藏力。扩张本身的潜藏力，扩张感知、直觉与视野无非是创造一种丰裕与独特的艺术。若我们诚然地扩张其美感，我们会发现与整个大自然融合为一，便意识到互相依存的美感而立即扩张了『知觉力』的广度。说到底，气质变化其实可视为一种绵绵不绝的过程，

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

恰如浩瀚与无边无际的沧海。对这种独特的体验，我就写了一篇诗：『我观众生，从小树苗，到火焰山。天挺碧绿，绵延不绝，破烦恼城，显明翠绿。将我茂盛，茫茫粉碎，融金属棒，燃烧本身。』诚然，沉浸这样无边无际的境界之后，我们就意识到我们只是沧海中的一颗微小的沙粒而已。

PROVA
VIRTUAL
P
PACO
EDITORIAL

3. A ESSÊNCIA DO DAO E A METACORPOREIDADE

Chiu Yi Chih

Segundo a concepção da *Metacorporeidade*, somos uma existência total que pode se integrar com múltiplos fenômenos do universo. Assim, se movemos com naturalidade, por exemplo, ao caminharmos numa rua, poderemos perceber múltiplas realidades. Contudo, se possuímos diversas preocupações, estaremos ignorando essa relação com o ambiente e restringindo nossa percepção. No entanto, se um redemoinho de vento chegar subitamente com uma vertiginosa reverberação e se infiltrar na atmosfera ao nosso redor, nosso corpo será afetado por essa mudança. Nesse momento, perceberemos imediatamente nossa conexão e interação com a realidade material. Na verdade, nossa percepção sempre esteve em relação intensa com o entorno, mas, por causa de certas limitações, ela perde essa conexão intensa e natural. Por isso, vivenciando essas transformações, nosso corpo poderá criar com naturalidade uma ampliação de intensidades, uma profunda e intensa *metamorfose*.

Essa metamorfose não é senão um processo natural de *metacorporificação* que se origina também de uma fonte de energia interna. Sendo assim, manifestamos de modo intenso essa vastidão do coração assim como experienciamos a interioridade de nossa própria natureza. A partir dessa experimentação, o que se evidencia é que não há diferença entre nós e o processo constante de mutação do universo. No fundo, percebemos que nós e toda a natureza pertencemos à mesma dimensão como se morássemos na mesma *essência*. Mesmo que tenhamos alguns pensamentos, condutas, sentimentos e hábitos próprios, entretanto, se pudermos transcender essas limitações e ampliar nossa *potência intuitiva*, necessariamente nosso campo de experiência expandirá suas possibilidades.

Nesse aspecto, consideramos que a relação entre corpo e espírito é uma questão muito relevante. De acordo com a nossa concepção, podemos harmonizar a relação entre corpo e espírito fazendo com que as duas partes se reúnam numa essência harmoniosa. De fato, ambas são compatíveis entre si e coexistem numa mesma dimensão. Somente a partir dessa experimentação a arte poderá acontecer em todo momento do processo de transformações, fazendo com que nossa existência possa de modo pleno transcender quaisquer limitações. Em outras palavras, nós e todo universo nos tornamos um só corpo que se desenvolve na mesma dimensão natural. Corpo e Espírito são geralmente considerados pelos seres humanos como duas partes opostas e contraditórias, e sobretudo, acabaram se tornando duas realidades muito distintas. Em nossa filosofia estética, enfatizamos especialmente que a *Metacorporeidade* nos leva a eliminar certos equívocos em relação a esse conflito. Esses equívocos são baseados no fato de que as pessoas ignoram a *visão da totalidade*. Mesmo que certos fenômenos sejam parciais, fragmentados e temporários, entretanto, passando pela potência criativa da arte, eles podem ser unificados numa dimensão *totalizante*. Desejamos instigar a nós mesmos no sentido de transcender certas concepções unilaterais para que, a cada momento do processo, possamos aprofundar nosso pensamento, cultivar nosso coração e nutrir nossa natureza.

Desse modo, a *visão da totalidade* permite romper com certas limitações espaço-temporais. Como todos sabem, o tempo e o espaço pertencem ao âmbito da relatividade, da oposição e da contradição, e por isso precisamos romper com as resistências, os nós do pensamento e as prisões/correntes mentais. Se pudermos *transcender/superar* essas limitações relativas desse tempo/espaço, e ao mesmo tempo, integrar o corpo e o espírito numa dimensão de *inclusividade/compreensividade*, logo perceberemos que não há limites entre meu eu e o universo como um todo. Assim, como podemos experimentar esse universo *inominável, informe e ilimitado*? Transcender as limitações não per-

tence a um domínio abstrato e vazio. A razão fundamental é que essa dimensão ilimitada abarca todos seres e fenômenos. Ela não é distanciada do mundo, pois está em todas as partes, é onipresente e englobante. Essa realidade onipresente é vastíssima, mas não é mística e absurda. Existe no coração do ser humano, e por isso, possui caráter de *imanência*. Com efeito, é uma espécie de expansão de nossa intuição, uma mutação profunda, não é completamente interna ou externa, porque na verdade transcendeu quaisquer distinções e limites. Portanto, quando mergulhamos no processo de união entre corpo e espírito, alcançamos uma harmonia que possibilita a transcendência de quaisquer obstáculos. Além disso, essa união profunda manifesta uma energia ilimitada assim como produz novas formas e figuras. No fundo, essas formas e figuras se originam da dimensão do *Informe*, ou seja, originam-se da essência do *Vazio*. Assim, se pudermos aprofundar na essência do *Vazio*, então adentraremos num universo mais amplo. Isso significa que o ser humano possui uma energia imensa que faz com que possa continuamente transcender seus próprios limites. Se pudermos experimentar essa dimensão da liberdade, a dimensão do processo vigoroso e dinâmico da arte, então compreenderemos a essência da metacorporeidade.

Uma vez que todo universo se move e se transforma ininterruptamente, pela mesma razão, nossa existência pode ser considerada como fluxo contínuo que, desde a juventude até velhice, desde o nascimento até o declínio, sofre as influências externas. Embora ela seja determinada pelas inúmeras influências do ambiente, no entanto, ela pode ainda conscientemente se transformar e moldar-se a si mesma. Não concebemos a existência como uma *realidade* fixa, já que a definição da *realidade* é uma ideia abstrata. A partir da observação dos fenômenos naturais, temos a consciência de que a existência se manifesta justamente naquilo que o homem faz, naquilo que ele cria, e então de modo algum é algo já predeterminado. Após tal compreensão, talvez possamos ter a consciência de que tanto a existência como a arte são uma espécie de vida experimental, dinâmica, vital e vigorosa.

Torna-se evidente a partir daí que em relação a certas atitudes, movimentos, hábitos e pensamentos rígidos, poderemos transcender a ponto de adentrarmos no estado de naturalidade. Contudo, como é possível penetrar nessa dimensão? A dificuldade consiste em que ainda não compreendemos que nossa existência não é um mero projeto predeterminado, e por isso mesmo, mal temos a consciência das possibilidades dessa dimensão do *Vazio* ilimitado. Na verdade, o *Vazio* ou o *Nada* foi algo que Heidegger e Laozi experienciaram, mas as suas concepções e ideias são diferentes. A razão é que o *Nada* de Heidegger se assemelha mais a um sofrimento negativo que leva o ser humano a sentir que a existência é monótona e tediosa. Mas sabemos também que, após experienciar esse *Nada*, podemos ampliar a visão no sentido de alcançar uma existência mais significativa e substancial. Heidegger diz que a existência deve se confrontar com a morte para que possa compreender a sua meta verdadeira. Se pudermos profundamente experienciar a dimensão da finitude e compreender que a existência é um processo, podemos então gradualmente transcender e superar certos impasses de modo a escolher e experienciar uma vida autêntica, assumindo nossas próprias escolhas. Nem será preciso dizer que a existência nunca é uma realidade inerte e rígida, mas uma espécie de reinvenção interminável. A implicação fundamental é salientar que o ser humano é um criador, um agente ativo, e não passivo, e por isso o mais importante é que ele tenha atitude de responsabilidade diante de sua própria vida.

Por outro lado, a concepção do *Vazio* experienciada por Laozi em momento algum é negativista e pessimista. A dimensão do *Vazio* não é senão a origem fundamental, já que todos os fenômenos do universo se originaram da realidade do *Vazio* e retornarão a ela. Ou seja, sem a existência do *Vazio*, nenhuma espécie de ser poderia ser gerada e assim subsistir de modo permanente. Aqui o *Vazio* refere-se ao próprio *Dao* que é a própria origem de nosso universo, ou seja, a fonte de energia ilimitada. De maneira análoga, nossa metacorporeidade também

manifesta uma espécie de energia ilimitada. Nossa proposta visa aprofundar suavemente o estado do silêncio, a saber, a dimensão do *Vazio*. Por isso, precisamos remover as concepções e erradicar certas formas artificiais e arbitrárias para que possamos transcender certos pensamentos confusos. Alguns pensamentos parecem obstruir nosso processo artístico impedindo que experiencemos naturalmente a dimensão do *Vazio*. Quando experienciamos tal dimensão, todos seres manifestam seu mistério, e inclusive, despertam a *potencialidade intuitiva* de cada pessoa no sentido de fazer com que ela possa experienciar o estado de pureza e mergulhar no *Vazio* profundo. A partir dessa experiência, somos semelhantes às ondas turbilhonantes que incessantemente ondulam e mergulham no vasto oceano. Essa metáfora revela claramente que a existência humana é apenas um fenômeno ínfimo. Se uma pessoa mergulhar profundamente nesse imenso universo, ela compreenderá verdadeiramente que o universo é profundo, misterioso, vasto e ilimitado, sendo que, portanto, ela e o todo se originam de uma mesma raiz.

Nesse sentido, tornamo-nos capazes de dissolver certas limitações confusas. Seguindo as mutações naturais, consideramos que isso é um processo artístico valioso e maravilhoso. Se pudermos nos integrar com o todo e experienciar o silêncio do *Vazio*, então nossa existência se tornará uma metamorfose natural e plena como as águas silenciosas do rio que fluem para o vasto e selvagem oceano. De acordo com essa experiência, a *Metacorporeidade* não nos incentiva para concentrarmos num único foco, mas, ao contrário, deseja ampliar nossa própria sensibilidade, intuição e consciência. Seguindo esse processo de expansão, cada pessoa poderá pouco a pouco mergulhar na meditação profunda experienciando incontáveis universos. Como não há mais limites e distinções entre meu eu e o universo, é evidente que houve uma integração. Isso é muito intenso, energético e profundo. Cada vez mais sentimos que esse universo manifesta incontáveis e múltiplas paisagens.

Trata-se de uma vasta e infinita *mutação* que dilata nosso corpo na dimensão do *Vazio*. Isso quer dizer que podemos atravessar de modo profundo diversas realidades, evidenciando que não há barreira entre nós e os diversos mundos. A partir dessa imersão, sentiremos a dimensão do *philomundus*. Isso fará emergir nossa energia interior a ponto de revelar que somos seres de *transcendência* e *imanência*. Essas duas características podem coexistir numa mesma dimensão assim como remover a diferenciação entre o *exterior* e o *interior*. Nessa circunstância, vivenciaremos a existência *philomúndica*, ou seja, *um processo de expansão da consciência*. Daí por que a harmonização entre corpo e espírito conduza a um coração mais compreensivo. No entanto, isso não somente possui o caráter de *transcendência* como manifesta a força do corpo e do espírito, fazendo com que o indivíduo possa experimentar a *coexistência* entre seu ser e a natureza. Em última análise, isso revela a energia latente e infinita no que concerne às múltiplas e ilimitadas realidades. Sendo assim, essa expansão não é absolutamente uma espécie de atitude de negação ou de escapismo em relação ao mundo, porque mais do que uma visão negativa e limitada, trata-se de uma espécie de processo de coexistência.

Assim, poderemos imergir na *imaginação ilimitada* para criar múltiplas paisagens, seguindo a naturalidade e mergulhando na dimensão do silêncio. Concebemos que esse cultivo essencialmente não é senão um *processo natural de expansividade*. É *natural* pelo fato de não possuir ação forçosa, artificial, arbitrária e tampouco possui atitude de engenhosidade artificiosa. É uma espécie de dilatação das intensidades. Pode ser visto como um *processo de devir*, o que significa que está continuamente se transformando. Se passamos por esse processo de autoconsciência, então inevitavelmente sentiremos diversos estados como a água que flui suavemente mudando suas formas. Assim, em virtude de sentirmos e absorvermos inúmeras formas e figuras, então nossa arte acaba sendo um contínuo processo de expansividade.

Por isso, a *Metacorporeidade* se relaciona com a filosofia estética de Deleuze. Concebemos o corpo como um processo de

devir, visto que ele manifesta as potencialidades de cada ser no sentido de experienciar dimensões infinitas. Isso mostra que o ser humano possui uma potência inesgotável de expressividade. Sem dúvida, isso pode ser considerado nosso pensamento central, sobretudo, quando já experienciamos a potencialidade infinita e ilimitada. Assim, a natureza da existência humana não tem limites, e por isso mesmo pode ser vista como um processo sem uma definição predeterminada. Ela corresponde ao universo inteiro e, por essa razão, o ponto crucial reside na ideia de *interdependência*. A existência humana e o universo têm relações um com o outro e são interdependentes, porque são interconectados e se influenciam mutuamente. Em virtude de podermos manifestar a potência da coexistência, somos capazes de romper com certas limitações, aflições, pensamentos dispersivos, crenças, o que significa que podemos abandonar de modo natural alguns prejulgamentos. Quando pudermos superar tais obstáculos, teremos consciência de que somos uma potência infinita, o que implica que imergiremos na dimensão do *Não-Eu*. Esse é um território sutil e profundo. Tudo que sentimos e compreendemos passa a ser como uma *estética da simultaneidade*.

Sabemos que a potência humana supera certos estados de resistência e separação. De acordo com Deleuze, o ser humano através do processo de devir pode manifestar as suas próprias potencialidades. Dilatar as potencialidade de si mesmo e expandir a sensibilidade, a intuição e a visão não é senão criar uma espécie de arte com plenitude singular. Se pudermos sinceramente expandir essa percepção estética, perceberemos que nos unificamos com a natureza, conscientes da interdependência e capazes de expandir a amplitude de *potência da consciência*. Em última instância, a metacorporeidade pode ser vista como processo incessante, como se fosse um vasto e ilimitado oceano. No que diz respeito a essa experiência singular, escrevi esse poema:

contemplo todos seres / desde o pequeno broto / até a
montanha das flamas / o céu tão verde-escuro / dilata-

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

-se ao infinito / aniquila a cidade-aflição / ilumina-se de esmeraldas / luxuriosa & vastamente / vou me esfacelando / dissolvendo as barras de aço / fulminando meu próprio corpo.

Na verdade, após mergulharmos nessa dimensão ilimitada, ficamos conscientes de que somos apenas um grão minúsculo de areia.

PROVA
VIRTUAL
PACO
EDITORIAL

4. DISSONÂNCIAS DE FOUCAULT E DE DANIEL DE OLIVEIRA GOMES: APONTAMENTOS PARA UMA FILOSOFIA- POÉTICO-MUSICAL

Caio Ricardo Bona Moreira

Ao som de Glenn Gould

Gostaria de saudar o professor Daniel de Oliveira Gomes e sua pesquisa, evocando amorosamente o livro *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, no qual o pensamento é pensado como música se criando: “A música era da categoria do pensamento, ambos vibravam no mesmo movimento e espécie. Da mesma qualidade do pensamento tão íntimo que ao ouvi-la, este se revelava” (1997, p. 54). Evoco também a prosa de Água Viva, na qual Clarice compara a escrita automática de seu texto ao jazz, gênero musical pautado pelo momento e pela improvisação: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia” (1980, p. 23). Por fim, de Clarice também, evoco *Um sopro de vida*, no qual ela escreveu, ou melhor, cantou:

Estou ouvindo música. (...) Meu vocabulário é triste e às vezes wagneriano-polifônico-paranoico. Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere. Sou uma paisagem cinzenta e azul. Elevo-me na fonte seca e na luz fria. (1999, p. 15-16)

Poderíamos passear bem mais pelo universo lispectoriano apreciando a música que se depreende de suas palavras, tudo

isso para musicar seu pensamento, ou mesmo pensar *altissimamente* seus acordes verbais. Aliás, em 1973, a autora recebeu uma carta do amigo e jornalista Alberto Dines na qual ele observa sobre a ficção *Água Viva*:

Você venceu o enredo (...) A gente vai encontrando a todo instante situações-pensamento. (...) É menos um livro-carta e, muito mais, um livro-música. Acho que você escreveu uma sinfonia. (Dines apud Gotlib, 2004, p. 33)

Tais imagens, a de um “livro-música” bem como a de “situações-pensamento” parecem aqui ilustrar com presteza a experiência que vivencio ao ler os textos de Daniel que se constituem para mim como uma espécie de filosofia-poético-musical.

Relembro do belo prefácio de Durval Muniz de Albuquerque Júnior escrito para o livro *Dissonâncias de Foucault*, de Daniel. Nele, Albuquerque Júnior observa que ao abrirmos o livro, estamos acionando um “objeto sonoro” (in Gomes, 2012, p. 11). Ao lermos suas dissonâncias percebemos quanta música há em seu pensamento. Se, como nos sugere o prefaciador, há uma música em cada maneira de pensar, bem como uma musicalidade em cada prática filosófica, isso significa que diante dos textos de Daniel, para além do livro, estamos sempre diante de dissonâncias. O texto introdutório observa ainda que o livro merece ser escutado mais do que lido e se o pensamento tem uma musicalidade é porque ele é do campo da estética. E se o professor/pesquisador está voltado para a dissonância, isso acontece porque ele está buscando a meu ver uma sonoridade que destoe do senso comum, o que representa um exercício ideal no que se refere ao estudo de um filósofo como Michel Foucault. As dissonâncias do pensador francês permitem a Daniel, nessa sinfonia, produzir, ou melhor criar e tocar, as suas próprias dissonâncias. E não fortuitamente elas podem ser ouvidas também no texto que agora se apresenta, “Nódulos de Foucault (das possibilida-

des rizomáticas de ainda ouvi-lo)”³⁹. Em uma passagem dele, Daniel aponta para a necessidade de Foucault ser hoje “legitimamente ouvido, em sua lição de dissonância”, isso porque carecemos de “filosofia viva e dissonante” (Gomes, 2018, p. 22).

O primeiro texto, ou melhor a primeira performance filosófica-poético-musical, de Daniel que conheci e que me cativou de imediato pela sua inventividade foi uma conferência sobre a leitura poética da música de Tom Jobim (abramos um parêntese: curiosamente a poesia, que é a arte da palavra, surge em boa parte das tradições, como canto, como música. Tomem-se como exemplo o lirismo musical dos gregos ou aquele presente nos hinos Rig Veda, ou mais próximas de nós, as cantigas que brotam junto com a língua portuguesa na Península Ibérica nos séculos XII e XIII).

Pensando ainda na música, imagino o quanto o pensamento-musical de Daniel contribui para fazer repercutir (e o verbo aqui assimila todos os seus sentidos) o pensamento de Michel Foucault.

Desde que conheci Daniel, chamou-me a atenção, mais do que o texto por ele elaborado, ou mesmo seus conteúdos e referências, a forma como sua escrita/pensamento se dobrava e desdobrava, produzindo, por meio da fricção de objetos muitas vezes disparatados, uma fásca capaz de devolver potência aos objetos contemplados. Em outras palavras, como o seu texto tocava e dançava em mim. Ou seja, para usar uma nomenclatura de Michel Foucault, encantava-me assistir aos movimentos que se dirigiam mais para a sua ficção do que para a sua fábula⁴⁰ (Foucault, 2001). Como não lembrar aqui do escritor argentino César Aira, que observou no ensaio “A nova escritura” (Aira, 2007),

39. Trata-se do texto autoral apresentado na ocasião para promoção de classe junto à UEPG.

40. Relembremos do prefácio de Albuquerque Júnior para as Dissonâncias de Foucault/Daniel. Para ele, um texto de Michel Foucault causa impacto “não apenas pelas coisas que diz, mas pela forma de dizer”. O filósofo é um pensador que impressiona, “não apenas pelo que diz, mas pela forma como o diz”. O que lemos nesse livro, segundo o prefaciador não é o pensamento de Foucault, “são e não são suas ideias retornadas através da voz, da escritura, da sonoridade produzida pelos ensaios de Daniel de Oliveira Gomes” (*in* Gomes, 2012, p. 11-19).

a característica principal dos grandes artistas do século XX que seria a capacidade não necessariamente de criar obras, mas de criar procedimentos para que as obras se fizessem sozinhas ou não se fizessem. Pois bem, Daniel parece criar procedimentos de leitura para que sua crítica se faça sozinha. Como a peça “*Music of Changes*”, de John Cage, evocado por Aira no ensaio citado, a filosofia-poético-musical de Daniel se dobra e desdobra dissonantemente como uma forma ainda possível de se emitir um lance de dados em prol da arte e do pensamento. Poderíamos pensar no texto de Daniel como a peça de um músico de jazz que a partir de uma linha melódica improvisa inventando. O improviso aqui não é sinal de desleixo ou amadorismo, pelo contrário, desdobrar com eficiência o pensamento musical a partir de um fio condutor exige técnica e talento, esforço e sensibilidade. Nasce daí sua forma de ensaio (musical, poético e filosófico). Lembre-se que Adorno aproximou o gênero ensaio da lógica musical em suas *Notas de Literatura* (2003). Aliás, no texto “Nódulos de Foucault”, Daniel observa que Maria Cristina Franco Ferraz aponta para o relançamento do gesto do ensaio em Foucault.

Pedro de Souza, ao apresentar “Dissonâncias de Foucault”, chamou a atenção para o fato de que para que possa existir a dissonância “é preciso que haja uma linha melódica dentro e fora da qual alguém destoa” (in Gomes, 2012, p. 7). Não é à toa que no texto de hoje, em questão, Daniel escreve que Foucault precisaria ser legitimamente ouvido, em sua “lição da dissonância”. Daniel, assim, segue o conselho de Pedro de Souza, para quem é preciso continuar a ouvir Foucault. O professor/pesquisador lê assim *com-Foucault* na medida também em que o trai, como veremos adiante. Em um tempo no qual o senso harmonicamente comum, bem como a ausência de um saber potente parece reger e conduzir a vida, muito aquém das multiplicidades rizomáticas – avessas a qualquer tipo de fundamentalismo –, valorizar a dissonância é uma forma não só de resistência, mas mesmo de sobrevivência do pensar⁴¹. Fugir da consonância é, assim, um ato de coragem e

41. Lembremos que, em um diálogo entre Foucault e P. Boulez intitulado “A música contemporânea e o público”, publicado na CNAC Magazine

lucidez. É ainda Pedro de Souza que chama a atenção em Daniel para uma “forma livre de ler um pensador”, “não no conteúdo que pensa, mas no ato de pensar” (in Gomes, 2012, p. 7). É possível que essa forma seja muito pertinente para se pensar com o filósofo, pois como escreveu Oliveira Gomes:

Se queremos absorver a profunda intimidade de Foucault temos que encarar o Fora, desde esta escrita, e isto significa manter também com ele uma certa infidelidade, como poria Alfredo Veiga-Neto, em um ensaio. Significa perceber ainda a adesão íntima de Foucault com Nietzsche; evadir do modelo de identidade representativa que o fixaria num lugar excepcional; aceitar o rizoma contemporizado em Foucault para o presente. (Gomes, 2018, p. 20)

Manter uma relação de infidelidade não significa virar ex-foucaultiano, porque Daniel não tem medo de conviver com a ausência de mira, ou de viajar em um barco à deriva. O que Daniel faz é trabalhar com o saber numa zona de perigo – aliás, lugar destinado a Foucault, como sugeriu Blanchot (apud Gomes, 2018), assumindo o desafio de um labirinto sem mapas e sem fins, para desenvolver assim uma perspectiva de audição, propondo a releitura (audição), de um Foucault artista, de um Foucault selvagem.

Se parte da inventividade e da competência analítica e poética da crítica de Daniel se encontra no ato de manter com o seu

em 1983, Foucault falou sobre a complexidade da música erudita contemporânea e sua relação com os ouvintes em uma época regida meramente pelas leis do mercado. Para ele, não é preciso dar acesso à música rara, mas dar “uma convivência com ela menos determinada pelos hábitos e familiaridades” (2001, p. 394). O filósofo chama a atenção para o fato da evolução da música a partir de Debussy ou Stravinski apresentar correlações notáveis com a da pintura. Observou também que os problemas teóricos que a música colocou para si mesma decorrem de uma interrogação que atravessa todo o século XX: “interrogação sobre a forma, aquela de Cézanne ou dos cubistas, a de Schönberg, e também a dos formalistas russos ou a da Escola de Praga” (2001, p. 391). Penso que a preocupação com uma música de pensamento em Foucault parece se expandir também para o pensamento musical de Daniel.

objeto uma relação também de infidelidade, isso significa que o prolongamento do pensamento desse mesmo objeto está diretamente ligado à capacidade de multiplicar as ideias, colocando-se a serviço da invenção. Nesse processo, a relação entre o pesquisador/leitor e o autor/filósofo se (in)diferencia. Talvez a metáfora da ligação orgânica entre a máquina e o operador não seja aqui adequada, posto que o universo da produção capitalista é a todo momento problematizado por Daniel. Seria interessante pensar com ele nos fios da marionete que “vistos em rizoma, não remetem ao sujeito que opera o objeto, mas sim que continua prolongando-se na forma das fibras e nervos dos braços do operador até o indiferenciado” (idem, p. 21). Porque a esfera do rizoma, seja em Deleuze e Guattari, ou mesmo em Foucault, está na esfera no descentramento puro, da pura desterritorialização. O cerne em todos os lugares e o centro em lugar nenhum.

Como não lembrar aqui de um livro seu que muito aprecio, refiro-me ao “Saber é Poder”, publicado em 2015. Sobre esta obra, Miguel Sanches Neto aponta para sua estrutura desmontável, como um livro que pode ser lido aos pedaços, “embora tenha uma estrutura geral” (Gomes, 2015, p. 9). Cada capítulo seria uma espécie de janela que se abre “para outras paisagens intelectuais”. O trabalho de montagem – num certo sentido rizomática – que parece pautar a confecção do livro, variando a todo momento seus olhares e suas paisagens, mas sem perder a coerência do todo, demonstra novamente uma espécie de trabalho musical de composição que encontramos por exemplo no jazz, na sua vocação para a associação inventiva entre as partes que o compõe. Tendo sempre em vista o fio condutor de uma reflexão sobre o poder e o saber, bem como o exercício de uma *ethopoiética*, a partir de um conhecimento profundo do pensamento de Foucault, Daniel passeia pelo capitalismo norte-americano que se expande pelo mundo com seus códigos e condutas, pela língua como fonte de poder e saber, pelas relações entre o poder e a ciência, a política, o mercado, a educação, etc. Com o filósofo francês, descentralizando a noção de poder, Daniel nos mostra

que o poder está em toda a parte, inclusive no saber. E na ethopoietica de Daniel, a poesia merece um lugar de destaque. Em um dos ensaios, intitulado “Ciência ou Culto”, o autor, lendo Edgar Morin, aponta para a necessidade de fazermos valer “cada vez mais um diálogo entre a poesia e a ciência”, já que

a poesia, por ser um discurso que essencialmente não se submete a uma organização política ou interesses do “ir adiante”, apresenta-se como uma possibilidade mais revolucionária de nos envolvermos no mundo. (Gomes, 2015, p. 166)

Por ser uma reflexão que integra o último ensaio do livro, antes das considerações finais, percebe-se o lugar destinado por Daniel à poesia em nosso mundo contemporâneo, bem como uma das possíveis conclusões da obra, destinada a estudantes egressos do Ensino Médio e ingressantes no Ensino Superior.

Daniel, no texto que hoje se examina, relembra de Glenn Gould a executar o barroco ao piano, alongando passagens, e criando uma multiplicidade de execução e não mera interpretação de Bach. Essa imagem parece traduzir muito melhor a relação do pesquisador ideal com o seu Foucault, talvez Virgílio a guiar o pesquisador na selva escura da contemporaneidade. Essa ideia está para além da mera influência, pois trata-se de um jogo que não se dá sem conflitos e naturalmente seguir Virgílio/Foucault é também e paradoxalmente trair o seu guia – afastado da mera idolatria –, para lê-lo com mais clareza. Como escreveu Padre Vieira: “há de estar apartado dos olhos para se poder ver” (1993, p. 228). Édipo, sem o distanciamento necessário não enxergava o que o destino lhe reservara. E quando pode enfim ver, por meio também das palavras de Tirésias, que aliás era cego, cegou-se, começando, tragicamente, a ver melhor ou ver mais. Édipo aqui não é o sintoma do homem vacilante, lido a contrapelo com Foucault por Daniel, nas suas *Dissonâncias*, mas apenas uma imagem suscitada por ambos que nos convida a pensar um pou-

co mais na relação entre o saber do poder e no poder do saber. Talvez agora, um pouco mais distante de nós, o pensamento de Foucault seja tão necessário e importante, e apartado de nosso olhar, talvez possamos vê-lo melhor, ou ouvi-lo, como sugere Daniel. Observe-se que o se questiona no texto que se examina é o status atual da recepção da obra de Foucault, analisando faltas e excessos para encontrar a justeza do nóculo, para além da recusa, do abandono, ou da museificação do pensador. Contra o achatamento do pensamento chato, Daniel lamenta o assassinato de Foucault em *terras brasillis* por parte de um neoconservadorismo que reina em nosso país. Trata-se, naturalmente, de uma (re)política da leitura de Foucault a partir do rizoma.

Gostaria de destacar uma coerência que percorre a obra crítica de Daniel. Dos ensaios que compõe “Saber é Poder”, passando pelos textos de “Dissonâncias de Foucault”, uma tendência ao pensamento das multiplicidades, uma vocação para o rizomático, para a resistência, um pendão para o estabelecimento de pontes, relações associativas, entre sistemas culturais dos mais variados, do cinema à pintura, da música à política. Trata-se a meu ver de ampliar as potências do pensamento ao operar procedimentos críticos/criativos que lhe vêm certamente também de Foucault, esse baluarte do poder/saber/inquieto, mas também de uma matemática musical que lhe aguça uma sensibilidade diferenciada, como vimos apontando desde o início.

A imagem do rizoma que percorre o texto de Daniel de certa maneira parece ser a progressão contínua e ininterrupta do rizoma que é o próprio pensamento de Foucault. Ela parece se constituir crítica e poeticamente para tratar não apenas das elucubrações do filósofo francês, mas também da forma como Daniel se relaciona com seu pensamento. Esse é o ponto que insisto. Se as dissonâncias de Foucault são sugestivas ao pensamento de Daniel é porque o seu pensamento-música devolve potência a uma zona não domesticada da filosofia, da história e da arte.

O saber inquieto de Daniel, naturalmente, demonstra uma preocupação recorrente com as questões docentes que estão di-

retamente integradas à atuação científica do professor/crítico/pesquisador, cujo trabalho se volta contra uma visão funcionalista atrelada à formação de professores acríticos transformados inevitavelmente em peças dóceis do sistema em que se encontram inseridos. Destaco duas passagens:

Não formamos profissionais para o mercado, ele não dita ou não deveria ditar as regras de uma universidade pública, o mercado que só pensa na perfeição superficial deve absorver a densidade humana que formamos, com ética, com potencial crítico, com deformidades inclusive. Profissionais éticos são mais relevantes que aqueles que encenam a “moral” do negócio. (Gomes, 2018, p. 19)

Devíamos formar profissionais pra eles mesmos, profissionais éticos, pessoal e socialmente competentes, interessados em filosofar, em pensar, em desobedientemente tornar complexo, em antiestetizar, em rizomatizar, estereotopicamente, contraproduzir, em questionar seus próprios status e lugares de dizer, e não profissionais individualmente competentes para o mercado, para o oponente potencial das áreas de humanidades, para o inimigo de uma dada tradição da universidade pública, gratuita e de qualidade (potencializadora de perigos para o mercado). (Gomes, 2018, p. 19)

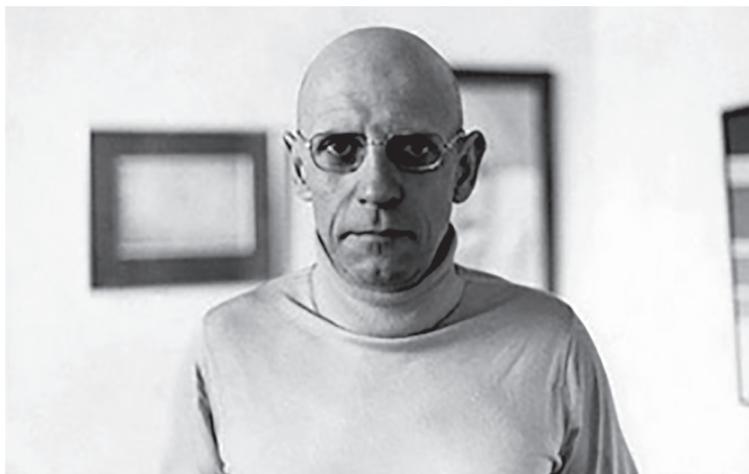
Finalizo saudando o pensamento musical que se depreende do trabalho de Daniel de Oliveira Gomes, lembrando não só do interesse de Foucault pela música, mas também de Daniel, músico exemplar que faz dessa arte uma atividade de pensamento, ao passo que faz de seu pensamento, assim como intentou Foucault, uma arte musical que, em outras palavras, significa, acima de tudo, a poetização da existência.



5. GESTOS DE DELÍRIO. DE FOUCAULT À VAN GOGH

Daniel de Oliveira Gomes

É conhecida uma frase de Michel Foucault que solicita para que não perguntem quem ele é. Mais que isto, diz o autor para que não peçam para que ele continue o mesmo. Uma afirmação tal, cujo tom de fugidio o associa ao que há de mais anormal em sua própria produção. É coerente à sua obra.



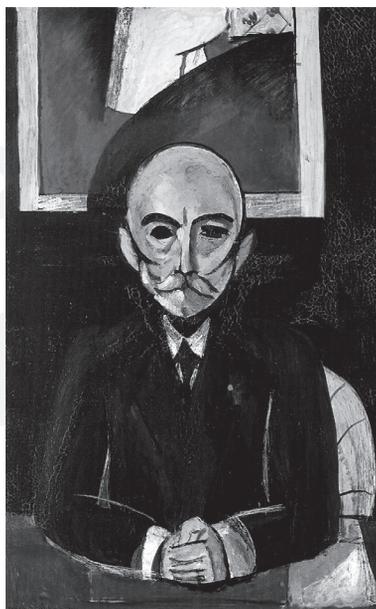
“Uma das raras fotos em que Michel Foucault não está sorrindo. Seu olhar duro repete: *Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo*”

Disponível em: <https://bit.ly/2AO9rz2>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Ao dizer que não é e não será o mesmo, sempre o mesmo, o autor além de excluir seu interlocutor de uma resposta atributiva, reivindica uma recepção que concorde com seu aceno de loucura, com a diferença, o “não-sou”, a descolonização do pensar em seu

retrato como filósofo. A “ex-posição” do eu está em pauta, o que de algum modo me lembra gestos de artistas como Van Gogh e Artaud. Afinal, o retrato de um autor, de um artista (assim digamos), como Foucault, não pode ser outra coisa que um “jamais” imutável, esquizo-identidade. Foucault, com seu ordenamento estilístico tão preciso, sua vida tão experimental, coerente e venturosa no diagnóstico do presente, jamais poderia ter sido sequer diagnosticado como um esquizofrênico, ou um marginal do pensamento a tal ponto cujas vestes ideais se sintetizam a uma camisa de força, como foi por exemplo Van Gogh ou Artaud, em momentos de suas dramáticas vidas. Foucault, numa escrituralidade da simetria, da grade, da estrutura e de tudo aquilo que Baudrillard satisfez em criticar, quiçá muito mais como um “conturbado obsessivo-compulsivo” pelo pensamento pela sexualidade, pelo pensamento pelo poder, pelo pensamento pelo pensamento, está dentro e fora de uma possível subjetivação. Dobra contra o juízo do pensar oferecida em transtorno de ansiedade “fou” (“de louco”) caultiano. Espécie de “TOC” obsessivo da palavra, onde a razão é ainda razão e já é contraproducente. Todo modo, nestas três personalidades, noto uma questão quanto ao retrato de si para si, como insano do pensar, onde o sujeito de fundo é ausente, um retrato em que o sujeito do retrato é o sujeito mesmo. A efetividade e a essência do sujeito está, assim, não mais que no retrato, exclusivamente. Um retrato com fundo monocromático que se mescla ao corpo do próprio sujeito retratado, qual o retrato de Auguste Pellerin feito por Matisse.⁴²

42. “Um retrato de Auguste Pellerin por Matisse (el de 1917) hace salir del cuadro colgado detrás del rostro (pintura también aquí expuesta en abismo) una ancha estela negra que desborda el marco para fundirse o bien para desplegarse en el fondo del retrato mismo, fondo negro em el que va a perderse también el traje y que pone adelante, frente al marco que le hace también como de aureola, el rostro cuyo óvalo se destaca de manera incisiva, mientras se abren dos ojos rellenos de negro a través de los cuales, em suma, el fondo del cuadro (el de la semejanza) se deja ver pero de este modo *se ve*”. (Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Traducción Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 49-50).



“Retrato de Auguste Pellerin (fabricante de margarina milionário, de Paris, que foi desenhado também por Paul Cezane, grande colecionador de obras de Manet)”

Fonte: Imagem disponível no livro “Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Tradução Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006”.

O olhar, a alma, a *persona*, o sujeito e o gesto, nascem do retrato, e quando digo isto, estou afirmando (ao lado de leituras de Jean-Luc Nancy) que o retrato não é a mera imagem de um sujeito anterior, uma figura que representa o sujeito. O retrato é, sim, algo que assegura a presença (e a ausência) do sujeito e não propriamente o representa. Acredito que Van Gogh, Artaud e Foucault, todos os três, não creem no talento pictural, mimético, como potência representativa da vida, do espírito, e acabam compreendendo e alegando uma visão onde um movimento dialético entre a interioridade e a exterioridade já não é possível. Pois este traço da velha mimese hegeliana estaria sobremodo defasado e precisaríamos dar as costas a qualquer capitalização do sentido, dar as costas a qualquer capitalização do *logos*.



**“Antonin Artaud em foto onde o rosto parece uma máscara:
*Ninguém alguma vez escreveu ou pintou, esculpiu, modelou,
construiu ou inventou senão para sair do inferno*”**

Disponível em: <https://bit.ly/3hAHFGV>. Acesso em: **inserir data**.

Antonin Artaud, no âmbito do que ele mesmo considerava como o auge da mais extrema lucidez, propõe os gestos de esquizofrenia de Van Gogh como um refúgio da violência própria do *nomos*, da ordem e das forças integradoras de seu tempo. Com os processos de surgimento da modernidade, e das novas relações culturais e sociais, aparecem também novos constructos discursivos – desde a tematização clínica, como estética – passando a revalorizar dissociações identitárias e desarmonias patológicas que já eram notáveis em séculos anteriores. No início de um artigo que trabalha a esquizofrenia como sintomatologia de época, no caso literário, Thomas Anz nos explica que etimologicamente “esquizofrenia” vem do grego (*schizo* = eu dividido; *phrén* = alma) e segue sendo hoje uma denominação para um grupo patológico não muito certo, com sintomatologia variante que, não raro, acarreta incertos prognósticos (Anz, 2006,

p. 139). O termo teria sido apenas concebido em 1916, pelo psiquiatra Eugen Bleuler, de Zurich, em um trabalho chamado “Esquizofrenias, dementia praecox” (demência precoce), logo então foi abraçado pelo saber psicopatológico ocidental. A dissociação do eu transformou-se, também no campo da literatura, em uma temática importante. A divisibilidade do eu acaba tendo a ver com a invisibilidade e vice-versa. De modo intuitivo, os escritores passaram não apenas a reconhecer estados psíquicos complexos em si mesmos, como a metaforizar em seus escritos e produções dissociações psicológicas e enfermidades que eram, antes, interesses exclusivamente médicos.



Fernando Pessoa, talvez o poeta mais divisível e invisível do modernismo, diagnosticado como esquizofrênico. *Homem de máscaras que olham máscaras*, afirma José Saramago e, assim, que só as máscaras podem porventura abranger o rosto de Pessoa

Disponível em: <https://bit.ly/3egEPVd>. Acesso em: 18 jun. 2020.

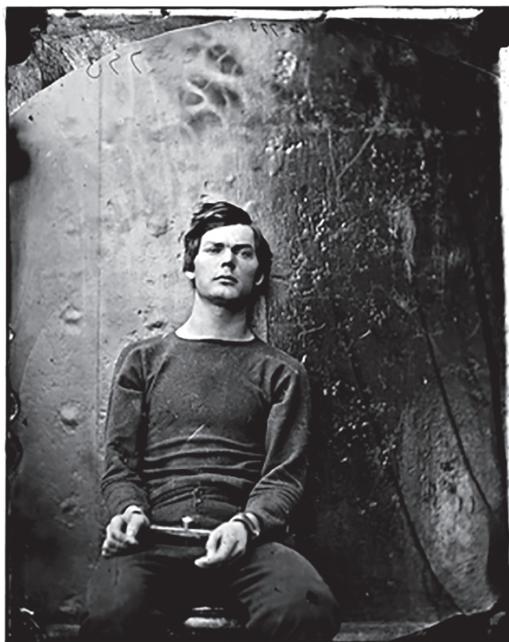
Estamos vendo alguns retratos que pontuam a invisibilidade do sujeito, e, como disse, a invisibilidade tem a ver com divisibilidade. Por isto, Fernando Pessoa é invisível. Pessoa é um poeta fictício tanto quanto qualquer outro heretônimo e não escrevia em português, era ele a língua que escrevia, era ele-mesmo, ele-outros. Ao pegar o Livro do Desassossego, temos um livro-sonho, anti-livro, além-livro, livro-caos, tudo isto nas mãos. Pessoa viveu antes dos desconstrutivistas as questões paratópicas. Em uma carta a um amigo, Pessoa diz escrever o seu livro do desassossego como “fragmentos, fragmentos, fragmentos” (escuto uma tonalidade barthesiana?!). Roman Jakobson solicitava que se deveria incluir esse nome no rol dos grandes nascidos nos anos 80, Picasso, Joyce, Le Corbusier, Stravinski. Porém, Pessoa não é um nome próprio como os outros, pois é o nome próprio de um poeta em excesso (dirá Leyla Perrone Moisés), crise de língua, de identidade, de nome próprio. Poeta em crise de retrato, portanto.

Neste caso, recordemos como os auto-retratos de Van Gogh com a orelha mutilada não deixam de ser altamente proféticos, neste sentido. Afinal, eles metaforizam – muito antes do expressionismo – a própria condição da enfermidade esquizoafetiva que interessou à racionalidade moderna e conceituam o auto-retrato da loucura, ou uma “auto-loucura do retrato” (para cometer um jogo de palavras).

Quanto a Vincent, sua doença não era, assim, exatamente uma doença, seja mental, seja social. Porém, era interessante abrigo de uma gestualidade que jamais deixou de estar em si mesma doentia e degradada, talvez ela esteja esquizofrenicamente instalada em um mundo cujo jogo de poderes, foucaultianamente falando, é mais forte e relevante que os próprios sujeitos que os encenam ou desmontam, aplicando a força que afugenta – rangente e loucamente – os seus loucos para longe de si. E Foucault está preso nas mesmas malhas que recrimina. Foucault, prisioneiro de sua obsessiva ordem de reflexões, não pertence a este mundo, portanto. Mas Fernando Pessoa, Antonin Artaud ou Van Gogh, tampouco. Em um mundo tal, persis-

te-se a crença na marginalidade, que, em verdade, não passaria de ilusória imagem, ou um simples efeito de poder. Melhor dizendo, um mundo onde, diria Foucault, “a loucura não é menos um efeito de poder que a não-loucura”. (Peter Pál Pelbart, “Literatura e Loucura”, p. 293). Como Pierre Hahn, na introdução do brilhante livro de Artaud chamado “*Van Gogh o Suicidado da Sociedade*”, dirá: “Quando a sociedade não consegue transformar um visionário em louco, mete-o nas suas prisões” (p. 7).

Abaixo, o retrato que interessou a Roland Barthes, de um jovem condenado, cujo *punctum*, para o autor de “A Câmara Clara”, hipoteticamente se localizaria no gesto do olhar que diz “eu vou morrer”.



“Alexander Gardner: Retrato de Lewis Payne, 1865”

Imagem disponível na obra “Barthes, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984”.

Barthes propõe o *punctum* exclusivamente nos olhos sem futuro do condenado à morte, Lewis Payne, no séc. XIX, olhando para a câmara com suas mãos algemadas. Aquilo que nos mostra, e advém como revelação do gesto do condenado como um condenado, são as suas mãos dizendo: não tenho destino, não posso sair desta condição, deste retrato. Não importa que crime o detento cometeu, a insanidade carcerária, punitiva, a demência social – temas bem foucaultianos – se situa na própria condição a que ele está, visionário ou louco, destinado à morte.

Pierre Hahn dirá, também, que:

Van Gogh desvenda-nos o verdadeiro rosto da psiquiatria e a realidade autêntica do que está convencionalizado chamar loucura: muito antes de Michel Foucault ter escrito a sua História da Loucura na Idade Clássica, revela-nos Artaud que ser louco é, acima de tudo, ser tratado como tal por essoutra alienada – a maioria dos homens “normais”. É escolher que seus actos, os seus gestos, as suas palavras, se adaptem ao modelo da loucura em vigor. (Pierre Hahn, Artaud, p. 6)

Para Artaud, Van Gogh agia qual o lúcido-louco que vai contra a loucura em vigor da própria instituição psiquiátrica, pois via o mundo presente como uma formidável luta contra a vida, sagrada insanidade crônica onde reinaria a injustiça primitiva todavia remanescente. Nesta injustiça mundana, imperante sob os olhos do pintor e de Artaud, o que é anárquico vem a ser o abuso da normalização cívica que acusa artistas como eles para iluminá-los ao mesmo tempo em que se elimina suas perigosidades e os institui como doidos varridos (qual também muitos outros: Salvador Dalí, Gérard de Nerval ou Nietzsche).

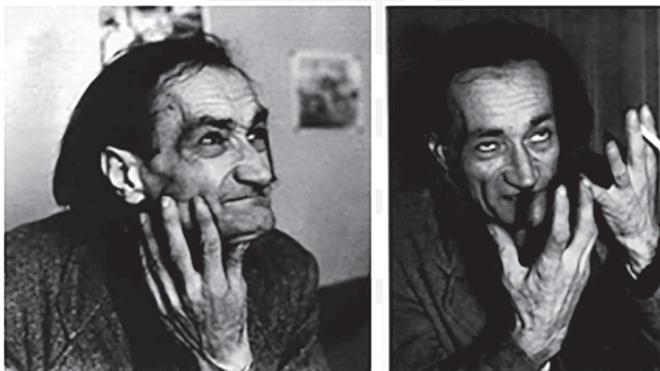
Nos retratos clássicos dos ditos “loucos pensadores” poderíamos pontuar vários *punctuns*, e o que pontuo, abaixo, seria o *punctum* dos gestos das mãos, mãos que sustentam algo invisível, um peso invisível. Mãos do aprisionado.

Poéticas como políticas do gesto



“Gestos, *mudras*, das mãos de Michel Foucault”

Disponível em: <https://bit.ly/2ARPo2y>. Acesso em: 18 jun. 2020.



“Gestos das mãos de Antonin Artaud”

Disponível em: <https://bit.ly/3hAHFGV>. Acesso em: **inserir data**.

As mãos cativas, como que presas por medievais algemas, mãos que mantêm uma postura, uma cena, um escândalo, mãos em pose impetrante que competem com os rostos lisos, sem

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

barbas. Existem outros pontos adversos à essa total limpidez da pele, a ausência de pelos da face de Foucault, ausência de cabelos, este corpo liso “de esgrimista”, como apontou Philippe Artières em texto onde autenticou uma dada postura nietzschiana, física, anatômica, como prática de si no corpo foucaultiano.⁴³



“Bigodes de Nietzsche”

Disponível em: <https://bit.ly/2UZgsDZ>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Outro *punctum* possível, então: os bigodes dos “pensadores loucos”, ou ao menos pensadores estranhos, divididos, invisibilizados pela violência do ego, aquilo que perverte o rosto, esconde-o, divide-o, apresenta o agonismo desde a face que se apresenta ao outro. Como diria Drummond: “[...] *O homem atrás do bigode/ é sério, simples e forte./ Quase não conversa./ Tem poucos, raros amigos [...]*”. Os bigodes anárquicos daqueles que simulam pertencer a uma comunidade. A máscara do gesto da comunidade. E Nietzsche, não à toa, dizia uma de suas primeiras revelações: que o mais agradável e justo dos homens apenas precisaria carregar um grande bigode para que as pessoas desconhecidas o vissem de modo completamente distinto. Um respeito por um traço militar, por um acessório arrebatado no rosto.

43. Leia o final do ensaio seguinte: Artières, Philippe. Dizer a atualidade. O trabalho de diagnóstico em Michel Foucault. In: Gros, Frédéric (org.). *Foucault a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola, 2004.

Poéticas como políticas do gesto



“Bigodes de Salvador Dali”

Disponível em: <https://bit.ly/2BnY7ty>. Acesso em: 18 jun. 2020.

A relação de Van Gogh, que aqui aponto, seria aquela que se dá com o cerceamento identitário, tal como Foucault. Uma das diferenças, em termos de autoria, é que Foucault renega sua identidade quando bem sabia da relevância de sua produção, enquanto Van Gogh considerou, em toda vida, sua obra praticamente um entulho.



“Artaud. Célebre auto-retrato”

Disponível em: <https://bit.ly/3hAHFGV>. Acesso em: **inserir data**.

Para Artaud: “Van Gogh captou o instante em que a íris vai cair no vazio” (Artaud, p. 49). São dois processos de desaparecimento, de exaustão do sujeito, de dissipação da aparência. Foucault, a dissipação do corpo pela novidade da Aids, Van Gogh a dissipação da mente pela novidade da esquizofrenia. Vejamos que, nominalmente, se o problema de Foucault é com o pai, o nome do pai que redundava em si, fazendo-o sentir efeitos de um desaparecimento; por sua vez, o pintor já nasce sob uma dada relação com o desaparecimento. Existência incipiente associada à morte de um irmão com o mesmo nome, desde o seu batismo como sujeito. “Vincent Willem Van Gogh” é o nome impróprio, nome que ele suplanta, substitui. É o nome do irmão morto, o que não podemos sustentar como uma anormalidade, pois no século XIX nada era mais habitual que este costume em dar o nome de um filho falecido no que nascia logo depois, posto até mesmo o alto índice de mortalidade infantil daquela época. Teríamos, tal como o caso biográfico de Salvador Dalí, a ocorrência de um artista sensível cujo nome próprio precede de um outro já morto, uma presença sepulcral, marcando-os como eternos substitutos nominalmente, (ou seja, já se nasce sob uma dada relação com o desaparecido)⁴⁴.

44. “(...) Além disso, é preciso saber que na família de Van Gogh o avô de Vincent se chamava Vincent Van Gogh, e que um irmão do seu pai, rico comerciante de obras de arte, também se chamava Vincent Willem Van Gogh! E houve dois outros Vincent mais antigos, dos quais o pintor teve certamente conhecimento nessa família que conserva registros há séculos e conta com vários pastores. Outros tios do pintor receberam, como segundo prenome, às vezes Vincent, às vezes Willem... É algo que dilui o impacto do túmulo homônimo, sem reduzir completamente o seu poder. / Já que esse tio rico Vincent Willem não tinha filhos, é provável que os prenomes do nosso Vincent (e do irmão natimorto) tenham sido dados em sua honra como para solicitar-lhe o apadrinhamento, o que Vincent obteve até certo ponto. Por fim, convém voltar às observações limitativas de Freud a propósito de Leonardo da Vinci: numa situação psicológica idêntica à dele, um outro indivíduo teria certamente sido o inverso de Leonardo. Nem todas as crianças nascidas após um irmão morto e de mesmo nome se tornaram – longe disso – artistas como Van Gogh e Dalí. Resta um mistério cuja elucidação possível Freud remete ao substrato biológico da pessoa. (..)” (David Haziot, p. 8).

Mas, Artaud nem toca neste argumento em seu livro. Seu escopo não é buscar a origem do drama psicológico que desencadeou em um Van Gogh que execrava seu sobrenome, um Van Gogh suicida. É sabido, por relatos biográficos, que o pintor já vinha de uma família de depressivos, teve uma irmã, Wilhelmina, que, por exemplo, morreu num asilo psiquiátrico em 1841 e tios depressivos que já ratificavam uma certa “fragilidade psicológica familiar”, assim digamos. Entretanto, quero ler junto com Artaud que foi a sociedade quem suicidou Van Gogh porque se portara como um museu onde este gesto de retrato era excluído, segregado. (Bem como, talvez, com outros mecanismos, a sociedade tenha suicidado Foucault, pela Aids?). Ou, “van Gogh”, como ele preferia escrever – com inicial minúscula. Van Gogh ou van Gogh, como queira (desapropriando, assim, o nome próprio de Vincent, tornando o nome próprio um nome impróprio), não foi levado ao desaparecimento da sua sociedade, pois ele já era um desaparecido muito antes. Não teria morrido vítima do delírio, do transe, segundo Artaud, mas da antiga predominância do corpo sobre a carne (e aqui, obviamente, nos lembra muitíssimo Foucault). Diz Artaud:

Van Gogh não morreu de um estado de delírio a sério, mas de ter sido corporalmente campo de um problema em redor do qual o espírito iníquo desta humanidade se debate desde suas origens. O da predominância da carne sobre o espírito, ou do corpo sobre a carne, ou do espírito sobre uma e outro. E neste delírio onde fica o lugar do humano? Durante toda a vida van Gogh procurou o seu com energia e determinação estranhas, e não se suicidou num ataque de loucura, no transe de lá não chegar, pelo contrário acabava de chegar lá e descobrir o que era e quem era quando a consciência geral da sociedade, para castigo de ele se ter arrancado dela, o suicidou. (Artaud, p. 15)

Artaud desafia o verbo *suicider*, que seria verbo intransitivo, para torná-lo transitivo, assim, o suicida passa a “suicidado”. O

suicida nunca é visto como um elemento passivo, na operação da morte em si, pois é ele quem se mata. O suicidado, entretanto, comete a ação de matar onde o que está mais em causa é ele ser um objeto da própria ação. Mas van Gogh não era sujeito desta ação, tampouco sujeito ou objeto do próprio delírio. Para Artaud que, afinal, diz que a sociedade suicidou o pintor e não propriamente ele mesmo, o suicidado é vítima não de si mesmo, mas dos ensejos externos e internos que o levaram a tal ponto e que a tal ponto sobrevive no “espírito iníquo desta humanidade” (Artaud, p. 15). Veja-se que não é a mesma coisa que pronunciar que a sociedade teria levado Van Gogh ao suicídio, ele está de fato afirmando que a sociedade presenteou-o com sua morte, suicidou-o. A questão não é exclusivamente íntima, é sim também exteriorizada ao extremo. Sabemos da tendência altamente religiosa de Van Gogh, seu sonho não era primordialmente ser pintor e sim ser pastor como seu pai. Renunciar ao seu sonho, sua vocação religiosa, para simplesmente pintar por pintar, pintar sem razões, a missão de renunciar a felicidade, a prosperidade, a sociabilidade... Eis aquilo mesmo que o levou a ser pintor e é o que o levou ao que há de mais intolerável: sacrificar-se em nome da resistência, da dessubjetivação pela arte (da emergência daquilo que Foucault chamou de uma prática de si?). Van Gogh, ao seu modo, diagnostica o presente, tal como fez o filósofo francês, o que vem a ser uma postura nietzscheana de desprender-se de seu presente para reatualizar o mundo. E assim o fez desde uma postura não *acima* (como Gauguin), mas *abaixo*, ou seja, numa infra-posição (o “aquém” blanchotiano), ou numa posição atópica, onde podia espreitar determinadas emergências de forças que já lá estavam em circulação.

Esse poder da carne sobre o espírito, de que falara Artaud, é algo que Foucault abordou em algumas ocasiões ao investigar os séculos XVII e XVIII, mais basicamente o aparelho de confissão, quando se teria aberto um período onde a carne passou a ser comentada, explanada, e não mais escondida, a carne

adveio sussurrada sobre as condições estritas de um aparelho de controle. Antes, a carne era reduzida ao silêncio pela igreja, um século antes de Van Gogh, a carne passa a ser comentada, regulada, repreendida. É o momento, também, da institucionalização da loucura, práticas normatizadoras sobre os sujeitos, os corpos, seguindo princípios que a herança de Descartes nos deixara no século XVII. Entretanto, não podemos deixar de levar em consideração que Van Gogh era protestante, o que não o absolve da intensa moralidade aplicada sobre a sua carne, sua alma. Não podemos dizer que o pintor era natural e basicamente um anarquista, um rebelde, um louco, ao contrário, chegou a ser um moralista, desde seus primeiros estudos para seguir uma carreira eclesiástica, aos 24 anos de idade em Amsterdam, muito antes de passar pela sua cabeça talhar um dia sua orelha; o ato de mutilar seu corpo dava-se já quando ele se punia corporalmente com um bastão, flagelando suas costas, naquele tempo. Era o mesmo momento em que confessava ao irmão Théo suas primeiras inclinações para o suicídio. Culpava-se por não conseguir se curvar às expectativas dos tios, cuja responsabilidade do sobrenome Van Gogh pesava em seus ombros.

Nesta época, havia quem o chamasse erroneamente de “Van Gort”, e sabemos, pela biografia de David Haziot, Van Gogh apreciava que o chamassem assim, errado. Noto, sob uma obsessão temática que mantenho a respeito dos nomes próprios de autores, que a mutilação já está ali acatada no seu próprio nome próprio. Nunca assinou um quadro com o sobrenome, assinava tão somente “Vincent”. Poderia ler aqui uma revanche com esta culpa familiar que o atormentava, juntamente com sua profunda moralidade protestante, as éticas do trabalho e da disciplina as quais não conseguia cumprir. Antissocial, causa de chacotas, parara de estudar aos 15 anos de idade, mas varava noites traduzindo a Bíblia, à sua maneira, para alemão, francês e inglês. Passou um longo tempo da juventude lendo apenas a Bíblia, repetidamente.



“O olhar de Van Gogh em pintura e em fotografia. (Pintura mais “real” que a realidade captada pela fotografia?)”

Disponível em: <https://bit.ly/3elslMo>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Disponível em: <https://bit.ly/2BfjMiB>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Dogmatismo religioso a parte, a aptidão do olhar de Vincent, tal como a do de Foucault, diria, é lançar-se ao infinito. Esquadrinhar a eternidade ao seu modo. Olhar transversal. Por isso, com Artaud, vejo que Van Gogh não se submetia à indecência da mimese pictórica linear porque pintava em convulsão. A pintura em Van Gogh pinta para si e não o em si. E lembro a rápida remissão a Blanchot, que Nancy faz em “La mirada del retrato”: para Blanchot, a semelhança do retrato expressa a ausência e não a presença. A busca da similaridade é busca da ausência. O retrato tem um modelo ausentado. Paradoxo do reconhecimento que vemos por exemplo no sorriso de Monalisa, não temos acesso ao modelo, não interessa o reconhecimento e sim aquilo que se dá a conhecer a partir da pintura. Se pegamos o autorretrato de Jackson Pollock, este grande artista tornado demente pelo álcool – inventor da pintura ativa, no automatismo expressivo do escorrer de tintas derramadas pela

ação da gravidade – notamos igualmente a questão da invisibilidade do rosto retratado por si mesmo.



“Auto Retrato de Pollock. Quase máscara irreconhecível”

Disponível em: <https://bit.ly/2YeWY0o>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Quando digo que Van Gogh pintava em gestos de convulsão, e proponho a convulsão e a inércia da realidade, simultaneamente, estou indo, claro, de encontro a Artaud (e mesmo com Foucault). A última exposição no museu de *Orangerie* é destacada por Artaud, no início de seu livro, onde afirmar sua simplicidade sórdida, como fogos de artifício, explosões, epifanias, nas cores que circulam, nas imagens violetas, douradas, solares, sensitivas, como o quadro dos corvos que pintou dois dias antes de falecer.

Artaud faz, acima de tudo, a pintura de Van Gogh falar; ele escreve a Van Gogh, *a la Van Gogh*, ao descrever seus quadros, ou melhor, ao não poder descrevê-lo, justamente. Ele vai transmutando em gestos de escritura o enigma pictórico que refletia o que em sua concepção foi uma alma lúcida e jamais doente.

Mais do que as outras telas suas, os corvos pintados dois dias antes de ele morrer abriram-lhe a porta de uma cer-

ta glória póstuma, mas à pintura pintada, melhor dizendo à natureza não pintada, abrem a porta oculta de um enigmático e sinistro além que van Gogh abriu.

Não é vulgar ver-se um homem com o tiro que o matou no ventre encher para ali assim um tela de corvos negros que talvez tenham por baixo uma espécie de planura lívida, de qualquer forma vazia, onde a cor borra-de-vinho da terra cegamente e confronta com o amarelo-sujo do trigo.

Mas só van Gogh e mais nenhum pintor além dele saberia pintar os seus corvos e arranjar-lhes como que um negro de turfa, aquele negro “de petisco caro” e ao mesmo tempo excremental, diríamos da asa dos corvos que o fulgor noturno descendente surpreende.

E mais abaixo que queixume é o da terra sob as asas daqueles corvos *luxuosos*, só luxuosos para van Gogh, talvez, e por outro lado augúrio faustoso de um mal que não voltará, esse, a atingi-lo?

Porque até ali ninguém transformara como ele a terra num trapo sujo assim, a escorrer vinho e sangue que ensopou. O céu do quadro está baixíssimo, esmagado, violáceo como naves laterais de tempestade.

A tenebrosa franja insólita do vazio descendente depois do relâmpago. (Artaud, p. 19-20)

Artaud nos ensina que desenhar, com Van Gogh, passa a ser como gesto de um relâmpago, como luminosa e instantaneamente romper a dicotomia entre poder e sentir. Aqui talvez estejamos também pisando em um terreno foucaultiano. A emoção, a força estética, não é uma coisa que está no polo oposto ao poder, foucaultianamente, mas sim algo que faz parte das relações de poder. A noção de poder para Foucault é ampla, engloba emoções, é o movimento de coações e regulações que determinam anseios, representações, comportamentos, pensamentos, e tudo isto. Quando em geral víamos o poder como uma força vertical que reprimiria ou conteria

as pulsões naturais do homem, Foucault aparece para dilatar a noção de poder na filosofia (tal como Van Gogh dilatou o domínio da pintura) e, deste modo, advertir que há uma energia autônoma que regula tudo aquilo que se semeia, inclusive os próprios sujeitos em suas etologias, gnosiologias, patologias, razões e emoções. Estes, de produtores e ocupantes de funções de poder, passam então a produtos e suportes desta energia que os atravessa. Isto está inscrito, de algum modo, na obra de Van Gogh também. Por isto os quadros de Vincent são talvez tão poderosos, plantam poderes, empastam o sol de um ouro intenso, uma energia pictural que ultrapassa a encanecida representação mimética para trazer a tona uma realidade mais possante, onde a pintura semeia poder acima de tudo.

O poder, desde um século antes de Van Gogh, sofreu transições e passou a obedecer uma nova anatomia política, visando o detalhe, o quadriculamento, a clausura, a serialização funcional do espaço, e tudo aquilo que lemos em “Vigiar e Punir”. E lembro que é justamente neste aspecto que Van Gogh viveu sobre um período, século XIX, onde a noção de corpo era muito recente e passava a ser a de uma superfície onde se aplicava práticas experimentais de subjetivação. Retratá-lo como personagem *esquizo* foi um gesto de poder aplicado sobre ele. Vincent, lido por Artaud, é um corpo que não se deixou coagir, que manteve, talvez, na própria inaptidão a possibilidade do dom; manteve na docilidade a semente de uma resistência, quando a docilidade dos corpos deveria ser a base para uma prática de análise e manipulação. Van Gogh, por um lado, não se deixou dobrar à nova retórica corporal do século XIX, cortar a orelha foi um gesto de lucidez, quem sabe.



“Van Gogh. Auto retrato com orelha cortada, 1889”

Disponível em: <https://bit.ly/3dfbJ7i>. Acesso em: 18 jun. 2020.

A esquizofrenia, neste aspecto, não foi apenas um elemento de perturbação. Mesmo, nos momentos finais de sua breve vida, na fase mais alucinatória em que pinta caranguejos, por exemplo, ele está com os pés no chão.

Pessoas com distúrbios visuais causadas pela absorção de altas doses de absinto viam caranguejos e outros bichos correr nas paredes ou em sua cama, segundo estudos de alienistas da época, como Magnan. Uma tela mostra dois caranguejos, um sobre duas patas, o outro de ventre para cima, e logo pensamos, como sempre que ele pinta um par de objetos, na dupla Vincent-Théo, um voltado para a felicidade enquanto o outro está caído, com as entranhas expostas como o boi esfolado de Rembrandt. Depois, faz um segundo quadro no qual vemos um único caranguejo

Poéticas como políticas do gesto

de patas para cima, condenado a morrer ou já morto,
uma espécie de autorretrato. (Haziot, p. 264)

Na fase em que pensa que querem envenená-lo e ouve vozes, quando tenta beber essência de terebentina, por exemplo, é uma fase em que está com os pés no chão, mesmo sentindo-se já abandonado por Artaud.



“Van Gogh. Dois caranguejos, 1889”

Disponível em: <https://bit.ly/3eh55yR>. Acesso em: 18 jun. 2020.

É, aliás, o momento em que pinta coisas do chão, caranguejos, tufos de ervas, etc. Pensar o caranguejo como autorretrato é interessante, o outro caranguejo como sendo Théo, a família protestante, o universo psiquiátrico, as pessoas que o excluía e o ajudavam ao mesmo tempo, é também uma leitura que passa muito por Artaud. Leio os ganchos do caranguejo maior, na parte superior da tela, como sendo os próprios dispositivos e técnicas pelos quais se operavam os mecanismos de normalização da subjetivação de Van Gogh. E poderia, porque não, pensar neste outro caranguejo, por exemplo, o que não seria o autorretrato

de Van Gogh, como sendo o orgulhoso e habilidoso Gauguin, que, afinal de contas, convencera Van Gogh que sua obra, com suas pinceladas descontínuas, era muito inferior à dele. Há quem acuse Gauguin pela orelha cortada de van Gogh, o que pouco importa como verossimilhança biográfica. Através dos quadros que auto-retratam Vincent, como nos que ele aparece com uma faixa cobrindo o buraco que ficou no lugar de sua orelha ausente, jamais chegaremos à interioridade plena do pintor. Aliás, não é possível crer que o auto-retrato como gênero da pintura expresse a interioridade plena. A interioridade não se dá exatamente no pólo contrário da exterioridade. Com Jean-Luc Nancy, lemos que a interioridade tem espaço na dimensão mesma da exterioridade. Todo auto-retrato é antes um retrato e todo retrato tem uma relação exclusiva apenas com si mesmo, a priori, para ser um retrato. Ou seja, não pode expressar a alma do pintor (como se pensaria hegeliana e dialeticamente), ou não seria retrato. Creio que Van Gogh nos evidencia justamente o retrato como uma “abordagem”, segundo o foco que Nancy nos propõe sobre esta palavra. O retrato, assim, “aborda” o sujeito, no sentido possivelmente ambivalencial da palavra “abordar”: do francês “*abord*” que contrasta com “*debord*” (desborde). Quer seja, abordar tem o senso de “entrar”, “adentrar” na possibilidade de um rosto, por exemplo, pelo retrato de Van Gogh. Mas, também, tem sentido antagônico ao desbordamento, pois o “contato” com este rosto, ou face do sujeito do retrato, já não é mais possível. Já não é possível “*déborder*”, ultrapassar, transbordar, rebordar, o modelo do retrato. O retrato aborda. O auto-retrato aborda o rosto do pintor. Ao mesmo tempo adentro e afora do rosto retratado⁴⁵. A pintura de si mesmo, em Van Gogh, é uma pintura que põe em jogo não apenas a face do pintor, ou reenvia a uma identidade determinada, mas constitui, em sua superfície, a interioridade, a dimensão íntima, que evidencia que todo sujeito é retrato, não mais que isto. A sua pintura põe em jogo a identidade da própria pintura e não propriamente a da pessoa de

45. Ver: Nancy, 2006.

Van Gogh. Assim, o auto-retrato pode ser considerado não apenas nas telas específicas em que o pintor se pinta, mas em Van Gogh, está como acepção mais ampla. Uma poética do retrato enquanto política de si, no artifício da pintura.

Assim, considero como autorretrato, também, a tela dos dois caranguejos. Eis, nos caranguejos, os dois lados de um mesmo pintor, e esta tela seria a marca interna da dificuldade que ele tinha em lidar com a técnica, os regulamentos, os dispositivos, as expectativas que a sociedade lhe estruturou o encaminhando ao suicídio. Este destino da morte estaria evidente na segunda tela onde apenas um caranguejo aparece. Van Gogh era um mestre no auto-retrato, quem sabe toda sua obra traga a sinal do auto-retrato.

Os autorretratos de Vincent reafirmavam a preeminência do indivíduo, do eu, diante do resto do mundo, na situação de adversidade social extrema que esse artista conheceu. Este sou eu, este que vocês vêem no seu sofrimento ou na sua alegria, eu existo por essas cores e essas manchas na tela. (Haziot, p. 174)

Basta observar o modo autêntico e miraculoso com o qual Van Gogh consegue, em cartas, descrever suas telas. Não é possível descrever depois dele. Van Gogh proporia um novo jogo gramatical de uma escritura de tons monumentais e lúcidos onde não é possível afirmar que há fantasmas, visões ou alucinações, para ele, e sim algo que soa como uma música antiga que não se pode descrever. Artaud tenta, então, mesmo que impossivelmente, escrever como Van Gogh, como se fosse um pintor-nato/escritor-nato.

Van Gogh soltou os seus corvos como micróbios do seu baço de suicidado, a alguns *centímetros do alto e como que dos baixos da tela*, segundo a cutilada negra da linha onde o adejar da sua plumagem rica faz pesar as ameaças de uma sufocação terrestre.

E apesar disso todo o quadro é rico.
Rico, sumptuoso e calmo, o quadro.
Digno cortejo na morte do que fez em vida tantos sóis
girar embriagados sobre tantas medas fugidas do exílio e
que desesperado, com um tiro de espingarda no ventre,
não soube evitar que uma paisagem se inundasse de san-
gue e vinho, a terra se transformasse com uma festiva e
ao mesmo tempo tenebrosa emulsã final, com um gesto
de vinho acre e vinagre azedo. (Artaud, p. 19-20)

Após esta descrição do último quadro que Van Gogh pin-
tou, “Campo de Trigo com corvos”, unindo a pintura à morte
suicidada do seu autor, que deu um tiro no próprio peito, (po-
demos chamar de suicidamento – pela sociedade – e não suicí-
dio), Artaud o chamará de “o mais pintor de todos os pintores”.
Este quadro teria funcionado como um presságio, Van Gogh
teria pressentido que poderia ser suicidado, junto a isso, pres-
sentido que sempre fora muitíssimo superior ao seu ídolo Gau-
guin. Artaud mostra que este quadro exprime uma alma lúcida,
não apenas com relação ao passado, mas profeticamente, com
relação ao futuro. Uma alma muito lúcida que, entretanto, foi
obrigada a ser encaminhada ao suicídio quando quiseram curá-
-la. Irá afirmar que enquanto Gauguin sublimava a sua pintura
como um mito, Van Gogh soube “deduzir o mito”. Artaud cri-
ticará mais o psiquiatra “Dr. Gachet” que Gauguin. Porém, no
final da biografia de David Haziot, prêmio da academia francesa
de 2008, o autor cita precisamente esta passagem de Artaud:
“Creio que Gauguin pensava que o artista deve buscar o sím-
bolo, o mito, elevar as coisas da vida até o mito, enquanto Van
Gogh pensava que se deve saber deduzir o mito as coisas mais
prosaicas da vida”. (Haziot, p. 256).

E, enfim, podemos rematar o presente escrito, com uma fra-
se reticente, inacabada, de Artaud que diz: “Van Gogh captou o
instante em que a íris vai cair no vazio” (Artaud, p. 49).

6. ALBERTO PUCHEU E O GESTO DE RESISTÊNCIA AO TERRORISMO MIXOFÓBICO

Daniel de Oliveira Gomes

Autores contemporâneos diversos, como Alberto Pucheu, Arnaldo Antunes, Eduardo Jorge, Isabel Aguiar, Leonardo Tonus, e outros, vêm propondo versos fortes que aludem aos crescentes acenos de coerções segregadoras contra migrantes, excluídos, refugiados e injustiçados. A poesia *versus* o lado mixofóbico, intolerante, da sociedade, tem crescido dentro e fora do Brasil. Em Alberto Pucheu, a poesia nunca se trata de uma passividade que aguenta a tudo, no país, mas de um esperar, de um persistir, de um aprender, enfim, de uma esperança como resistência ainda em forma de poesia. Ao quê? A tudo que se oponha à dimensão da diferença, do outro.

É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo.
É preciso aprender.
Há dias de sol por cima da prancha,
há outros, em que tudo é caixote, vaca,
caldo. É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo, é preciso aprender
a persistir, a não desistir, é preciso,
é preciso aprender a ficar submerso,
é preciso aprender a ficar lá embaixo,
no círculo sem luz, no furacão de água
que o arremessa ainda mais para baixo,
onde estão os desafiadores dos limites
humanos. É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo, a persistir, a não desistir,
a não achar que o pulmão vai estourar,
a não achar que o estômago vai estourar,

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

que as veias salgadas como charque
vão estourar, que um coral vai estourar
os miolos – os seus miolos –, que você
nunca mais verá o sol por cima da água.
É preciso aprender a ficar submerso, a não
falar, a não gritar, a não querer gritar
quando a areia cuspir navalhas em seu rosto,
quando a rocha soltar britadeiras
em sua cabeça, quando seu corpo
se retorcer feito meia em máquina de lavar,
é preciso ser duro, é preciso aguentar,
é preciso persistir, é preciso não desistir.
É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo, é preciso aprender
a aguentar, é preciso aguentar
esperar, é preciso aguentar esperar
até se esquecer do tempo, até se esquecer
do que se espera, até se esquecer da espera,
é preciso aguentar ficar submerso
até se esquecer de que está aguentando,
é preciso aguentar ficar submerso
até que o voluntarioso vulcão de água
arremesse você de volta para fora dele. (Pucheu, 2013,
p. 12)

Mas, não se engane, a poesia de Pucheu é extremamente provocativa e ativa contra a mixofobia. Submergir não significa estar a esperar, simplesmente estar pacato no meio do oceano esperando o ritmo da onda. Por isto as repetições “é preciso aguentar”, “é preciso aguentar”, criam também uma implicação negativa na espera. Este “é preciso aguentar” que se repete enquanto o poeta quase não aguenta mais nenhuma representação, ou imposição coercitiva. É assim uma ambivalente expectativa anarquista que convive com a esperança, a cada verso. Não é gratuitamente que tempos outros versos aguçadíssimos neste poeta, como:

(...) porque negro jovem não pode
viver nesse país que mata 84 negros jovens por dia
a maioria jovem, guerre aux barbares. é guerra.
é guerre aux barbares. é guerra, eis a guerra.
a polícia do governador de são paulo
solta bombas, sprays de pimenta, cassetadas,
porradas, tiros e o que mais houver
de horror nos estudantes adolescentes de escolas
públicas (les barbares) que se manifestam
contra o fim da escola pública, contra o fechamento
de 94 escolas públicas decretado pelo governador.
(Pucheu, 2019, p. 33)

Falar contra a “mixofobia”, em sua concepção mais ampla, é falar contra tudo que teme o outro, tudo que receia o diferente, tudo que rotula, tudo que segrega e estereotipa. O medo do outro gera violência, gera preconceitos, gera rótulos equivocados, tal como o medo da diferença produz, sempre, mais do mesmo. Pucheu continua sempre apertando esta mesma tecla contra a mixofobia brasileira, sobretudo a advinda de cima, da própria conjuntura do poder, para quem sabe ser ouvido na reiteração (em obstinado, diria Blanchot, que não é mesmice). O poema “Samba acadêmico de uma nota só (preparando-me para o carnaval)”, trata-se de uma formidável recriminação à fluidez exagerada, no Brasil, de tantos artigos das áreas de humanidades que se detém a falar mais do mesmo. Ensaios produzidos dentro das amplas e sofisticadas amarras acadêmicas, desde as pós-graduações, eventos, defesas, etc., tendendo a formar leituras especializadas. Leituras que, mesmo na captura particularizada de teóricos, filósofos e críticos literários, possam parecer um simulacro sem sentido na fluidez do presente. É o problema de leituras aparentemente de risco, por trabalharem autores de risco, autores que já foram marginais e antimixofóbicos um dia por seus pensamentos de risco, mas que hoje são capturados no cânone do retorno do mesmo.

Como notaremos, logo abaixo, uma crítica atravessa o fato de que não se trata de ler novos autores literários a partir de Benjamin, Heidegger, Foucault, Luckacs, Blanchot, Nancy, Adorno, Agamben, Santiago, Costa Lima ou Candido, mas sim, parece se tratar de ironizar um reitar dos autores que estes pinçaram para, no perigo do simulacro, permanecer na zona de conforto acadêmico. Nesse sentido, fazendo alusão ao “samba” acadêmico, está a criticar mais precisamente a academia brasileira que tem utilizado de grandes nomes próprios de autores teóricos e críticos, bem consagrados do Atlântico Norte, para fazer a roda do hamster girar (a máquina produtivista do meio acadêmico). É uma crítica a este aparelho carnavalesco, que vai na linha, por exemplo, dos foucaultianos como Alfredo Veiga Neto que, ao ponderar que “Foucault não é pau para toda obra”, estaria a suscitar não uma desleitura, uma não-leitura, de Foucault, mas a dizer que o “nada dizer” criado pela comunidade fluida do ambiente universitário tem usado autores como Foucault, neste caso, numa premissa que trai os próprios exemplos foucaultianos do operar uma leitura periférica acerca do literário ou do histórico, quer seja, a partir de uma ontologia do presente, ou uma arqueogenealogia de risco, que, em tese, quase nunca iria pelo atalho, pelo caminho mais fácil e simplificado das amarras nas linhas de poder. Veja-se o poema de Pucheu:

Se você for benjaminiano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores
De quem Benjamin falou.
Se você for heideggeriano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores
De quem Heidegger falou.
Se você for lucaksiano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores

Poéticas como políticas do gesto

De quem lukàcs falou.
Se você for adorniano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores

De quem adorno falou.
Se você for blanchotiano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores

De quem blanchot falou.
Se você for lacaniano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores

De quem lacan falou.
Se você for deleuzeano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores

De quem deleuze falou.
Se você for foucaultiano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores

De quem foucault falou.
Se você for barthesiano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores

De quem Barthes falou.
Se você for derridiano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores

De quem derrida falou.
Se você for agambiano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores

De quem agamben falou.
Se você for nancyniano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores

De quem nancy falou.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Se você for candidiano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores
De quem candido falou.
Se você for schwartziano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores
De quem schwartz falou.
Se você for concretiano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores
De quem haroldo e augusto
De campos e de decio falaram.
Se você for santiaguiano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores
De quem santiago falou.
Se você for costalimano
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores
De quem costa lima falou...
Se você for benjaminiano,
Heideggeriano, lukàcsiano,
Adorniano, blanchotiano,
Lacaniano, deleuziano,
Foucaultiano, barthesiano,
Derridiano, agambiano,
Nancyniano, candidiano,
Schwartziano, concretiano,
Etceteriano, etceteriano,
Tudo ao mesmo tempo agora,
Talvez seja mais fácil falar
Dos poetas e dos escritores
de quem benjamin, heidegger,
lukàcs, adorno, blanchot,
deleuze, foucault, barthes,
derrida, agamben, nancy,

Poéticas como políticas do gesto

candido, schwartz, concretas,
silviano, costa lima,
e outros falaram, até porque,
muitas vezes, muitos falam,
dos mesmos poetas e escritores
de quem alguns dos outros
falaram. enquanto isso,
uma porrada de poetas,
escritoras e escritores
que são do caralho,
enquanto isso, uma porrada
de poetas, de escritores
e escritoras que são
da buceta, não foi lida
por nenhum deles nem,
muito menos, pensada
nem escrita por ninguém. (Pucheu, 2019, p. 76)

A censura crítica de Pucheu, numa poesia dirigida na expressão condicional “se você”, e assim, aos seus leitores possivelmente especialistas em teóricos distintos, põe-se ao meu ver como que uma fala ecoando de um “bom” orientador de pós-graduação de Letras ao seu orientando (acenando à problemática da ausência criativa dos pesquisadores) na dimensão oriunda do “nada dizer” e, assim, solicitando, aconselhando, o caminho mais fácil. Se se mostra a face, se mostra o fácil. O rosto, o vulto facial, não é mais face e sim mascaramento. Neste caso, mostrar a face, na academia, em geral é mostrar não a sua face, mas a de seu teórico-chave, a de toda uma tradição reiterada pelo aparelho universitário que deve bancar o semblante digno de um nome consagrado. Ou seja, é assumir os riscos deste autor num sistema, de sua função-autoria, e não os seus próprios enquanto leitor que “costura” um pensamento diferente. Logo, o nome de autor é o *nomos*, a Lei, de todo risco. O apagamento do nome próprio do pesquisador enquanto escritor-crítico, citando e aludindo ao nome consagrado, que, por sua vez, pode se tornar

consagrante, pois consagrar, à reboque, o seu nome no universo da pesquisa, conferindo ao leitor especializado um pouco da poeira sagrada, um pouco das gotas de fama, a cada designação cômoda que vem a mencionar.

Não deixa de ser instigante o modo como Pucheu destitui os nomes próprios desses autores das suas propriedades próprias, tornando-os impróprios, no instante que retira as iniciais maiúsculas de cada nome próprio, criando nomes próprios com letras minúsculas, ou seja, nomes próprios impróprios. E é a questão da propriedade o que está em jogo, a punição de Babel que habita cada nome consagrado quando se lhe cita, inundado de outros referenciais, de todo um mar perigoso em cujo barco acadêmico deve ter a perícia do bem navegar, para evitar o naufrágio. O problema é que este bem navegar é, pelos excessos da ultraespecialização do presente, praticamente paranoico com relação ao problema das afinidades.

Note-se que o poema utiliza da fórmula seguinte: “se você for (...) / talvez seja mais fácil falar dos poetas e dos escritores de quem (...) falou”. O que muda, como vemos, é apenas o nome próprio do autor e a caracterização dele derivada: Benjamin – benjaminiano; Foucault – foucaultiano; Deleuze – deleuzeano; Adorno – adorniano; Costa Lima – costalimano, e aí por diante... Logo, é interessante o problema a se destacar não ser o de se ler ou não certas teorias específicas (*a priori* muito complexas para a realidade do presente). Mas, do uso indiscriminado delas para se falar em nome do mero “nada dizer”. Pois, na maioria dos casos, a busca é a do “talvez seja mais fácil” um trabalho de sinopse, resenha, que seja incapaz de trair a fortuna de leitura amalgamada de tais autores teóricos, no reino acadêmico internacional (pois os críticos citados são brasileiros, enquanto os autores mais teóricos, filosóficos, do que críticos da literatura, são nomes internacionais, europeus) assim como devemos nos esquivar, em tese, de “atraioar” a fortuna crítica de um autor literário consagrado, dentro ou fora do Brasil. É um modo de acusar, com esta poesia, ao menos duas coisas: primeiramente, a subserviência

brasileira ao cânone internacional do pensamento, mas também, mais que uma subserviência, uma pretensa modéstia cuja dança é, na verdade, “malandra”, pois seguiria o “samba” golpista que tem caracterizado a dimensão política brasileira, no viés de uma extensão velada na produtividade acadêmica brasileira. E, em segundo, a subserviência à tradição dos costumes, que produz uma ambivalência com a sociedade fluida do presente, por exemplo a tradição patriarcal dos nomes masculinos nos estudos. Acredito que seria por isto que Pucheu cita apenas nomes próprios de homens, filósofos etc., porque criaria um maior contraste quando, em dissonância com a palavra “do caralho”, também escolheu falar de uma porrada de poetas e escritoras “da buceta”.

Na verdade, ele não faz nenhuma alusão de gênero, dizendo também “escritores”, no masculino, “da buceta”, tal como “escritoras do caralho”, apenas acrescentando esta possibilidade mista, ou *queer*, de se ler o feminino ou masculino na escritura de um autor, independentemente de classificações de gêneros, no momento derradeiro do poema. Isto fica claro ao dizer que, “enquanto isso”, ou seja, enquanto muitos patinam na mesmice, nas sombras disso tudo, “uma porrada de poetas, de escritores e escritoras que são da buceta, não foi lida por nenhum deles nem, muito menos, pensada nem escrita por ninguém” (op. cit.).

Diante de uma porrada de poetas vivos que são “do caralho”, ou “da buceta”, mas ninguém conhece, Pucheu mostra que estamos, enquanto pensadores, intelectuais, estudiosos e pesquisadores de Letras, muito ancorados em velhos preceitos que viam as forças cerebrais acadêmicas como portadoras do “não dito” sobre trovadores canônicos. Ou, mensageiras de retóricas do “bem dizer”, onde a batalha seria pela “tomada de consciência” de toda gama restrita de reflexões que circula em torno deste ou aquele pensador ou poeta. É de tal modo que funciona um jogo de interesses nos estudos da poesia, hoje, que opera microfisicamente já na escolha do corpus teórico e, em seguida, dos “objetos” investigados. Pucheu detona, neste poema, a “rede” referenciativa dos nomes próprios de escritores

legitimados por um jogo referencial onde, uma vez citado por mais de um teórico celebre, o autor se banca sozinho e pode receber novas “conexões” numa ordem do discurso previamente legitimada pela segurança. Mas, tal segurança, acaba significando a do “nada dizer”, ou nada poder dizer, se levada a ferro e fogo; é por isto que Pucheu cita os nomes com iniciais minúsculas no excerto que muda a tática metodológica de seu poema, a fórmula que seguia: “benjamin, heidegger, /lukàcs, adorno, blanchot,/deleuze, foucault, barthes, /derrida, agamben, nancy, /candido, schwartz, concretas,/silviano, costa lima, /e outros falaram, até porque,/muitas vezes, muitos falam,/dos mesmos poetas e escritores/de quem alguns dos outros /falaram (..).” (Pucheu, id. *ibid.*). Estes nomes em encadeamento, criam um efeito de enumeração, sequencialização, uma teia exposta de nomes diminuídos e igualizados para potencializar o teor nevrálgico que opera a sua crítica. Deste modo, “deleuze, foucault e barthes” tornam-se uma coisa só, num mesmo verso, porque, se por exemplo, posso estudar uma obra de Artaud, Beckett, Hölderlin, Sade ou Kafka, ou um outro autor que os três tenham citado, bastaria designar os velhos laços estruturais nas citações, ainda citar Bataille, por exemplo. Citas debruçadas sobre o objeto pertinente, previamente conexo às obras de tais autores (não exatamente “agenciamentos”, como demandaria uma leitura realmente deleuzeana; “fragmentos” como demandaria uma leitura dignamente barthesiana ou “arqueogenealogias”, como demandaria uma leitura foucaultiana). E é assim que, canonizando a margem-já-canônica e as fortunas críticas já estabelecidas, a máquina universitária acaba, em geral, resistindo ao que advém no presente, no aqui-agora.

Os nomes em sequência, no centro do poema, marcam, a meu ver, a cadeia de nomes reduzidos a vocábulos empregáveis para o construto eficaz do “nada dizer”. Tornam-se nomes-tijolos, concatenados numa argamassa envelhecida, entretanto, numa estranha modernidade líquida, a qual o mundo universitário contrasta, pouco importando-se com esta ambivalência.

Criam, estes nomes, as pedras de uma alameda, de um destino intelectual de conforto e *status* francês, ou de nomes brasileiros com uma “pegada” francesa, onde, assim, retirar-se por tal caminho seria como, conscientemente ou não, quem busca um velho atalho, em tempos de terrorismos (e para quê?).

Tal atalho da experiência, atalho dos “anos” (benjamini” anos”; deleuze” anos”; foucaulti” anos” etc.) é a trilha mais simplificada da fuga e não da resistência. Mas, uma fuga para a coerção e não para a liberdade da pesquisa no campo literário, ignorando, assim, o mais das vezes, o entorno do que poderia vir um pesquisador a estudar ou descobrir ao seu lado, como novos poetas do presente (tão do “caralho” ou da “boceta” quanto autores citados pelos “grandes tubarões” que, ao seu tempo, ousaram citar aqueles escritores marginais). Uma trilha que flui, mesmo sem que a corramos ou notemos que a corramos, desde nossos desejos de pesquisa, e reprime aquilo que sai do círculo dos elefantinhos institucionalizados, ao invés de nos ajudar a fazer o que os pós-estruturalistas faziam e ensinavam com seus gestos e não apenas com citas, em seus gestos desbravadores e de extremo ímpeto. Como diria Foucault, “as relações entre desejo, poder e interesse são mais complexas do que geralmente se acredita e não são necessariamente os que exercem o poder que têm interesse em exercê-lo, os que têm interesse em exercê-lo não o exercem e o desejo do poder estabelece uma relação ainda singular entre o poder e o interesse” (Foucault, 1999, p. 11). Para Pucheu, a questão é notar mais um gesto do que uma cita, mais uma performance denunciadora do poder, do que uma verdade vinda dele, mais uma “genealogia”, neste sentido, do que uma redundância dos saberes dominados do funcionalismo acadêmico.⁴⁶

46. O método dito como “genealógico” condiz com a fase onde Foucault debruçou-se sobre “a tática que procura ativar os saberes históricos libertos de um discurso teórico, unitário, formal e coercitivo” (Eizirik, 2002, p. 59). A definição de genealogia, na metodologia foucaultiana, harmoniza-se com o “acoplamento do conhecimento com as memórias locais, que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização deste

Assim, para se estudar intelectualmente um dado autor literário, antes de mais nada é preciso passar pelo crivo de uma teoria (na acepção de que a teoria é qualquer coisa que se debruça sobre o objeto prático, e, por sua vez, o objeto prático

saber nas táticas atuais” (Foucault, 1999, p. 171). Em “Microfísica do Poder”, Foucault assinalava o crescimento de uma tendência do “retorno do saber”, fosse na dimensão de caráter universitário ou não, onde abroilhava uma disposição de frequentemente se descartar o saber da erudição, no sentido de “não mais o saber, mas a vida, não mais o conhecimento mas o real, não mais o livro mais o *trip*” (1999, p. 169) a qual chamou de uma “insurreição dos saberes dominados” (ibid., p. 170). Ele apontava, então, duas modalidades de perigos que a genealogia deveria atentar: tanto o cientificismo excessivo nas humanidades (tendência do tecnicismo intelectual, funcionalista, que hoje vivemos na relação com discursos contemporâneos, sobretudo nesta era pós-moderna das (re)produções universitárias), quanto, o seu extremo oposto, qual seja, olvidar os saberes ditos desqualificados, as “obras delinquentes”, hierarquicamente incapazes da unanimidade. O método genealógico pode, então, parecer um estranho paradoxo, pois colocaria, especulativamente, numa mesma categoria estas duas modalidades, entendendo o saber regional, delincente ou particular como um saber também universal e digno de singularidades eruditas. Pelo viés metodológico genealógico de leitura do poder e da subjetividade, Foucault falará do acoplamento de “um saber sem vida da erudição” com o saber desqualificado pela hierarquia dos conhecimentos. Duas modalidades de saberes dominados que a pesquisa genealógica no campo, por exemplo, da teoria da literatura – no seu sentido científico e também “anti-científico” (id. ibid., p. 171) – deve considerar contra “a tirania dos discursos englobantes com suas hierarquias e com os privilégios da vanguarda teórica” (id. ibid., p. 171). Creio que, hoje em dia, temos uma imensidão de teorias maquiadas como “de ponta” que partindo, em verdade, de releituras pós-estruturalistas, desmoram num triste retorno meramente positivista, da teoria pela teoria, jamais se alforriando da sujeição dos saberes históricos. Acabam operando a favor de dada apoliticidade científica, prendendo-se em tecnicidades de dispositivos disciplinares de modo, digamos, praticamente robótico. E, do mesmo modo, temos centenas de trabalhos, no Brasil, que atuam no saber científico com enfoques contemporâneos do literário, mas sem sequer ponderar a fuga desses perigos que, há tempos, Foucault já alertava. É por isto que apostamos, ainda, na genealogia como inspiração ou exemplo (embora não rigidamente arquetípico e redundante) para um princípio metodológico, justamente porque estamos em outro tempo, em outra etapa de produções literárias em língua portuguesa, em outros domínios de sentidos e sob novos mecanismos de funcionalização dos discursos.

é o poeta, o escritor, o autor ou autora a serem estudados). Passa pelo crivo de uma teoria a ponto de dominá-la, inclusive, muito mais do que o objeto analisado a partir dela. Não é que o conhecimento exagerado da teoria atravesse sempre a prática do objeto, é que, quero crer, seria preciso notar que pode haver uma dobra, um efeito teórico, já no objeto, já na prática, ou seja, uma consideração da indissociabilidade entre a teoria e a prática, os filósofos e os escritores, os críticos e os poetas, a episteme e o senso comum. O problema é que, exageradamente, se usam autores literários para se canonizar ainda mais o cânone teórico, e, então, qual seria o sentido disso, senão bancar mais do mesmo, mais do “nada dizer”, mais da impotência como potência?

Cabe aqui retomar, justamente, as batidas ideias pós-estruturais que passavam pelos franceses, considerando que Pucheu é um “agambiano”⁴⁷ (e Agamben um leitor foucaultiano, deleuzeano, ou seja, dos franceses). Considerando, igualmente, que, em seu poema, cita muitos autores do pós-estruturalismo francês (e não é à toa que os cite). Foucault, em velha conversa com Gilles Deleuze sobre o papel dos intelectuais e o poder, distinguia duas formas tradicionais de politização de um intelectual, dadas dicotomicamente: a posição de um intelectual no sistema de produção capitalista, burguês, acusado de subversão, imoralidade, o intelectual maldito; e, em outro polo, o seu discurso como descoberta, revelação, de “relações políticas onde normalmente elas não eram percebidas” (Foucault, 1999, p. 6). Dois modos ou formas intelectuais que, classicamente, se punham, o intelectual maldito e o intelectual socialista. Todo modo, o intelectual estava situado no papel de “dizer” o social, no fluxo

47. “O contemporâneo, di-lo Giorgio Agamben, autor muito familiar a Pucheu, não é aquele que coincide plenamente com a sua época porque isso impedi-lo-ia de a compreender, mas é antes aquele que é capaz de ler o presente, com as devidas distâncias, advindo-lhe este olhar não coincidente a possibilidade de clarividência, que o faz”. “Perceber no escuro do presente essa luz que nos procura alcançar, mas não pode fazê-lo” (Cantinho, 2019, p. 14).

onde dizia a verdade àqueles que ainda não a sabiam. Foucault compreendia que as massas passam a não mais carecer desses prismas para saber o que sabem, ou seja, elas sabem já o seu dizer e dizem já o seu dizer, o que significa que a eloquência de se dizer em nome do outro passa a não surtir mais o efeito que se esperava. Desta forma, brilhantemente, Foucault já postulava a existência de um sistema de atravessamentos de forças que invalidavam o discurso desse saber das massas, onde, justamente, o intelectual participava na ideia de que seriam agentes da “consciência” e da expressão do coletivo, da comunidade.

Posso dizer que a apreciação contra uma ordem do discurso que reside na escrita de Pucheu calha num prisma foucaultiano, sem, exatamente, chamá-lo ou rotulá-lo como foucaultiano. Esta etiqueta seria desnecessária e mesmo imprecisa. Isto assim, uma vez que sua escrita dúvida constantemente da representação, sendo uma escrita anarcoterrorista, ou melhor definindo, “contra-terrorista”, quer seja, uma grafia ativa que colige várias formas de sabotagens à estrutura da representação literária, da transparência da linguagem e das sacralizações institucionais do discurso e da política nacional. Recordo Durval Muniz de Albuquerque Júnior quando disse que Foucault aprendeu com o estruturalismo a duvidar da transparência da linguagem, ou seja, de seu caráter de representação, pois Foucault vê a linguagem como uma coisa entre coisas, uma linguagem “(...) que é dotada de opacidade que a torna incapaz de dizer e de fazer as coisas tal como são. Esta opacidade advém do próprio caráter político da linguagem, vem do fato de que seu uso é estratégico, de que segue objetivos e astúcias dadas por interesses diversos e divergentes (..)”. (Albuquerque Júnior, 2006, p. 98). Logo, a questão de poder e subjetividade (terrorista) em literatura vem a ser uma demanda de ordem anárquica foucaultiana. Como disse Roberto Machado (2000, p. 12), embora Foucault jamais tenha feito exatamente uma arqueologia da literatura, nem por isto o seu interesse pelo campo literário foi esporádico ou marginal, ao contrário, o autor utilizou da literatura, assim como das artes

plásticas, para estabelecer relações com o tema da marginalidade, da anormalidade, tendo executado uma ação com o objeto literário onde este já não era propriamente apenas um objeto fenomenológico, mas um complemento frequente tanto do pensamento na relação entre subjetividade e poder, quanto de uma necessidade de operar uma ontologia do presente, sempre em sua transversalidade metodológica. É assim que, sem se dizer, propriamente, foucaultiano ou agambiniano, deleuzeano ou derridiano, Pucheu labora uma poesia que reflete circunscrições destes teóricos, um alastramento indireto, eu diria.

De tal modo, o novo papel dos intelectuais, e aqui pensemos também nos intelectuais enquanto pesquisadores de literatura e poesia no mundo acadêmico mais institucionalizado, deveria – antes de entificar um agente das verdades do passado já consagrado, exterior e famoso – ser um batalhador contra as tramas de poder que exatamente instrumentalizam o que se pode e não se pode dizer e em nome de que ou de quem. Vem a ser nesse sentido, como dizia Foucault, que “a teoria não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática; ela é uma prática (...) não totalizadora. Luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais invisível e mais insidioso” (Foucault, 1999, p. 6). A teoria não é algo que se deduz ou se infere na prática, mas a teoria é ela mesma uma prática. A teoria precisaria ser um modo de desenhar o poder que afeta qualquer forma social e não de exercê-lo, sem pensar. Baudrillard, ao propor a morte do social, o fim de seu espaço perspectivo, em “A sombra das maiorias silenciosas”, propunha, por exemplo, as dificuldades teóricas e práticas de se notar o social, no campo intelectual e político. “O social morre de uma extensão do valor de uso que equivale a uma liquidação. Quando tudo, inclusive o social, se torna valor de uso, o mundo se tornou inerte, onde se opera o inverso do que Marx sonhava” (Baudrillard, 2004, p. 39). Se Marx sonhava com uma “reabsorção do econômico no social” (id. *ibid.*), mas o que ocorre é a banalizada reabsorção do social na economia política, é porque a perspectiva do social não existe mais.

Não gostaria, aqui, de dizer que Pucheu é, por sua vez, “baudrillardiano”, longe de rótulos... Entretanto, assim como Pucheu critica a simulação do teórico (esta hiper-realidade do acadêmico, coisa que absorve a pesquisa sobre escritores em função de uma prática outra, que no fundo é a pura sublimação do aparelho que forma sujeitos especializados), Baudrillard criticava, de modo mais amplo, também o conceito de social enquanto produto refratário do próprio sistema. Baudrillard criticava, por exemplo, o modo como o pensamento socialista, por exemplo, por vezes podia ser restrito na transfiguração da sua teoria à prática efetiva, precisamente porque poderia exprimir um grande contrassenso com a real concepção do social e das massas. Baudrillard proferia que o poder, hoje, estaria deixado às pessoas que não tem mais nada de político, que não dizem mais nada, pessoas que se abdicaram do político⁴⁸. Trata-se da problemática dos intelectuais situados nas sombras das maiorias silenciosas, como situaria Baudrillard:

48. “Numa sociedade incapaz de realocação total e dedicada ao valor de uso, há uma espécie de inteligência e de sabedoria na instituição do social e de seu desperdício *objetivo*: as operações de prestígio, Concorde, a lua, os mísseis, os satélites, até mesmo os trabalhos públicos e a segurança social em sua promessa absurda. Inteligência implícita da estupidez e dos limites do valor de uso. A verdadeira candura é a dos socialistas e humanistas de toda espécie, que querem que toda a riqueza seja redistribuída, que não haja nenhuma despesa inútil etc. O socialismo, campeão do valor de uso social, revela um contrassenso total sobre o social. Ele acredita que o social possa se tornar a gestão coletiva ótima do valor de uso dos homens e das coisas./ Mas o social nunca é isso. É, apesar de toda esperança socialista, algo insensato, incontrolável, uma protuberância monstruosa, que despende, que destrói sem se preocupar com uma gestão ótima. E é assim precisamente que ele é funcional, é assim (com o risco de fazer os idealistas urrarem) que ele preenche exatamente seu papel que é, através do recurso objetivo do desperdício, manter a contrário o princípio do valor de uso, salvar o princípio de realidade. O social fabrica essa escassez necessária à distinção do bem e do mal, e a toda ordem moral em geral – escassez que as “primeiras sociedades de abundância” descritas por Marshall Sahlins, não conhecem. É o que o socialismo não vê: ao querer abolir essa escassez, e ao reivindicar o usufruto generalizado da riqueza, põe fim ao social acreditando que o está conduzindo ao auge” (Baudrillard, 2004, p. 38).

O que resta então aos intelectuais, de que a transparência da ideia é a profissão de fé? Se o social se põe a funcionar de boa vontade, então o que resta para ser verdadeiramente político senão funcionar de má vontade? Mas não antecipemos. Porque nossa impotência é grande. O novo poder se quer cultural e intelectual. Ele não quer ser mais um poder histórico cínico, quer ser a encarnação dos valores. Tendo traído sua essência política, quer que os intelectuais, por sua vez, traiam a sua, e passem para o lado da reconciliação do conceito, quer que eles percam a duplicidade do conceito assim como eles perderam a duplicidade do político, e se deixem levar para o lado do real, na direção de uma discreta beatificação de suas esperanças, na direção de uma reconciliação polida do real e do racional, ou do real e do imaginário. Tal é o contrato que nos é proposto por este poder que não é um poder – apogeu da democracia, poder hipócrita da virtude – e nós fomos agarrados. Porque o intelectual infelizmente sempre é bastante virginal para ser cúmplice da repressão ao vício. Ele também não está à altura do exercício cínico, isto é, imoral e ambíguo do pensamento, assim como os políticos não estão à do poder. (Baudrillard, 2004, p. 46)

Para Baudrillard, as massas realizam-se no paradoxo da simulação: ao mesmo tempo são objetos de simulação e são o seu sujeito. O hiperconformismo e a hipersimulação que Pucheu aponta nas massas acadêmicas com este poema, acredito que vai numa linha de pensamento que conecta a Baudrillard, pois Pucheu consegue explorar este paradoxo da simulação na dimensão do acadêmico da área de teoria literária, ou filosofia literária, evidenciando a exaltação dos microdesejos, e os momentos em que o sentido passa ao não-sentido, onde a legitimação passa ao ilegítimo. Pucheu trabalharia na denúncia da transpolítica dos desejos acadêmicos, onde, qual poria Baudrillard, “a negação do sentido não tem sentido” (Baudrillard, 2004, p. 20). A massa acadêmica – tal como o conceito de massa “baudrillardiano” que

a reenvia à hiper-simulação – flui no paradoxo das absorções da comunidade que, em verdade, funda comunidade ainda mais.

Para Baudrillard, observando a realidade molecular das massas, jamais se pode fazer delas, propriamente, um “objeto”, devido sua impossibilidade de manipulação, o que sempre frustraria os manipuladores, posto que a “manipulação imerge, volteia na massa, absorvida, revirada, revertida” (Baudrillard, 2004, p. 16). Do mesmo modo, entendo que, na crítica de Pucheu, não se pode realmente manipular a “massa” de poetas do presente, tentando notar o seu fator refratável. Portanto, Pucheu se centra em teóricos e não em nomes próprios de poetas (invisibilizando-os), pois igualmente jamais seria possível conferir-lhes o estatuto de artefato para teorias, ou seja, torná-los realmente assinaláveis como objetos. Por várias razões, a massa de poetas marginais do presente resiste às patafísicas⁴⁹ e sondagens teoréticas, inclusive posto que o próprio sujeito-pesquisador independente acaba extinto, anulado, neste pressuposto da aplicabilidade da teoria no objeto. Logo, crítica, transversalmente, também os trabalhos meramente estatísticos ou biografistas que estudam certos autores, a partir de um cientificismo enlatado das precisões teoréticas. A crítica, talvez dupla, cabe às paixões calorosas que se veem

49. O grande problema é quando o pesquisador de literatura, hoje, se vale de teóricos para se colocar impensadamente acima do real, repetindo de modo protocolar seus teóricos de confiança. O termo “patafísicas” (ciência das soluções imaginárias) é tomado aqui de modo amplo, porém negativo, aludindo menos à escola anárquica criada por Alfred Jarri, nos anos 40. Dizer que os poetas do presente resistem às “patafísicas” da teoria acadêmica, porque muitos estão “invisibilizados”, colocados no comum do comum e não nas exceções das exceções, nas exclusões das exclusões, ou seja, descredibilizados por olhares teóricos que simplesmente os atravessam como inexistências. Acredito que este é um problema quando se estuda literatura contemporânea a partir de “correntes” teóricas fechadas, se limitando só ao espaço-tempo daquele teórico e não ao seu espaço-tempo; correntes (ou pressupostos quase absurdos de se fazer originalidades espiraladas com o que já está mais que “batido”, de tantos estudos já feitos), que não deixam o pesquisador do moderno olhar fisicamente o seu entorno, o seu redor, o seu real.

frustradas pelo engessamento teórico, e, também, cabe a este frio papel pseudointelectual de nada menos que desempenhar um rito de pesquisa afogado na “linha” pressuposta, com base em um projeto onde a teoria obstrui as escolhas.

Se o pensamento crítico produz diferenças, segmenta, analisa, evitando o fascínio, como pensava Baudrillard – o que seria oposto à esfera das massas, ao descontrole, posto que são elas, precisamente, movidas pelo fascínio – o pensamento exageradamente teórico, estatisticamente teórico, engessadamente teórico, por assim dizer, impede o fascínio a todo custo (o poético do poético, o poético da busca, da escolha) porque produz epistemologicamente a vigília do sentido, a vigília do conforto. Enquanto as massas, por sua vez, não podem escolher nada, nem mesmo produzir diferenças reais, conforme Baudrillard. As massas relançam apenas indiferenciação, mantendo a fascinação do meio, como dizia o autor francês. O simulacro, o ídolo, o mesmo, o próprio etc., são sempre refratários da massa, porque a fascinação acaba sendo o ato de bestialidade das massas, seu *nomos*, sua força bruta. É de tal modo que uma rede de “*fake news*” pode cooperar para eleger democraticamente um presidente do terror, ou do gesto terrível numa ínfima competência diplomática ou técnica para cumprir a liturgia do cargo ocupado. (Porque seu carisma ante as massas advém do processo de refração de um sistema de desconforto delas com relação à própria política brasileira e os artifícios ditos democráticos, onde, então, um discurso antipolítico, aliado ao dogmatismo pentecostal e maçônico, suplantou historicamente a polarização tradicional entre o lulismo e os tucanos. Onde este processo de simulação de alinhamento à cultura norteamericana acaba capaz de suplantar a figura brasileira do “mito” presidencial. Figura esta que, desde Collor ou antes, ocupa um certo imaginário de imperialismo cultural norteamericano das massas brasileiras. Imaginário dado numa certa relação paternal e patriarcal com a corporatura política do representante máximo do poder executivo que existe desde

a constituição de 88. É assim que o terror pode se inserir numa chefia política como gesto simulado de antipolítica⁵⁰.

Deste modo, beiro essas questões com Baudrillard que, justamente, fazia uma menção, um liame, entre as massas e o terrorismo. Assim como nada mais contra o político do que um ato terrorista, nada mais contra o político do que as massas. O terrorismo é propagação de uma energia inversa do político, uma energia não de acumulação social, mas de dispersão extrema. Ocorre que o terrorismo, segundo o autor, seria um ato não-representativo que não visa falar, dirigir, seria uma *contra-performance* total, pois, segundo Baudrillard, “não há equivalente ao caráter cego, não representativo, desprovido de sentido, do ato terrorista, senão o comportamento cego, desprovido de sentido e além da representação que é o das massas” (Baudrillard, 2004, p. 26).

Desprovido de sentido, portanto, e indeterminado como o sistema que ele combate, em que ele se insere mais como um ponto de implosão máxima e infinitesimal – terrorismo não-explosivo, não-histórico, não-político; implosivo, cristalizante, siderante – e por isso profundamente homólogo ao silêncio e à inércia das massas. O terrorismo não visa fazer falar, ressuscitar ou mobilizar quem quer que seja; não tem prolongamento revolucionário (a esse respeito, seria mais uma *contra-performance* total, o que se lhe censura violentamente, mas seu problema não está nisso), visa as massas em seu silêncio, silên-

50. E, notemos, este terror se expressa no modo com o qual um mito antipolítico lidará com a pandemia do coronavírus, como bem vimos, tratando-a em discursos como uma mera histeria da imprensa, sem seguir os protocolos do seu próprio Ministério da Saúde, da Sociedade Brasileira de Infectologia e da OMS. O conceito de uma “gripezinha” acaba por desembocar em terríveis carreatas pro-pandemia. Contrassenso extremo de uma era que subestimou o imperativo de um Estado forte e presente em momentos de crises não apenas econômicas. Porque o econômico não pode sintetizar a vida. E uma carreata pro-pandemia, circulando aberta nas massas, não é, claro, um gesto de liberalismo a favor da economia, mas de terrorismo à sanidade pública.

Poéticas como políticas do gesto

cio magnetizado pela informação; ele visa, para precipitar sua morte ao acentuá-la, esta magia branca do social que nos envolve, a da informação, da simulação, da dissuasão, do controle anônimo e aleatório, essa magia branca da abstração social pela magia negra de uma abstração maior ainda, mais anônima, mais arbitrária e mais aleatória ainda: a do ato terrorista. (Baudrillard, 2004, p. 26)

Alberto Pucheu denuncia a razão de um estado que usa da violência bruta contra estudantes, por exemplo, pontuando no poema “Para que poetas em tempos de terrorismos?”, que vivemos cada vez mais as marcas de uma violência generalizada. Seria um estado extremado, já implantado como estado de guerra:

é guerra por lá, por aqui, por aí, por sei lá onde,
por toda parte. O oriente é terrorista, a África
é terrorista, a natureza é terrorista, manifestantes
são terroristas, professores são terroristas,
alunos são terroristas, educação é terrorista,
bebês são terroristas, negros são terroristas,
pobres são terroristas, índios são terroristas,
catadores de lata são terroristas,
travestis são terroristas, transexuais,
são terroristas, mulatos, albinos e mosquitos,
são terroristas, mulheres são terroristas,
homens são terroristas, como são terroristas. (Pucheu, 2019,
p. 34)

Negar o terrorismo ou generalizá-lo? Quais estratégias? Nesta definição generalizada do terrorismo do outro, do terrorismo em qualquer um, pela ótica do estado que declara “estado de guerra” contra a própria população, se desordeira, o que pode ser considerado terrorismo não tem mais a ver com o pertencimento, mas o despertencimento (conforme termina o poema). Somos “despertencidos” em potencial, uma massa de despertencidos, órfãos do estado, o que vale dizer que, nesta

linha de interpretação, o que vem a ser acatado como um terrorista, desde a espetaculosidade criada, é tudo e qualquer um que evada, que contraste, do terror institucionalizado. É o terrorismo, em Pucheu, advindo do próprio estado contra os seus, mas em nome da segurança geral.

A crítica vai na mesma ala com a qual Arnaldo Antunes lança, recentemente, o seu *single* “O real Resiste”⁵¹. A diferença pontual é que, enquanto Pucheu denuncia a irrealidade do estado mixofóbico que generaliza como “terroristas” os manifestantes contrários a ele, ou seja, que vê além do real; Antunes, por sua vez, revela aquilo que “não existe” na perspectiva de uma realidade criada por um estado mixofóbico. Um estado que nega, não quer ver o delito no real, no histórico, apenas os delinquentes escolhidos a dedo, em função de instâncias interessadas. Pucheu censura a violência física sobre a massa de despertencidos, a violência de cima que nos assusta, pois “não assustamos mais ninguém com nossos berros; são eles, antes, os inassustáveis,

51. Gravado recentemente (em 2019), com Daniel Jobim ao piano, o álbum solo que se intitula com o mesmo nome da canção “O real resiste”, Arnaldo Antunes tem se evidenciado um dos maiores críticos deste tópico da irrealidade e da mixofobia do estado brasileiro na condição bolsonarista presente. A música “O real Resiste” foi divulgada como clipe, mas o mais interessante é sua letra. Veja a letra da música: “Autoritarismo não existe/ Sectarismo não existe/ Xenofobia não existe/ Fanatismo não existe/ Bruxa fantasma bicho papão/ O real resiste/ É só pesadelo, depois passa/ Na fumaça de um rojão/ É só ilusão, não, não/ Deve ser ilusão, não não/ É só ilusão, não, não/ Só pode ser ilusão/ Miliciano não existe/ Torturador não existe/ Fundamentalista não existe/ Terraplanista não existe/ Monstro vampiro assombração/ O real resiste/ É só pesadelo, depois passa/ Múmia zumbi medo depressão/ não, não, não, não/ não, não, não, não/ não, não, não, não/ não, não, não/ Trabalho escravo não existe/ Desmatamento não existe/ Homofobia não existe/ Extermínio não existe/ Mula sem cabeça demônio dragão/ O real resiste/ É só pesadelo, depois passa/ Como o estrondo de um trovão/ É só ilusão, não, não/ Deve ser ilusão, não não/ É só ilusão, não, não/ Só pode ser ilusão/ Esquadrão da morte não existe/ Ku Klux Klan não existe/ Neonazismo não existe/ O inferno não existe/ Tirania eleita pela multidão/ O real resiste/ É só pesadelo, depois passa/ Lobisomem horror opressão/ não, não, não, não/ não, não, não, não/ não, não, não, não/ não, não, não, não”. (Antunes, 2019).

que diariamente nos assustam” (Pucheu, 2019, p. 46). Por outro lado, Arnaldo já critica esta massa de despertencidos cooptada num sistema de ideias fascistizadas, no plano ideológico, absorvendo o espectro mixofóbico criado pelo estado. Arnaldo aponta as massas que não berram mais e prontamente se tornaram “inassustáveis”. – Tal como dirá Marcia Tiburi, hoje auto exilada em Paris, em uma entrevista: “minha questão é o ser humano com escasso acesso à Educação, valores éticos e humanistas. As pessoas que não estão politizadas, essa massa manipulável é um fascista em potencial” (Tiburi, 2019, s/p). Contudo, ambas as poesias, Arnaldo ou Pucheu, operam semelhante denúncia: um estado brasileiro polarizado, irreal, fundador de irrealismos e pautado no terror, no “estado de guerra”.

Segundo Bauman, o combate ao crime e mesmo a invenção do crime, ou do terror, para alvo do combate desde o estado, torna-se efeito de uma era de espetáculos, capaz de transformar mesmo um mosquito em terrorista. A obsessão pela segurança e os “estados de guerra”, dentro do estado, ocorrem também por conta de outros fatores, como: a impotência de governabilidade em gerir, na prática, muito mais do que tal setor; as vantagens políticas da dramatização televisiva, televisível, do terror, aumentando a popularidade dos governos; a propulsão do medo que cristaliza incertezas psicológicas e um maior controle desde o próprio estado.⁵² Então, ao afiançar que ninguém nasce homem-bomba,

52. Diz Bauman: “Há mais do que uma feliz coincidência entre a tendência a juntar os problemas da insegurança e incerteza endêmicas do estágio moderno final ou pós-moderno numa única e assoberbante preocupação com as garantias pessoais e as novas realidades políticas da nação-estado, particularmente a versão reduzida de soberania estatal na era da globalização. A atenção localizada sobre um ambiente seguro e tudo o que possa de fato ou supostamente implicar é exatamente o que as *forças do mercado*, atualmente globais e, portanto, extraterritoriais, querem dos governos (com isso impedindo-os de fazer qualquer outra coisa). No mundo das finanças globais, os governos detêm pouco mais que o papel de distritos policiais superdimensionados; a quantidade e qualidade dos policiais em serviço, varrendo os mendigos, perturbadores e ladrões das ruas, e a firmeza dos muros das prisões assomam entre os principais fatores de *confiança dos*

tal como ninguém nasce poeta, Pucheu, mais adiante, está a fazer emergir a reivindicação de um “contra-terrorismo” pela poesia (tal como o faz Arnaldo Antunes pela música, de modo cada vez mais intenso), pela denúncia, desde a sua poesia; afinal, ante tudo isto, “o que sobrou para nós foi a nossa impotência/ o último resíduo de uma força – frágil – crítica” (Pucheu, 2019, p. 35).

Em “Poema para ser lido antes do segundo turno das eleições”, Alberto Pucheu questiona: “nos perguntamos “como resistir hoje?”, “como resistir?”, como resistiremos?, se, a cada vez, que alguém grita “não passarão”, não temos como não pensar, repetidamente, que já passaram e continuam dia a dia passando com frequência e força sempre desmesuradamente maiores?” (Pucheu, 2019, p. 27). Ou seja, noto que é uma pergunta – também carregada com o niilismo de Arnaldo Antunes – sobre as possibilidades de resistir, quando resistir é extremamente preciso, mas o “como” é a questão; se estamos sob uma cortina de fumaça e irrealismos que não nos deixa sequer saber como agenciar o outro ao seu lado. E persiste, “como resistir hoje?, como resistir?, assim, por ocasião do golpe, intitulamos um e outro evento que criamos, e, de lá para cá, a pergunta segue, irresponsável, apontando nosso fracasso em respondê-la” (id. *ibid.*).

Uma crítica também “terrorista” – como retorno à altura do mundo atual que nos conduz ao despertencimento e à impossibilidade de representação real, nos assentando numa categoria fantasmática perante as ruínas violentas do próprio estado – o que seria, exatamente? Como seria uma crítica literária, por exemplo, à poesia do presente, para pensar na demanda de Pucheu, levantada contra a supremacia dos teorismos e outros “ismos”, os “anos”, os “asnos”? Em tempos de terrorismos, de

investidores e, portanto, entre os dados principais considerados quando são tomadas decisões de investir ou de retirar um investimento. Fazer o melhor policial possível é a melhor coisa (talvez a única) que o Estado possa fazer para atrair o capital nômade a investir no bem-estar dos seus súditos; e assim o caminho mais curto para a prosperidade econômica da nação e, supõe-se, para a sensação de *bem-estar* dos eleitores, é a da pública exibição de competência policial e destreza do Estado” (Bauman, 1999, p. 113).

questões de terrorismos, de levante de poetas-contra-terroristas, como bancar uma crítica terrorista, segundo Pucheu, ou a partir de uma leitura de sua poesia? Possivelmente, a começar pela escolha. A escolha incide, antes de mais nada, na percepção de nossos despertencimentos. Não se trata da escolha de não se ser benjaminiano, ou derridiano, ou outro autor digamos, mas sim dos usos dos autores. As várias escolhas que vão junto, a escolha de seu papel, a escolha de quais poetas investigar, a escolha de uma “não-representatividade”, certamente. A escolha de como fazer notável, eticamente, às condições de base do escolher.

Uma vez que, há tempos, notamos que o poder está nas mecânicas disciplinares e não apenas em nível de direito, como poria André Duarte (2006, p. 45-55), onde há poder, há um palco de resistência e delinquência. Se certos autores em língua portuguesa apresentam problemáticas de poder ou com relação aos poderes (legais, estatais, jurídico-políticos, históricos, editoriais, midiáticos, geográficos etc.) é porque estão neste palco de resistência/delinquência, de algum modo. Se os poderes atuam microfisicamente, “discretamente na produção de realidades e efeitos desejados por meio de processos disciplinares e normalizadores” (Duarte, 2006, p. 45), acredito que a delinquência da literatura, ou por meio da descrição literária, vem a ser uma possibilidade a se considerar na operação de recortes e escolhas de autores. Ou seja, superar os limites, abordar as bordas. Disto também se trata a apreciação de Pucheu aos teorismos, quanto a lição antiterrorista de que devemos atentar, nos estudos da poesia, à agoridade, vendo-a em suas afonias, marginalidades e silêncios, não apenas nos seus discursos super ancorados, bem abalizados.⁵³ Importar-se pela serventia da poesia, se é que ser-

53. Lição antiterrorista no trato da teoria, segundo Pucheu: por exemplo, não tratar de Foucault para foucaultianos, não tratar de Deleuze para deleuzeanos, não tratar de Costa Lima para costalimanos, não tratar de Descartes para cartesianos, não tratar de Benjamin para benjaminianos, e assim por diante, esta estratégia poderia trazer uma outra possibilidade. A possibilidade de estar sim a ler a partir de teorias-chave o campo literário

ve a algo, seria importar-se se ela pode produzir uma ponte com um outro, uma ponte entre você e o outro, ou seja, seria uma relação de alteridade profunda, e não de representação.

No poema “Ela, o outro”, noto que o eu-lírico produz apenas para falar da necessidade de se deslocar de si mesmo rumo ao risco do outro, rumo à alteridade: “diz-se muito que a poesia não serve para nada./ diz-se que a poesia não serve para nada/ tanto para ataca-la quanto para defende-la./ tolos dizem que a poesia não serve para nada, diz-se mesmo filosoficamente (...).” (Pucheu, 2019, p. 113). Um pouco mais adiante, alude aos próprios poetas que “dizem que a poesia não serve para nada”, e chega a si mesmo, dizendo, “eu mesmo já disse algumas vezes que a poesia não serve para nada”, mas ele contradiz, logo, a si próprio pontuando: “hoje eu vou dizer que a poesia serve a um outro” (Pucheu, 2019, p. 113). Mas, o que pode planejar uma poesia anárquica para o espaço real que vivemos? E se quisermos aprender a viver melhor com a alteridade, não teríamos (perguntaria alguém que não lê poesia) que ser altamente pragmáticos e criar espaços urbanos ordenados, puros, moralizados? Como a anarquia poética colaboraria praticamente, num pressuposto de alteridade? Ocorre que, mesmo sem respostas imediatas, temos que ler poesia, ir à poesia, ou seja, ao “não-representável”, ao não-valor, e não ao representável, à mudez do identitário e dos valores do útil⁵⁴. (O inútil do poético pode

do presente, para regressar a estes e outros autores, de um modo mais nevrálgico, efetivando costuras interpretativas que suscitassem teorias em teia e pensando-as, sempre, na relação com a realidade presente.

54. Bauman, na linha de Richard Sennett, contraria quem imaginasse que um espaço urbano de totalidade harmônica e racionalista, longe das diferenças, fizesse homens bons por seguirem boas ordens. Dirá em “Globalização Consequências Humanas” o seguinte: “Podemos acrescentar que a responsabilidade, essa condição última e indispensável da moralidade nas relações humanas, encontraria no espaço perfeitamente planejado um solo infértil, senão inteiramente venenoso. Com toda a certeza, não brotaria nem medraria num espaço higienicamente puro, livre de surpresas, ambivalência e conflito. Só poderiam assumir sua responsabilidade as pessoas que tivessem dominado a difícil arte de agir sob condições de ambivalência e

ter uma gigante utilidade para a alteridade, o que consta também como lição na poesia de Leonardo Tonus).

Voltando ao ponto que falava há pouco, o da “não-representatividade”. Este tema que me parece frequente nas poesias de Alberto Pucheu. Gostaria de levantar a relação inata entre este ponto e o terrorismo. O terrorismo, segundo Baudrillard, não quer desmascarar o caráter repressivo do estado, não é uma representatividade, uma reivindicação. Ao contrário, é mera propagação de sua não-representatividade, e, mais que isso, por reação em cadeia, a

evidência da não-representatividade de todos os poderes. Aí está sua subversão: ele precipita a não-representatividade injetando-a em doses infinitesimais, mas bastante concentradas. (Baudrillard, 2004, p. 27)

Cantinho aponta, lendo Pucheu, que, numa época de fantasmas, a tarefa da poesia seria ainda a da passagem do testemunho, em nome da comunidade, preservada pela linguagem, ou, explicando melhor, “de uma comunidade que há-de vir como modo de sobrevivência da poesia ou, num sentido mais lato, da própria linguagem como o lugar da comunidade, num sentido pleno, de uso da palavra e do espaço público”. (Cantinho, 2019, p. 15). A poesia numa comunidade por vir como modo de sua sobrevivência é a utopia velada de Pucheu. Uma sociedade onde pudéssemos ultrapassar todas as fronteiras, desde as morais até as artísticas; desde as físicas até as linguísticas. Saltá-las como se salta pelo desconhecido sem nenhum medo.

Há dias em que eu gostaria de saltar para uma língua estrangeira, como quem mergulha na Baía de Halong. Vietnamita, dinamarquês, turco, tupi, tibetano ou mesmo japonês. Há dias em que eu gostaria de nadar em

incerteza, nascidas da diferença e variedade. As pessoas moralmente maduras são aqueles seres humanos que cresceram a ponto “de precisar do desconhecido, de se sentirem incompletos sem uma certa anarquia em suas vidas”, que aprenderam a “amar a “alteridade”” (Bauman, 1999, p. 48).

uma língua estrangeira como uma orca nas águas geladas da Antártica. Há dias em que eu gostaria de falar de mim em uma língua estrangeira, em que, de tão estranha, eu não pudesse antecipar afetos, cores, pensamentos, estradas, amores que ela fosse provocando em mim ao falar – até mesmo – de mim. Há dias em que eu gostaria que falar de mim fosse falar de paisagens estrangeiras em uma língua jamais ouvida que eu tivesse de falar subitamente pela primeira vez. Há dias em que eu gostaria de falar de mim com a sensação de um iaque ao atravessar um despenhadeiro do Himalaia. Há dias em que eu gostaria de não me reconhecer em nada na língua em que falo. (Pucheu, 2013, p. 49)

Temos visto, neste artigo: um dos paradoxos da era líquida, é que vivemos o crescente medo da mescla, o medo da permuta, medo de misturar-se. Vale a pena, então, remeter, finalmente, ao que Bauman definiu como o caráter crescente do gesto da “mixofobia”⁵⁵ contemporânea, que ocorre em todos os campos e espectros possíveis das massas.

55. “A mixofobia é uma reação altamente previsível e difundida entre os diversos tipos humanos e estilos de vida capazes de confundir a mente, provocar calafrios e colapsos nervosos, de que estão repletas as ruas das cidades contemporâneas, assim como seus distritos residenciais mais “comuns” (leia-se: não protegidos por “espaços interditados”). Conforme a polifonia e a diversificação cultural do ambiente urbano na era da globalização entram em cena – com a probabilidade de se intensificarem no curso do tempo –, as tensões oriundas da exasperante/confusa/irritante estranheza desse cenário provavelmente continuarão a estimular impulsos segregacionistas. Expressar tais impulsos pode (de modo temporário, mas repetido) aliviar tensões crescentes. Isso oferece uma esperança: diferenças excludentes e desconcertantes podem ser incontestáveis e refratárias, mas talvez seja possível extrair o veneno do ferrão atribuindo a cada forma de vida um espaço físico distinto, ao mesmo tempo inclusivo e excludente, bem demarcado e protegido. Evitando-se essa solução radical, talvez se possa pelo menos assegurar para si mesmo, para os amigos, parentes e outras “pessoas como nós”, um território livre daquela miscelânea que irremediavelmente aflige outras áreas urbanas. A mixofobia se manifesta no impulso que conduz a ilhas de semelhança e mesmidade em meio a um oceano de variedade e diferença” (Bauman, 2003, p. 94).

Escolher escapar à opção apresentada pela mixofobia tem uma conseqüência insidiosa e deletéria: quanto mais ineficaz se mostra essa estratégia, mais ela se torna capaz de se perpetuar e se consolidar por si mesma. Sennett explica por que isso é – de fato, deve ser – assim: “Durante as duas últimas décadas, algumas cidades norte-americanas cresceram de tal maneira que as áreas étnicas se tornaram relativamente homogêneas. Não parece acidental que o medo do outsider tenha aumentado na mesma medida em que essas comunidades foram isoladas”. Quanto mais as pessoas permanecem num ambiente uniforme – na companhia de outras “como elas”, com as quais podem “socializar-se” de modo superficial e prosaico sem o risco de serem mal compreendidas nem a irritante necessidade de tradução entre diferentes universos de significações –, mais tornam-se propensas a “desaprender” a arte de negociar um *modus covivendi* e significados compartilhados. Já que esqueceram ou não se preocuparam em adquirir as habilidades necessárias para viver com a diferença, não surpreende muito que essas pessoas vejam com um horror crescente a possibilidade de se confrontarem face a face com estranhos. Estes tendem a parecer ainda mais assustadores na medida em que se tornam cada vez mais diferentes, exóticos e incompreensíveis, e em que o diálogo e a interação que poderiam acabar assimilando sua “alteridade” se diluem ou nem chegam a ter lugar. O impulso que conduz a um ambiente homogêneo e territorialmente isolado pode ser disparado pela mixofobia, mas praticar a separação territorial significa preservá-la e alimentá-la. (Bauman, 2003, p. 95)

Mixofobia líquida, na verdade, em sua forma generalizada, condiz com uma aversão de juntar-se ao outro, ao diferente, ao menor, no mundo fluido do presente, pelo pânico de mesclar-se ao outro, pelo pânico de uma pretensa comunidade de gestos cruzados entre entes distintos. Bauman entendeu a direção crescente e imponente de uma comunidade da semelhança

como um signo de recuo “não apenas em relação à alteridade externa, mas também ao compromisso com a interação interna, ao mesmo tempo intensa e turbulenta, revigorante e embaraçosa. A atração de uma “comunidade da mesmidade” é a de segurança contra os riscos de que está repleta a vida cotidiana num mundo polifônico” (Bauman, 2003, p. 30). Fugir aos riscos, não é apenas se deter numa pacata zona de conforto, mas se pode traduzir como, também, a falta de ímpeto, arrojo, ousadia, derivada como consequência de uma sociedade mixofóbica.

A mixofobia é uma reação altamente previsível e difundida entre os diversos tipos humanos e estilos de vida capazes de confundir a mente, provocar calafrios e colapsos nervosos, de que estão repletas as ruas das cidades contemporâneas, assim como seus distritos residenciais mais “comuns” (leia-se: não protegidos por “espaços interditados”). Conforme a polifonia e a diversificação cultural do ambiente urbano na era da globalização entram em cena – com a probabilidade de se intensificarem no curso do tempo –, as tensões oriundas da exasperante/confusa/irritante estranheza desse cenário provavelmente continuarão a estimular impulsos segregacionistas.

Expressar tais impulsos pode (de modo temporário, mas repetido) aliviar tensões crescentes. Isso oferece uma esperança: diferenças excludentes e desconcertantes podem ser incontestáveis e refratárias, mas talvez seja possível extrair o veneno do ferrão atribuindo a cada forma de vida um espaço físico distinto, ao mesmo tempo inclusivo e excludente, bem demarcado e protegido. Evitando-se essa solução radical, talvez se possa pelo menos assegurar para si mesmo, para os amigos, parentes e outras “pessoas como nós”, um território livre daquela miscelânea que irremediavelmente aflige outras áreas urbanas. A mixofobia se manifesta no impulso que conduz a ilhas de semelhança e mesmidade em meio a um oceano de variedade e diferença. (Bauman, 2003, p. 94)

Por um lado, toda uma massa de poetas aparece, por outro, a arte de seleção do que vale ou não a pena correr riscos acaba acomodando a dimensão da pesquisa também numa zona por vezes mixofóbica, pois já nos é natural um mundo onde a compreensão das tantas alteridades possa estar se comprimindo, ao invés, de dilatar-se (o que seria o mais presumível, num tempo com tanto acesso a informações, ou interação em tempo real via internet, por exemplo). Muitas pessoas evitam novos universos de significações, desaprendendo a arte da socialização e das trocas simbólicas com outros *modus convivendi* distintos dos seus. Pucheu, acredito, aponta para o fato que vivemos hoje um tipo novo de reacionarismo, uma modalidade que busca aplacar o que é fidedigno historicamente, e para tanto cria cortinas de fumaça na própria história brasileira. Este reacionarismo lida com a reação das pessoas, por um processo de poder ideológico e microfísico, colocando-as ao curso de interesses alheios aos seus próprios.

Noto que a poesia de Pucheu visa expurgar – no grito, no uivo, no brado sinistro, num sentido catártico – essa problemática das exclusões do estado, não se esquivando da realidade atual na política brasileira e mundial. Se hoje vivemos antissistemas, que se valem de *fake news* e contradições morais, como governo Trump ou Bolsonaro (e infelizmente, a ascendência deste problema do irreal, ou das cortinas de fumaça no real, não é possível esquecer, já prevalecia no próprio governo Dilma, que tinha alojado como vice-presidente a Michel Temer, acusado pelo golpe), o problema do antissistema está relacionado com o perigo da democracia, o perigo da mixofobia. Numa dimensão da nova globalização, onde a reação dos mercados vale mais que a reação das pessoas, mesmo as concepções políticas socialistas temeram o “outro”, como nos explicam teóricos por vezes incompreendidos pela polarização brasileira mais passional e ideológica, como Boaventura de Sousa Santos em suas visões polêmicas sobre o governo Lula, por exemplo. Dirá o sociólogo lusitano que temos passado por governabilidades que foram, *a priori*, “boas” para uma massa de negligenciados pelo consumo, mas que, como pro-

jeto político, de algum modo temeram lidar mais radicalmente com o “outro lado”, preferindo negociar para manter seus estancantes benefícios sociais: governos de esquerda que governaram “com a direita”, conforme Sousa Santos, no sentido de evitar reformas fiscais, reformas no meios de comunicação, governando com o compadrio e sem um modelo de ação muito claro⁵⁶.

Resistência poética. Independentemente de sua radicalidade ideológica, a poesia aparece, todo modo, em Alberto Pucheu, como gesto de salto, gesto de ação em direção ao estranho, ao diferente, rumo ao outro, de modo estético e político, pois, “é preciso persistir, é preciso não desistir”. Nesses novos fluxos da modernidade líquida, é preciso aprender a ficar submerso, por algum tempo... O que significa, esperança.

56. Postulando que vivemos em um novo ciclo reacionário, que objetiva apelar as próprias distinções entre ditadura e democracia, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos profere polêmicas análises críticas também ao governo Lula, dizendo, por exemplo, em uma entrevista ao Jornal “*El País*” (2018): “Lula foi um grande presidente, mas cometeu muitos erros. Ele usou o antigo sistema político para governar com a direita. Não houve reforma fiscal nem do sistema nem dos meios de comunicação no momento em que seu partido, o PT, tinha uma grande legitimidade para fazer isso. Governar com o antigo sistema foi governar com o compadrio, com a corrupção endêmica dos partidos, não só do PT”. (Santos, Boaventura de Sousa, 2018, s/p).

7. INTERRUPTÕES GESTUAIS EM TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA, DE NELSON RODRIGUES

Djulia Justen

Introdução

A linguagem nos textos de Nelson Rodrigues tão impressionante e marcante que chega a causar um certo incômodo. Consiste em uma linguagem que toca, que choca de alguma forma. Neste sentido, é possível elencar algumas características da linguagem rodrigueana que atravessam seus textos como a escrita, os temas fartamente utilizados pelo autor e o uso excessivo do melodrama.

Uma destas singularidades do escritor é a escrita a tal ponto que se tornou uma marca. Os verbos em ordem direta, narração concisa e precisa, imagens impressionantes conforme aponta Jacob Guinsburg no artigo *Nelson Rodrigues um folhetim de melodramas*, são traços distintivos de Nelson Rodrigues pelo fato de ele ter escrito para jornais. Esta sintaxe coloca em cena um texto com “imagens sintéticas e impressionantes; narração concisa e dramática; linguagem precisa e direta; moralidade candente”.⁵⁷ Bertha Waldman, no ensaio *Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues*, também pontua uma questão da escrita que está presente no texto rodrigueano. Sustenta a crítica literária que é “no corpo da linguagem”⁵⁸ que se faz ler os desejos, os mitos, os falantes da classe média, da zona norte,

57. Guinsburg, Jacob. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas. *Travessia*: revista de literatura, Ilha de Santa Catarina, n. 28, p. 7-10, 1994, p. 8.

58. Waldman, 1994, p. 130, p. 129-157.

dos subúrbios. Podemos também conferir esta característica nos contos de *A vida como ela é...* e nas tragédias cariocas conforme organizou o crítico teatral Sábato Magaldi em *Teatro completo*⁵⁹.

Há também uma questão dos temas que são as vísceras dos textos de Nelson Rodrigues e que particularmente tocam, chocam, incomodam. Como diz Waldman no artigo referido é “carregando suas tintas”⁶⁰ nos temas do incesto, do desejo, da frustração, da necessidade de punição e da morte que Nelson Rodrigues imprime seus textos. E distingue a crítica que esta temática escolhida é atravessada por uma “overdose trágica”.⁶¹ Deste modo, a tragicidade é também considerada uma das marcas do escritor.

Além das características da escrita e dos temas abordados pelo texto rodrigueano, o melodrama trazia mais um recurso ao texto de Nelson Rodrigues: lhe dava um repertório de imensa teatralidade. Segundo Luiz Arthur Nunes no artigo *Melodrama com naturalismo no drama rodrigueano*, as revoltas súbitas, as revelações surpreendentes, desfecho catastrófico, as pistas falsas são recursos que dão ao teatro rodrigueano uma energia e uma velocidade que arrebatam o espectador⁶². Também nos coloca o dramaturgo e diretor que o uso excessivo do melodrama em Nelson Rodrigues, além de ser uma característica, também tem um apelo popular. Era uma forma de alcançar as massas menos prestigiadas e de, ao mesmo tempo, incomodar as elites intelectuais burguesas, pois essas viam o melodrama como “esquematismo, superficialidade, previsibilidade, inverossimilhança, vulgaridade etc. Arte bastarda que só podia ser apreciada mesmo pelas classes inferiores”.⁶³

59. Em uma das edições do teatro completo de Nelson Rodrigues, o crítico Sábato Magaldi organiza as peças rodrigueanas em tragédias cariocas, peças míticas e peças psicológicas. Rodrigues, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1993.

60. Waldman, 1994, p. 129-157, p. 132.

61. Idem, p. 130.

62. Nunes, Luiz Arthur. Melodrama com naturalismo no drama rodrigueano. *Travessia: revista de literatura*, n. 28, p. 49-62, 1994, p. 51.

63. Idem, p. 50.

Não por acaso, elenco essas características tão contundentes do texto de Nelson Rodrigues. São a partir das marcas da linguagem chegando a se tornarem clichês do escritor, que lanço a questão da qual se ocupará este artigo: de que maneira é possível ler a questão da politização da arte na peça *Toda nudez será castigada* sendo que esta foi apresentada em 1965, um ano após o golpe militar, e nela não há qualquer menção à ditadura militar brasileira? Como ler esta peça de Nelson como politização da arte se este texto não se configura como literatura engajada, como aquela arte que levanta e sustenta uma bandeira política?

Eis a questão que articularei a partir desta peça rodrigueana: a politização da arte está presente no gesto de interrupção das falas dos personagens de *Toda nudez será castigada*, falas que se fragmentam a partir da função da interrupção no teatro épico. Tal consideração aponta para uma política do gesto, pois o efeito deste gesto de interrupção do diálogo pode causar um assombro e despertar aquele que assiste a peça para uma tomada de posição, seja diante da vida cotidiana, seja frente à sexualidade. Efeito este que configura uma politização através da arte.

Para tal intento, discorrerei, a fim de fundamentar minha leitura, a importância que Walter Benjamin confere à arte na tarefa da politização e a proposta do teatro épico de Bertold Brecht através da função da interrupção como possibilidade de tomada de posição. Após essa fundamentação teórica, partirei para a análise do gesto de interrupção da fala na peça *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues.

1. O assombro da leitura e a politização da arte

Ao iniciar o artigo *Estética e anestésica: “O ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*, Susan Buck-Morss faz referência a um assombro que a percorreu durante os 20 anos que ela tem se dedicado ao estudo do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benja-

min: “Este parágrafo assombrou-me ao longo dos cerca de vinte anos em que venho lendo o Ensaio sobre a obra de arte”.⁶⁴

Por que se deter neste assombro da pensadora? Por dois motivos: primeiramente, para fazer uso dele. Porque este assombro indica uma tarefa a que a arte se propõe. Pois, da mesma forma em que o trecho final do artigo benjaminiano pode assustar por se tratar de uma advertência, do risco que se corre quando a arte vira estetização da política, ao mesmo tempo, este mesmo trecho pode ser lido dialeticamente, trazendo a esperança utópica a partir da possibilidade que a arte pode oferecer.

Em segundo lugar, noto que este assombro que a ensaísta relata foi o que fez ela se posicionar de outra maneira diante deste ensaio de Benjamin. Deste modo, leio que este assombro aponta aquilo que o teatro épico causa a partir da interrupção. Portanto, este afeto possibilita uma tomada de posição. Ele desperta o interesse e leva a considerar as condições para um posicionamento diante da vida cotidiana, como será apresentado a seguir tanto no teatro épico quanto na análise da peça rodrigueana. Ou seja, este não é um assombro qualquer.

O trecho que assombra Buck-Morss e que ela se detém é o final do ensaio sobre a obra de arte. Nele, Benjamin cita o manifesto futurista que vê a guerra como algo belo, como a estetização do horror e categoricamente afirma: “todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Este ponto é a guerra”.⁶⁵ Mas o desfecho de seu ensaio abre possibilidades através da arte: “O comunismo responde com uma politização da arte”.⁶⁶ É neste ponto que Buck-Morss faz outra coisa com este assombro e toma uma posição: ela indica uma possibilidade a partir do texto benjaminiano. Cito a referida passagem do artigo de Buck-Morss:

64. Buck-Morss, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia: Revista de Literatura*, Ilha de Santa Catarina, n. 33, p. 12, 1996.

65. Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Idem. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 210.

66. Idem, p. 212.

A resposta comunista a esta crise é a “politização da arte”, implicando em – quê? Benjamin deve certamente querer dizer algo mais do que simplesmente fazer-se da cultura um veículo de propaganda comunista. Está pedindo à arte uma tarefa muito mais difícil – qual seja, desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder *instintual* dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas.⁶⁷

É este o lugar da arte, a tarefa que ela propõe: a restituição dos sentidos, a desalienação do aparato sensorial a que Susan se refere, ou seja, desfazer a anestesia dos sentidos do corpo pelos choques da vida moderna. Em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* Benjamin indica uma questão contundente dos choques da modernidade: “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?”⁶⁸ A partir da modernidade, a forma industrial de produção coloca o trabalhador em contato contínuo com a mecanização e a produção em série. Este ritmo de trabalho seriado deixa um choque físico ao qual o corpo não responde pela articulação da experiência⁶⁹ e sim da vivência individual da repetição no trabalho que não coloca o sujeito em relação ao que produz. Refere-se Benjamin: “O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vívida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo

67. Buck-Morss, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*: revista de literatura. Ilha de Santa Catarina, n. 33, p. 11-41, p. 12, 1996. (Grifo meu).

68. Benjamin, Walter. Paris do Segundo Império. In: Idem. *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 37.

69. A questão da experiência e da vivência é articulada por Walter Benjamin nos ensaios *Experiência e pobreza* e *O narrador*, reunidos em *Magia e técnica, arte e política*.

das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética”.⁷⁰ Isto é, por este caráter de uma experiência que não se articula, o corpo se anestesia.

E para o corpo ser desalienado sensorialmente, como diz Susan, a possibilidade é a partir da arte – ainda que na sua efemeridade, na sua opacidade. Deste modo, a arte nos coloca também o potencial que tem a estética para a vida cotidiana: a estética possibilita uma tomada de posição do sujeito a partir da experiência pelos sentidos, pelo corpo que se anestesiou pelo ritmo da vida moderna.

Nessa citação do texto de Susan, fazemos um grifo na palavra *instintual*. Essa marcação em itálico pode render uma diferença na minha leitura. Retorno ao trecho. Menciona Susan que a tarefa da arte é “restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos”.⁷¹ Sugerimos aqui a colocação de um termo psicanalítico *pulsional*. Este termo não só apenas introduz uma diferença, como também aponta para a questão da sexualidade e, ao mesmo tempo, coloca este caráter errático e aculturável da pulsão assim como são os sentidos para a estética⁷².

70. Idem, p. 110.

71. Idem, p. 12.

72. Etimologicamente, estética é aquilo que é perceptível através dos sentidos. Ou seja, o campo de atuação da estética é menos a arte do que a realidade, a natureza corpórea e material. É o modo como o mundo chega à superfície do corpo. Como diz Terry Eagleton “a estética nasceu como um discurso sobre o corpo” (Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 17). Portanto, estética é todo o conhecimento que se dá pelos sentidos do corpo, paladar, olfato, audição, visão, tato. Os sentidos do corpo são a mediação com o mundo, com a realidade. É aí que entra em jogo o discurso de Baumgarten em relação à estética. Para esse filósofo, a estética era “uma coisa indigna de um filósofo” (Buck-morss, op. cit., p. 14), ainda que tivesse o pensador destacado a estética como um campo de investigação. Pois, para Baumgarten restava na estética algo de confuso. Neste ponto, coloca Eagleton que o confuso se refere à fusão, a algo que resiste ao domínio racional. (Idem, p. 18-19) Deste modo, mesmo que se possa ser feito uma culturação dos gostos, é algo que só se pode ser feito depois. Há algo de não aculturável, que resiste a esta significação da cultura pelos nossos sentidos como adverte Buck-Morss: “os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural” (Buck-Morss, op. cit., p. 14).

Afirma Jacques Lacan que “a pulsão freudiana nada tem a ver com o instinto (nenhuma das expressões de Freud permite esta confusão).”⁷³ Esclarece Luiz Alfredo Garcia-Roza que “a diferença fundamental entre pulsão (*Trieb*) e o instinto (*Instinkt*) é que este último, além de designar um comportamento hereditariamente fixado, possui um objeto específico, enquanto a pulsão não implica nem comportamento pré-formado, nem objetivo específico”.⁷⁴ Deste modo, a pulsão se traduz neste conceito entre “o psíquico e o somático”⁷⁵ de que fala Sigmund Freud. Lacan reintroduz a pulsão como um Real pulsional que não cessa de não se inscrever, que não para, que sempre está impulsionando os corpos, pois a pulsão “não tem dia nem noite, não tem primavera nem outono, que ela não tem subida nem descida. É uma força constante”.⁷⁶

E é aí que aparece esse lugar radical, não aculturável, que não é possível de domar, que não para tanto da pulsão quanto da estética. Nesta questão da pulsão que não para, que não cessa, vemos incidir interrupções gestuais na peça *Toda nudez será castigada*. É através da interrupção na fala que é possível ler o movimento da pulsão ao impulsionar incessantemente os corpos. Também a interrupção coloca em cena a forma com que as personagens da peça são hipócritas com relação ao corpo e ao sexo. É com a interrupção que eles deixam em suspensão de uma imagem dialética aquilo que de mais radical os move: a sexualidade. E de modo ainda mais contundente, é pela interrupção que é possível ler que há outras possibilidades a serem feitas com este impulso constante da sexualidade que não o seu represamento conforme analisarei na sequência deste ensaio

73. Lacan, Jacques. Do *Trieb* de Freud e do desejo do analista. In: Idem. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 865.

74. Garcia-Roza, Luiz Alfredo. Pulsão e representação. In: Idem. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 116.

75. Freud, Sigmund. A pulsão e suas vicissitudes. In: Idem. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 57.

76. Lacan, Jacques. A desmontagem da pulsão. In: Idem. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais em psicanálise*. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 163.

2. A tarefa da arte na politização

Dada a questão que circundo para a análise em *Toda nudez será castigada* ao pensar a politização da arte na peça rodrigueana, neste momento, proponho uma pergunta: de que forma a arte proporciona essa politização, essa abertura à experiência estética, a desalienação dos sentidos do corpo? Uma possível resposta é que a arte provoca um assombro, um incômodo, um mal-estar. Este assombro, através da obra de arte, produz um despertar político, leva a uma tomada de posição, a um posicionamento do sujeito. Para fundamentar esse posicionamento, sigo mais algumas pontuações sobre a politização da arte a partir de Walter Benjamin.

No artigo de Buck-Morss *O que arte política?*, há a insistente pergunta sobre o que é a arte política, situando a tarefa da arte no espaço e no tempo: “O que vem a ser arte política no planeta terra no final do século 20?”⁷⁷ Comparativamente, ao final do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin distingue que a resposta comunista à estetização da política é a “politização da arte”⁷⁸ como já fiz referência. Ainda que se conheça o meticuloso estudo de Susan em relação aos textos de Walter Benjamin e todo o seu aporte teórico rigoroso dos autores dos quais o pensador fez uso, é pertinente lançar uma questão: a diferenciação dos termos “política” e “politização” implica em quê?

Neste mesmo ensaio, Benjamin nos relata o profundo interesse e reconhecimento que ele tinha da arte Dadá e do surrealismo justamente pela função desta arte para a politização. Em relação ao dadaísmo, Benjamin pontua diversas vezes a politização que advém através da arte:

77. Buck-Morss, Susan. O que é arte política? Tradução Ana Luiza Andrade. In: Andrade, Ana Luiza (org.). *Dossiê Leituras benjaminianas*. Chapecó: Argos, 2001, p. 16.

78. Benjamin, Walter. op. cit., p. 212.

Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra converte-se em um tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. E com isto esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica.⁷⁹

Esta citação de Benjamin sobre a arte dadaísta fundamenta o que considero como politização da arte e a sua tarefa: quando a arte incomoda, desacomoda, tira do lugar comum anestesiado, do lugar da contemplação, despertando o espectador de alguma maneira. Portanto, a politização convoca um posicionamento, o que é distinto de um posicionamento político em relação a um partido. Quando falamos de um potencial da arte para despertar e tomar posição em relação à realidade, é a medida que a arte não dá respostas de como posicionar diante da vida, mas sim quando ela lança perguntas, quando ela instiga e perturba como sintetiza Maurice Blanchot: “Uma arte que não tenha nenhuma resposta, mas somente perguntas, que chega mesmo a questionar a existência da própria arte, não pode deixar de ser vista como perturbadora, hostil e friamente violenta”.⁸⁰ Pois, ao passo que arte lança perguntas, é possível tomar uma posição singular diante das condições históricas. Portanto, o potencial da arte na politização é uma possibilidade, é um vir a ser, de que não é possível saber de antemão o que pode ocorrer, aonde se vai chegar. E isto difere radicalmente de um posicionamento político de partido. Indica Benjamin: “Uma das tarefas mais importantes da arte sempre foi a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde”.⁸¹

79. Idem, p. 206.

80. Blanchot, Maurice apud Bauman, Zygmunt. *Vida em fragmentos*. Sobre a ética pós-moderna. Tradução Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 394.

81. Idem, p. 205.

3. A função da interrupção no teatro épico: uma politização através do gesto

Para prosseguir na questão da politização na medida em que a arte choca, perturba, causa mal-estar e que, por este incômodo, leva a uma tomada de posição, parto para as especificidades do teatro épico. Pois, é a partir da interrupção que este teatro faz uso que associarei às interrupções gestuais em *Toda nudez será castigada*. Para tal fundamentação, utilizo dois ensaios benjaminianos que concernem ao teatro épico de Bertold Brecht: *Que é teatro épico* e *Autor como produtor*. Esses dois textos de Benjamin consideram a importância do gesto, da interrupção, do assombro e da tomada de posição que o teatro brechtiano levou a cabo na década de 30. Desta forma, este teatro tornou-se exemplar como arte de vanguarda, no caso, uma *avant-gard*⁸², pois “seu objetivo (o do teatro épico) não é tanto alimentar o público com sentimentos, mesmo que sejam de revolta, mas muito mais aliená-lo sistematicamente, pelo pensamento, das situações em que vive”.⁸³

No ensaio *Que é teatro épico*, Walter Benjamin pontua que o teatro de Bertold Brecht é “um modelo do teatro épico”.⁸⁴ Ou seja, há uma diferença em relação ao teatro tradicional, pois o teatro épico altera as relações do palco, do texto, do público, da representação, do diretor e dos atores. E de que forma isto se dá? Pontua

82. *Avant-garde* é um termo que se refere ao movimento artístico que buscava, através da arte, mudança de posicionamentos da população russa na época da Guerra Fria e em outros momentos históricos. Já o termo *vanguard* se refere ao movimento político bolchevista que se via a frente do capitalismo. Em português, não temos essa diferenciação como há no inglês, no alemão e no russo. Desta forma, só podemos marcar a distinção pela “vanguarda política” e “arte de vanguarda”. Buck-Morss, Susan. Nota dos tradutores. In: Idem. *Mundo de sonho e de catástrofe*. Tradução Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora UFSC, 2018.

83. Benjamin, Walter. Autor como produtor. In: Idem. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 144. (Acréscimo meu).

84. Benjamin, Walter. Que é teatro épico? In: Idem, 2012, p. 85.

Carla Milani Damiano, em *Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht*, que essa transformação promovida pelo teatro épico “está intimamente ligada à questão do emprego de novos procedimentos por meio de recursos técnicos”.⁸⁵

É justamente neste ponto que Benjamin incide, em *Autor como produtor*, a questão da refuncionalização da arte no teatro épico, ou seja, a “modificação do aparelho produtivo”⁸⁶ na medida em que o leitor também é um produtor e quando a fotografia e o cinema atravessam a literatura e o teatro. É isso que é possível ler no teatro épico que, pela interrupção, faz uso da montagem, do corte e da suspensão. A interrupção no teatro épico é análoga a do cinema, do rádio, da fotografia, pois se trata do procedimento da montagem em que “material montado interrompe o contexto no qual é montado”⁸⁷ como diz Benjamin.

Ao promover essa diferença em relação ao teatro tradicional pela inserção das novas técnicas, o teatro épico altera sensivelmente a relação entre público, palco, atores, diretor e texto. Benjamin pontua essas diferenças de relações que se trata de novos posicionamentos destes lugares. Cito Benjamin:

Para seu palco, o público não é mais uma massa de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim uma tabela na qual se registram, sob forma de reformulações, os ganhos obtidos. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses e função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista

85. Damiano, Carla Milani. Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht. In: Seligmann-Silva, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2007, p. 189.

86. Benjamin, Walter. Autor como produtor. In: Idem, 2012, p. 137.

87. Idem, p. 143.

mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventaria-lo.⁸⁸

Ao alterar essas relações de um público que são pessoas interessadas, de uma representação possui um controle preciso, de um texto que promove reformulações, de um diretor que dá teses para que os atores tomem suas posições, o que o teatro épico produz? Quais são os elementos que levam a cabo este teatro épico tornar-se distinto de um modelo aristotélico, que levava em conta apenas a catarse de emoções daqueles que assistiam uma peça, para converter-se neste teatro que convoca uma tomada de posição? É aí que entram em cena algumas especificidades do teatro épico: o gesto e a interrupção.

Benjamin coloca que o teatro épico faz uso do gesto. Portanto, “o gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é a sua tarefa”.⁸⁹ Neste sentido, Benjamin distingue as características do gesto:

Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e as iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo uma moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que, não obstante, como um todo, está inscrita em um fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto.⁹⁰

Deste modo, quanto mais se interrompe o protagonista, mais gestos se fazem ver. Ou seja, há uma conexão entre o gesto e a interrupção, pois ela produz ainda mais gestos. E nessa ligação entre gesto e interrupção, também podemos considerar que, além do gesto, “para o teatro épico a interrupção da

88. Idem, p. 84.

89. Idem, p. 85.

90. Idem, p. 85.

ação está em primeiro plano”⁹¹. Pontua Benjamin que “Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no teatro épico, podemos verificar que, em certos casos, a sua principal função é – longe de ilustrá-la ou estimulá-la – a de interromper a ação. E não somente a ação de um parceiro, mas também a própria”.⁹² Ou seja, aqui é possível ler que o texto do teatro épico tem a função de produzir interrupções assim como, na sequência deste ensaio será analisado, as falas interrompidas da peça rodri-gueana tem este lugar de interrupções gestuais.

Do gesto à interrupção, outras perguntas surgem: qual é o lugar da interrupção no teatro épico? De que modo o teatro épico produz, através da interrupção, uma tomada de posição? Ainda que o gesto ocupe um lugar de definição do teatro épico como apontou Benjamin anteriormente, o que está em cena é a interrupção da ação na produção do gesto, pois a interrupção tem uma “função organizadora”⁹³ conforme propõe Benjamin. De que forma? Primeiramente, no teatro de Brecht, as canções, as legendas e os gestos têm a função de interrupção da ação⁹⁴. Em segundo lugar, a interrupção em si produz o gesto, como foi exposto e é a interrupção também um gesto. E igualmente é possível ler que, pela interrupção há uma possibilidade de um despertar político, de “esfregar os olhos”⁹⁵ para ver o que não era possível de ser visto como diz Benjamin e enfim tomar uma nova posição para que a condição que permite o adormecimento e a anestesia se desmonte e seja montada de outra forma. “O teatro épico não reproduz condições, portanto, mas as descobre. A descoberta das condições processa-se pela interrupção dos acontecimentos”. E de que modo há essa possibilidade de mobilizar para a montagem de novas condições? Aí entra o papel primor-

91. Benjamin, Walter. *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. In: Idem, 2012, p. 85.

92. Idem, p. 86.

93. Idem, p. 143.

94. Idem, p. 85.

95. Benjamin, Walter. *Passagens de Willi Bolle*. Belo Horizonte: UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 506.

dial da interrupção ao promover um despertar. Considera Benjamin: “ela (a interrupção) imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator a tomar uma posição quanto ao seu papel”.⁹⁶ Esta interrupção não faz que aquele que assista à peça fique na contemplação e na ilusão como é tido o espectador no teatro tradicional. É pela interrupção que se ordena uma experiência ao “tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental”.⁹⁷

A interrupção tem mais uma função no teatro épico para levar a esta tomada de posição: o assombro, essa “consciência incessante, viva e produtiva”⁹⁸ permite ao sujeito despertar e se posicionar politicamente diante da sua realidade. “Ele (o espectador) as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. (...) No indivíduo que se assombra desperta o interesse; somente nele se encontra o interesse em sua forma originária”.⁹⁹

Assim, é possível dizer que a interrupção, além de produzir o gesto, ela promove um despertar através deste assombro que organiza a tomada de posição do sujeito, produz um choque que leva à articulação com a experiência. E a interrupção coloca mais algumas condições que levam a uma tomada de posição. Deste modo, quando faz esse corte, a interrupção produz uma tensão. Essa tensão se destaca na interrupção do gesto, promovendo assim dialética em estado de repouso. “O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez de um relâmpago, como impressão de gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente. A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso”.¹⁰⁰

Considero que esta dialética em estado de repouso a que o teatro épico engendra pelas funções da interrupção está rela-

96. Idem, p. 143.

97. Idem, p. 144.

98. Idem, p. 86.

99. Idem, p. 86. (Acréscimo meu)

100. Idem, p. 94.

cionada ao conceito de imagem dialética. Conceitua Benjamin no livro das *Passagens*:

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível.¹⁰¹

Porém, mais do que encontrar na interrupção e no assombro o conceito de imagem dialética, é possível entrever a vida cotidiana permeada por estes momentos de interrupções, que deixam as partículas em suspensão, que repousam no ar tamanha a tensão que se engendra entre elas. É neste sentido que leio o potencial revolucionário de uma imagem dialética quando tensiona os pensamentos e produz um despertar que leva a uma tomada de posição diante da vida cotidiana. Convida-nos Benjamin para estes momentos de assombro:

Quando o fluxo real da vida é represado, o instante em que seu curso é interrompido, é sentido como um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso. Ele é o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas.¹⁰²

4. Interrupções gestuais em *Toda nudez será castigada*

A partir deste momento, parto para a análise da peça rodri-gueana *Toda nudez será castigada* tomando como base as interrupções do teatro épico de Brecht, conforme fundamentei na seção anterior, em relação às interrupções gestuais que irrom-

101. Benjamin, 2007, p. 518.

102. Benjamin, op. cit., p. 95.

pem nos diálogos rodrigueanos. Como foi exposto, é de suma importância a interrupção para o teatro épico na medida que produz os gestos, que esta interrupção produz um assombro que desperta aquele que assiste o teatro para uma tomada de posição diante da vida cotidiana. E neste sentido, é possível que essa peça rodrigueana carregue características do teatro épico justamente pelas interrupções gestuais nas falas das personagens desta peça rodrigueana. Porém, também se nota que estes gestos de interrupção estão presentes em outras peças do escritor como *O beijo no asfalto* e *Bonitinha, mas ordinária*.

Dada esta articulação entre o teatro épico e a peça rodrigueana, questiono: por que *Toda nudez será castigada* se aproxima do teatro épico quando o gesto tão marcante do teatro épico não tem lugar nesta peça? Isto é, há no texto de *Toda nudez* algumas direções a partir dos parêntesis e dos pontos de interrogação para que um gesto seja feito pelo ator no momento da interrupção da fala, mas não há uma descrição literal deste gesto. Também constato que no filme baseado nesta peça, dirigido por Arnaldo Jabor¹⁰³, os gestos no momento da interrupção da fala não têm lugar. De fato, aparecem as interrupções do diálogo no filme quando Herculano e Geni falam sobre o quanto transaram na noite anterior. Mas essa interrupção do diálogo no filme não foi usada para esboçar qualquer tipo de gesto por parte dos atores. Poder-se-ia sugerir alguns gestos nessas interrupções da fala, tais como uma mão estendida, uma contração do corpo, um gesto facial de desgosto e de represamento daquilo que se queria muito falar, mas que se barra.

Colocadas essas questões, considero a interrupção, que se articula ao teatro épico, como o próprio gesto de *Toda nudez será castigada*. Ou seja, as interrupções nas falas dos personagens são interrupções gestuais, afinal como coloca Benjamin “para o teatro épico a interrupção da ação está em primeiro

103. Jabor, Arnaldo. *Toda nudez será castigada*. Brasil, 1973. 102 min. (filme).

plano”.¹⁰⁴ E também, como foi exposto, o próprio texto que é apresentado no teatro épico tem a função de produzir interrupções como também é possível ler na peça rodrigueana em questão através das interrupções gestuais das falas. Ou seja, tanto no teatro épico de Brecht quanto na referida peça de Nelson Rodrigues é o texto que interrompe a ação e produz gestos. Distingue Benjamin:

Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no teatro épico, podemos verificar que, em certos casos, a sua principal função é – longe de ilustrá-la ou estimulá-la – a de interromper a ação. E não somente a ação de um parceiro, mas também a própria.¹⁰⁵

Portanto, mesmo que nenhum gesto se esboce, tanto na descrição do texto da peça quanto nas imagens do filme, considero que a interrupção produz um gesto que se faz presente pelo ponto final e pelo ponto de interrogação que cada fala interrompida apresenta no texto rodrigueano. E leio a própria interrupção da fala como um gesto de interrupção que remonta ao teatro épico. Ou seja, é a isto que chamo de *interrupções gestuais*.

Portanto, a interrupção na peça rodrigueana e teatro épico não é uma interrupção qualquer. Pois, justamente o que está em jogo tanto no teatro épico quanto nesta peça rodrigueana é que a interrupção nos produz um assombro, que leve a um despertar e este possibilita uma tomada de posição diante da vida, diante da sexualidade. Também essas interrupções gestuais nos diálogos colocam em cena o assombro de que falou tanto Susan Buck-Morss ao reler o ensaio de Benjamin sobre a obra de arte. Ou seja, é um assombro produtivo, é um assombro que nos permite fazer uso dele, que leva a um despertar político e que convoca a uma tomada de posição distinta.

104. Benjamin, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Idem*, 2012, p. 85.

105. *Idem*, p. 86.

Conseqüentemente, essa interrupção gestual no diálogo deixa entrever a hipocrisia com que agem as personagens, muito mais do que os atos que eles empreendem na peça. É isso que analiso mais explicitamente nos diálogos da peça, principalmente nas falas de Herculano e das tias recatadas e pudicas.

De acordo com a crítica teatral Barbara Heliodora, ao analisar a peça *O beijo no asfalto*, a fragmentação do diálogo em Nelson Rodrigues “não é por experiência formal, por procura do paradoxo ou do pitoresco, que o diálogo que fraciona”.¹⁰⁶ A partir desta citação de Barbara abre-se uma pergunta: se não é pelo pitoresco que o diálogo se interrompe, qual é a questão que aparece nesta fragmentação como menciona a crítica? Dando seqüência a sua leitura, a crítica teatral cita o seguinte diálogo de *O beijo no asfalto*:

DÁLIA – Olha! SELMINHA – O que? DÁLIA – Acabou o café. SELMINHA – Mas tinha! APRÍGIO – Não precisa! DÁLIA – Eu me esqueci de. SELMINHA – Pede na vizinha. APRÍGIO – Escuta. DÁLIA – Chamei pelo muro mas não tinha ninguém. SELMINHA – Dá um pulo.¹⁰⁷

Ao fazer o recorte deste diálogo, Barbara Heliodora sustenta que:

Nada de muito extraordinário, por certo, mas experimentem dizer esse diálogo, senhores possíveis leitores, e sintam como é incrivelmente verdadeiro em sua redução ao mínimo necessário para transmitir certas ideias em circunstâncias nas quais se quer liquidar um assunto secundário no meio de uma conversa mais importante.¹⁰⁸

106. Heliodora, Barbara. *O beijo no asfalto*. In: Rodrigues, 1993, p. 223.

107. Idem, p. 223-224.

108. Idem, p. 224.

A partir desta passagem, a crítica teatral coloca mais um ponto pertinente: de que essa interrupção que surge no diálogo é uma forma de tirar de cena um assunto secundário e colocar em cena aquilo que é mais importante em uma conversa. Ou seja, essa fragmentação, que opera pela interrupção, não é só para transmitir o que é necessário por sua redução como diz Barbara, mas sim que essa interrupção faz emergir o que é válido de ser dito, mas que acaba não sendo. E ao não ser dito, esta interrupção da fala deixa em suspensão aquilo que poderia ter sido dito e mais ainda, deixa em tensão aquilo que não se quer falar, que não se quer saber, que não se quer mencionar.

Ao descrever esta situação do efeito da interrupção, cabe lançar a pergunta: o que é que aparece com essas interrupções gestuais nos diálogos de *Toda nudez será castigada*? O que esta interrupção gestual pode causar de assombro, produzir um despertar e convocar a uma tomada de posição diante da vida? Esta interrupção gestual faz ver esta tentativa de barramento da questão da sexualidade e do desejo que movem os corpos, o que as personagens da peça procuram fazer o tempo todo. Ou seja, a interrupção deixa em suspensão uma possibilidade de fazer uso disso, de fazer outra coisa com a sexualidade que não este barramento. A interrupção coloca em suspensão a ação tão repetida pelos personagens que mascaram hipocritamente a manifestação da sexualidade. Neste ponto, parto para a análise das interrupções gestuais dos diálogos na peça.

A peça inicia com um *flashback*. Herculano ouve uma fita gravada por Geni que narra a história dos dois e nela o marido fica sabendo do que não sabe. A partir disso, a história se desenrola: Herculano, amargurado pela morte da esposa que morreu de câncer, tenta se matar. Ele tem um filho, Serginho, que lhe pediu que nunca se casasse, que se mantivesse viúvo, que jamais tivesse uma mulher.¹⁰⁹ Diante das súplicas das tias velhas e recatadas para não deixar Herculano se matar, Patrício, irmão de

109. Idem, p. 1062.

Herculano tem a ideia: “me lembrei de uma mulher que talvez salve Herculano mais depressa que o padre. *Uma mulher que*”.¹¹⁰⁻¹¹¹

Neste ponto irrompe a primeira interrupção gestual da fala, pelo fato de estar na presença das tias solteironas e extremamente castas. Pois, como se sabe, Patrício se destaca da família casta porque, segundo ele, a sua primeira experiência sexual com uma mulher foi com uma cabra¹¹². Deste modo, ele se distingue das experiências castas das tias e de Herculano. As tias não se casaram e a primeira mulher de Herculano foi a esposa falecida. Ou seja, desta forma, a interrupção gestual que aparece na fala de Patrício é um recurso da família hipócrita para mascarar o sexo.

Seguindo este critério, as falas interrompidas aparecem com mais força no diálogo de Geni e de Herculano quando ele vai atrás dela bêbado e de quatro¹¹³. Portanto, esse estar de “quatro” já apresenta uma queda deste ideal em que a sexualidade é vista como algo desprezível e baixa. Deste modo, as interrupções das falas mostram a hipocrisia e o represamento de Herculano e de sua família em relação à sexualidade. Herculano fala, quando descobre que foi no prostíbulo atrás de Geni: “*Quer dizer que. (desesperado) E como é que eu vim parar aqui?*”¹¹⁴ E diz a Geni: “*Você é a?*”¹¹⁵ Ao se dar conta do que fez, de ter procurado uma mulher e ter feito sexo, essa interrupção gestual da fala de Herculano aparece para não falar da sua sexualidade: “Se você contar, se disser que *eu, eu. (muda de tom) Tenho um filho de dezoito anos. Um menino que nunca, nunca*”.¹¹⁶ Ao tentar xingar Geni, ele nem mesmo consegue dizer a palavra *puta*: “Olha aqui, *sua*”.¹¹⁷ Entretanto, consegue xingá-la: “Você é um mictó-

110. A partir de então, para mostrar as interrupções gestuais nos diálogos, grafarei os trechos das falas em itálico.

111. Rodrigues, op. cit., p. 1053.

112. Idem, p. 1066.

113. Idem, p. 1060.

114. Idem, p. 1059.

115. Idem, p. 1059.

116. Idem, p. 1062.

117. Idem, p. 1061.

rio. Público! Público!”¹¹⁸ Quando descobre Herculano que falou para Geni sobre as varizes da mulher, que ela era uma chata e que morreu de câncer, que tinha uma ferida no seio, que desabafa o quanto era ridículo vê-la se banhar em uma bacia para lavar as partes genitais, ou seja, quando Herculano mostra o quanto não gostava da mulher e que não a via como uma mulher desejável, diz: “Eu também *te falei de?*”¹¹⁹

Em vários momentos, nota-se essa interrupção gestual na fala de Herculano quando se trata do corpo e do sexo. Quando ele chega no quarto de Geni e ela o esnoba, seguindo as dicas de Patrício, Herculano diz: “Você me chama, eu venho porque você me *chamou e?*”.¹²⁰ No momento em que ele pede para Geni mostrar o seio que ela diz ter aparecido uma ferida: “Mas não vamos perder tempo. Mostra, *mostra o?*”.¹²¹ Sua fala se interrompe na hora de dizer seio, de falar sobre o sexo. Também no momento de contar para Serginho que não está mais de luto, sua fala se interrompe: “Meu filho, eu faço questão de explicar tudo. Não quero *que?*”.¹²²

Geni também entra nesse jogo das interrupções gestuais da fala. Mas por quê? Geni é a prostituta, a que trabalha a partir e com seu corpo e é também uma mulher que deseja como a personagem fala: “A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém”.¹²³ Então, por que em sua fala haveria essas interrupções gestuais que esconde o que se quer dizer? A hipótese de leitura que surge aqui é que pode ser um modo de Geni colocar em cena o jogo que faz Herculano e, ao mesmo tempo, é uma maneira de que ele entenda o que está em jogo, ou seja, a sua hipocrisia em relação à sexualidade. Diz Geni no telefone com Herculano: “Então, depois daquela vez, você continua *virgem, ou?*”.¹²⁴

118. Idem, p. 1060.

119. Idem, p. 1061.

120. Idem, p. 1067.

121. Idem, p. 1068.

122. Idem, p. 1070.

123. Idem, p. 1075.

124. Idem, p. 1063.

O diálogo das tias no dia do casamento de Geni com Herculano é bem marcante desta interrupção gestual que irrompe nas falas e que deixa em suspensão aquilo que elas mais rejeitam, no caso, o sexo e os possíveis lugares que uma mulher pode ocupar como esposa, como desejante. Cito o diálogo:

TIA n. 2 (*a medo*) – Geni está com uns modos tão bonitos que nem parece uma *mulher que*. (*para, a medo*)
TIA n. 1 (*autoritária e líder das outras*) – Mulher que o quê? (*ameaçadora*) Eu não admito *que na minha presença*. TIA n. 2 (*apavorada*) – Estou falando baixo. TIA n. 1 (*ameaçadora*) – O que é que você ia dizer de Geni? TIA n. 3 – Geni agora é da família. TIA n. 2 (*tiritando de timidez*) – Mas eu ia elogiar Geni. (*querendo agradar a outra*) A gente olha para Geni e não diz que ela foi da zona. TIA n. 1 – Você está louca? TIA n. 2 – Eu, louca? TIA n. 1 (*acusadora*) – Sim, sim. Você é a mais velha de todas. (*rápida e incisiva*) Sabe o que é arteriosclerose? (*para a outra*) Não é, mana? TIA n. 3 – Está com arteriosclerose! TIA n. 1 – Geni nunca foi da zona. Honestíssima! Você é que pôs isso na cabeça, porque está fraca da memória. Arteriosclerose! TIA n. 2 (*quase sem voz, apavorada*) – Não me internem! Eu não quero ser internada! TIA n. 1 (*incisiva*) – Então, não repita, nunca mais, que Geni foi da zona. Geni se casou virgem. TIA n. 3 – Virgem. TIA n. 2 (*doce, humilde e sofrida*) – Geni se casou virgem.¹²⁵

A partir deste diálogo, é possível ler a interrupção gestual da fala da Tia n. 2 quando está prestes a dizer Geni era prostituta. “Geni está com uns modos tão bonitos que nem parece *uma mulher que*”. Pela descrição do diálogo, a Tia n. 2 para de falar com medo da Tia n. 1, que é descrita como “autoritária e líder das outras”. E aí temos uma nova interrupção gestual da fala, neste caso da Tia n. 1: “Eu não admito *que na minha presença*”. Ela também não dá sequência à frase. Ela faz uma interrupção

125. Idem, p. 1101-1102. (Grifos meus).

do seu dizer deixando em suspensão a tensão daquilo que ela se recusa a reconhecer, que Geni foi uma prostituta, o que também é possível formular que seja uma interrupção pela presença do sexo. Só que esta interrupção acaba por deixar ainda mais saliente o que elas tanto se recusam a ver.

Também pode-se ler nesta interrupção da fala e na coibição da Tia n. 1 sobre as outras tias uma forma da renegação¹²⁶, mecanismo em jogo no fetiche e na perversão como nos descreve Sigmund Freud. A renegação consiste em uma dupla negação. Há um conhecimento da realidade, ou seja, da vida prostituída de Geni. Mas ao mesmo tempo, de frente a este saber sobre o sexo, a Tia n. 1 rejeita este saber, o que implica em um reconhecimento a partir da negação. Isto aparece de uma maneira muito marcante, pois aí há uma negação da realidade, daquilo que ela mesma sabe, mas que se recusa a saber. Ou seja, é uma negação de um saber sobre o sexo.

Para manter essa renegação da sexualidade, é preciso fazer muita força. Ou seja, sempre é preciso voltar a renegar com veemência a presença do sexo. É o que se vê agindo neste diálogo da Tia n. 1 com as outras tias quando a ela diz que a Tia n. 3 “está com arteriosclerose”. Ao dizer que “Geni agora é da família” é uma forma de apagar o passado da personagem ao se casar com Herculano a ponto de dizer que “Geni se casou virgem”. Ou seja, como não é possível tirar esta mulher da família, é melhor fingir que a prostituição dela nunca existiu.

Não por acaso, dado este intento renegador da sexualidade, as tias velhas só conseguem se relacionar com Serginho. Elas não se casaram¹²⁷ e foram elas que educaram o filho de Herculano.¹²⁸

126. A renegação é o mecanismo em jogo no fetiche e na perversão analisado por Freud no artigo *Fetichismo*. A renegação consiste em um reconhecimento da castração e em uma recusa deste conhecimento. Ou seja, é uma recusa da realidade em que se renega o que não se suporta, mas não se altera a realidade. Freud, Sigmund. *Fetichismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. 21).

127. Idem, p. 1080.

128. Idem, p. 1080.

Para essas velhas recatadas e pudicas, o rapaz é “impotente como um santo”.¹²⁹ E como deste modo elas mascaram a sexualidade dele, elas se permitem vê-lo nu. São elas que dão banho em Serginho: enquanto uma banha ele, as outras olham¹³⁰ fazendo uso de um gozo pulsional pelo voyeurismo. Elas até examinavam as cuecas do rapaz e notam que “vinham limpinhas, nada de sexo”¹³¹ tamanho o desejo delas de estar em contato com um homem, mas que não se permitem pelo recato e pelo pudor hipócritas.

Na fala de Patrício “Geni, meu irmão é um casto. E um casto é um obsceno”¹³² encontro a relação da castidade com a obscenidade tão presente nesta família: aquilo que quanto mais se tenta esconder, quanto mais se tenta fugir, com mais força aparece. Neste ponto, articula-se essa castidade que chega a ser obscena com o jogo das interrupções gestuais das falas. Isto é, a interrupção na fala dos personagens é uma forma de escamotear a presença do sexo. E, quando há a interrupção gestual em cena, o sexo aparece com mais veemência. Deste modo, o sexo fica em suspensão pela interrupção deslocando-se para várias partes do corpo e para outras associações com o sexo. Como se lê na peça, para esta família, colocar talco nos pés é “obsceno”.¹³³ O que se pode escutar disso? É um cuidar do corpo, o que para esta família só pode ser obsceno. Até mesmo quando Herculano coloca a arma na boca para se matar, ele tem a ideia de uma “penetração obscena”.¹³⁴ Ele só não se matou porque teve “nojo, asco do sexo”.¹³⁵

Depois dos encontros com Geni, há uma mudança em Herculano que o filho nota. Ele diz ao filho: “O sexo pode ser uma coisa nobre, linda”.¹³⁶ Ao efetuar esta mudança de posição, Her-

129. Idem, p. 1086.

130. Idem, p. 1079.

131. Idem, p. 1086.

132. Idem, p. 1056.

133. Idem, p. 1071.

134. Idem, p. 1090.

135. Idem, p. 1090.

136. Idem, p. 1072.

culano decide casar-se com Geni.¹³⁷ Aproveitando-se da situação pela raiva que sente por Herculano, Patrício conta para Serginho que o pai está com uma mulher¹³⁸. Ao saber disso, o rapaz se descontrola, bebe e briga com um homem e acaba preso. Na prisão, ele é estuprado pelo ladrão boliviano.¹³⁹

Neste ponto, podemos notar que mesmo Serginho, depois do estupro, muda de atitude. Se antes ele era obcecado pela morte da mãe e queria que o pai não se casasse jamais, depois do estupro, ele age diferente. Quem nota essa diferença é o médico que o havia examinado anteriormente. Antes, Serginho não tirava a roupa para ser examinado. Agora, ele consegue se despir na frente do médico.¹⁴⁰

É a partir desta mudança em Serginho que é possível ler que este estupro não se configura como tal, justamente porque ele parece obcecado pela ideia que o ladrão boliviano o ronda enquanto ele está no hospital e supõe que todos lembram do seu estupro: “Eu também sei, sei, quando “ele” vem, quando “ele” se aproxima, quando “ele” está por perto. (*mais forte*) Se eu abrir janela hei de ver um homem na calçada, ou na esquina “Ele” está cercando o hospital”¹⁴¹. Com esta citação da fala do personagem, pode-se conjecturar que Serginho já estava apaixonado pelo ladrão boliviano sem saber: “Não sei quem foi quem disse que o espanhol era língua de namorado, de amante!”¹⁴²

É neste ponto da mudança de Serginho, ainda que não haja em suas falas essa interrupção gestual que analiso nos diálogos das tias e de Herculano, que é possível ler uma mudança de posição diante do corpo e da sexualidade se formando no decorrer na peça. Herculano também não é mais o mesmo depois do encontro arrebatador com Geni e tenta de todos os modos casar com ela.

137. Idem, p. 1076.

138. Idem, p. 1077.

139. Idem, p. 1085-1086.

140. Idem, p. 1101.

141. Idem, p. 1097.

142. Idem, p. 1098.

Serginho muda depois do encontro supostamente violento com o ladrão boliviano, que na verdade se tornou um amante com o qual a personagem viaja¹⁴³ no desfecho da peça, deixando para trás o recato pudico e hipócrita em que eles viviam.

Considerações finais

Neste ponto, retomo o percurso deste ensaio para colocar algumas considerações finais. Ao iniciar este texto, parti da questão a respeito da politização da arte no texto de Nelson Rodrigues que era a seguinte: como ler o texto de *Toda nudez será castigada* como politização da arte se, neste texto de Nelson, não há nenhuma menção ao regime militar brasileiro, período em que a peça estreava, um ano após o golpe? A partir desta questão, percorri a noção benjaminiana da politização da arte e da tarefa que a arte tem a seu encargo que é a de causar incômodo, mal-estar, atingir o espectador pela agressão. Neste movimento, a arte propõe uma desalienação do aparato sensorial, ela desfaz a anestesia do corpo do homem moderno. Essa possibilidade foi entrevista por Susan Buck-Morss a partir do seu assombro em relação aos 20 anos de leitura do ensaio sobre a obra de arte de Benjamin. Portanto, é um assombro que leva a fazer alguma coisa, a tomar alguma posição. A partir disso, considerei o teatro épico, lido por Walter Benjamin, na medida em que este procurava causar um assombro naquele que assistia a peça e neste sentido a interrupção tem uma função primordial na politização: de suspender o pensamento, de deixar a tensão em suspensão como uma imagem dialética, de assombrar, de levar a um despertar político, de apresentar condições e a partir disso, possibilitar uma tomada de posição.

A partir da interrupção e do gesto do teatro épico, associe à interrupção gestual da fala na peça rodrigueana a partir da hipocrisia dos personagens de *Toda nudez será castigada*: na

143. Idem, p. 1106.

interrupção gestual das falas de Herculano e das tias, analisei uma forma de mascarar a sexualidade e o corpo. Ou seja, a interrupção gestual está diretamente ligada ao título da peça. Isto é, a nudez é quando algo se mostra, quando se tira algo que esconde o corpo, então parece o corpo em sua nudez. *Toda nudez será castigada*: toda a nudez do corpo, do desejo, da sexualidade é castigada pela família de Herculano e por ele próprio ao quererem barrar aquilo que de mais genuinamente humano os move sem cessar: a sexualidade.

Deste modo, essa interrupção gestual na fala dos personagens está associada ao castigo que eles fazem com a sua sexualidade. Esta interrupção deixa em suspensão uma tensão que paralisa o pensamento como uma imagem dialética. É a partir daí que o assombro se manifesta através da interrupção gestual e assim algumas últimas perguntas podem ser lançadas: por que esse barramento do corpo e da sexualidade? Haveria outra forma de lidar com isto que se move sem cessar e que movimenta os corpos? É neste sentido que a peça nos convoca a uma tomada de posição, para fazer algo de distinto do que este barramento, para procurar outras possibilidades para este corpo que se move sem cessar, que não há como fazê-lo parar, como barrá-lo. É neste ponto que encontro uma politização da arte através da interrupção gestual das falas da peça *Toda nudez será castigada* quando coloca a possibilidade de cada um despertar e tomar uma posição diante da vida, diante da sua sexualidade.



8. O SORRISO DE FORTINO SAMANO: POR UMA ÉTICA DO GESTO

Eduardo Reis de Mello

O riso, pois, é uma arma na luta contra o poder. (Albuquerque Júnior, 2013, p. 106)

O capitão Carlos Fortino Samano sorriu diante do pelotão de fuzilamento no dia 2 de março de 1917. Seu gesto petulante frente à aniquilação certa foi registrado pelo fotógrafo Augustin Casasola. Acusado de roubo, não teria sofrido sansão tão grave se fossem tempos de paz. Entretanto, de acordo com o código penal vigente (durante a revolução mexicana), foi condenado à morte.

Um repórter do jornal *El Demócrata* foi ter com ele na capela do Palácio Nacional onde o réu jantava em companhia de sua mãe e sua esposa. Perguntou se o capitão teria alguma coisa a dizer para a imprensa, Samano teria dito que que:

Si señor. Devo declarar a usted, que aun cuando voy a morir mañana y me quedan pocas horas de vida, no tengo miedo a la muerte, pues sé que tarde o temprano debo morir; sólo me pesa dejar la vida por una calumnia de uno de los enemigos de nuestra causa, que me acusó de um delito que no he cometido. Me pesa doblemente porque mi padre fué un hombre honrado y por el delito por el que se me castiga se manchará su nombre. Dejo a mi madre, esposa y hija, que tendrán algun día la prueba de mi inocencia. [...] No olvide usted de decir que soy inocente, pues serán mis últimas declaraciones. Mañana, antes de marchar al patíbulo, leeré *El Demócrata* para ver lo que disse usted de mi.¹⁴⁴

144. Ortega, Arnulfo Inesa. Cita con la muerte. *Relatos y Historias e México*, n. 99 Disponível em: <https://bit.ly/3ein9ZG>. Acesso em: 14 jun. 2018.

A valentia de Samano foi mencionada pela imprensa da época, motivo pelo qual dezenas de curiosos se amontoaram frente à porta central do Palácio Nacional. Asseguravam também alguns periódicos, que o comando militar já havia dado ordens para que fosse suspensa sua execução. Às 9:20 da manhã, entretanto, foi fuzilado.¹⁴⁵

Impossível dizer se Samano era culpado ou inocente, se o crime de que o acusavam era mesmo de roubo. A distinção clara entre ficção e realidade, entretanto, é tão irrelevante quanto a vida de um capitão revolucionário do início do século XX. Magro, mãos no bolso, um charuto pendendo de lábios que sorriem. Os olhos abertos, olhando para frente. Atrás dele uma parede de pedras grandes, manchadas, irregulares.

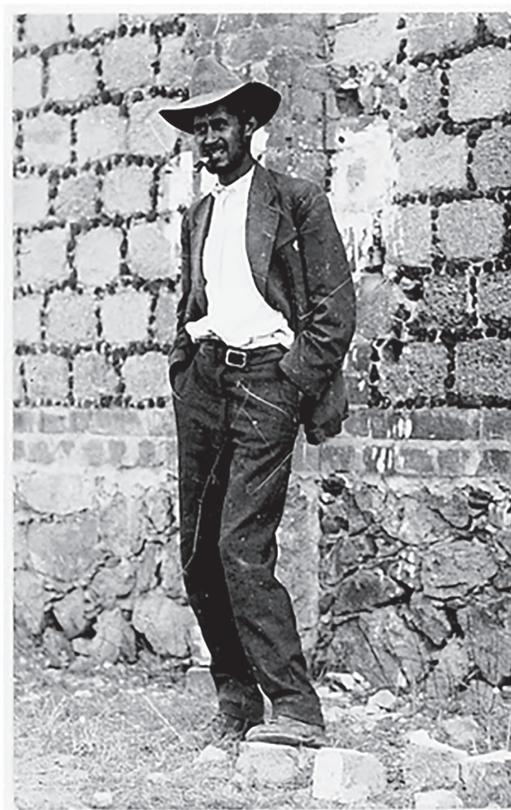
A fotografia de Casasola, hoje parte do acervo do *Metropolitan Museum of Art* em Nova York, era uma das duas únicas imagens colgadas nas paredes do atelier do fotógrafo lendário Cartier Bresson. A coragem frente à morte. Um sorriso sarcástico no paredão de fuzilamento. Claro, o mito do herói.

Entretanto, a imagem de Samano resiste à mitificação. A legenda alerta: “falsário” (posteriormente descobre-se que a legenda era falsa). O corpo parece relaxado. Um homem fumando com as mãos no bolso. A legenda intercede: “em frente ao pelotão de fuzilamento”. Ora, o pelotão de fuzilamento que não aparece na imagem, altera seu sentido. É um elo decisivo na cadeia de significação: o herói usurpa o lugar do homem magro. O herói é um impostor.

Um homem frente ao pelotão de fuzilamento e ele sorri. Um charuto insolente brota de seu de seu sorriso, suas mãos nos bolsos, sua perna dobrada ... há uma precariedade nas formas das pedras, campo e contracampo a desmascarar seu sorriso, o mito-herói e que por isto redescobre o homem magro, heroicamente resistindo ao medo da morte, à curiosidade do olhar das dezenas de pessoas que vieram testar-lhe a coragem, aos buracos negros dos canos dos fuzis. O corpo, talvez excessivamente

145. Idem, *ibid.*

magro, suprime em seu gesto o sentido da imagem. O sorriso nos desafia à interpretação e ri de nosso fracasso anunciado.



“Capitão Samano, ao fumar seu derradeiro charuto, *foto que o fará famoso em frente ao pelotão de fuzilamento*”

Fotografia de Agência Casasola. Disponível em: <https://bit.ly/3ein9ZG>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Fosse uma situação normal, Fortino Samano teria sido condenado à prisão. Não fosse a Revolução Mexicana. Não fosse a lei penal, tão sujeita à alteração de humor, a mudar de lado, à voltar seu feixe de luz para fazer cintilar coisas infames como

Fortino Samano. O tribunal de exceção que o teria condenado (porque em tempos de exceção todo crime é um crime político) era afinal tão parecido com qualquer outro tribunal, a não ser pelo rigor da pena contra ou falsários ou ladrões.

Há imagens que contém todo um saber que resiste à interpretação, que escapa à linguagem. Coisas que não se reduzem a palavras. O paredão de fuzilamento talvez engendre a face terrível do dispositivo da Lei e da revolução. Pode-se condenar à morte em nome da justiça. Pode-se ver o falsário como inimigo da revolução, um ser fuzilável. E ainda depois, vê-lo como herói e a justiça ser dita como injustiça. Nenhum arquivo é imutável, mesmo nas imagens fotográficas e nos textos escritos. Ao invés de documentos, vemos no arquivo toda sorte de monumentos e os significados enxertados, os mitos também imóveis e sujeitos à desapareição. Mas não importa a verdade da história, o real vivido: as imagens pensam.

1. Resistência do gesto

À que resiste Fortino Samano? Seguindo ao clássico questionamento espinosano, há que perguntar o que pode o corpo perante um pelotão de fuzilamento. Guardem-se as similaridades com o estúdio fotográfico, suas câmeras apontadas e seus fundos infinitos! O que resta aos corpos quando em um momento fatal dispararem os fuzis ou as máquinas fotográficas?

O gesto-riso do capitão Samano, se não responde à pergunta, indica direções. Aponta para a vida dos homens infames, suas existências empoeiradas e suas aparições surpreendentes. Aponta para os delinquentes fotografados por Galton e Bertillon no final do século XIX, para as históricas inventadas da Salpêtrière de Didi Huberman, para as cicatrizes e tatuagens das obras de Miguel Rio Branco e Rosangela Rennó. Aponta também para as delegacias de polícia, suas fotografias e fuzilamentos, sempre a criar novos arquivos, a adaptar o visível e o

enunciável aos sempre novos mapas de poder. Por fim, o gesto aponta para a própria potência dos significados germinando em seu acontecimento.

2. Gesto, *Gestus*: colocar-se em jogo

O breve feixe de luz que o inscreveu na película fotossensível apagou-se também para sempre. Um rosto remoto em uma fotografia, entretanto, exige o próprio nome, um testemunho de si. O que permanece nos arquivos, como escritos e imagens, não são talvez nada além de gestos. Os infames que certamente existiram, se reduzem no arquivo (ou quem sabe se elevem) a algo que os expressa por um momento.

Porventura se dirá por isso que aí elas encontraram expressão, que, mesmo de forma drasticamente abreviada, de algum modo nos foram comunicadas, dadas a conhecer? Pelo contrário, o gesto com o qual foram fixadas parece subtraí-las para sempre de toda possível apresentação, como se elas comparecessem na linguagem apenas sob a condição de continuarem absolutamente inexpressas. (Agamben, 2015, p. 59)

É que, para Agamben, o gesto é único ponto de contato entre o referente e o leitor, é aquilo que permanece inexpresso em cada ato de expressão. Não se trata de qualquer movimento corpóreo e nem, em particular, aqueles que exprimem um significado. Trata-se, sim, de um terceiro grau da atividade humana, outro que o fazer e o agir. Conforme o filósofo italiano, trata-se mais de um *sustentar*. Enquanto o fazer possui um fim que é outro e a ação é um fim em si mesmo, o gesto é pura medialidade, o tornar visível um meio como tal enquanto interrompe sua relação com um fim (Agamben, 2018). No gesto, o que se comunica não é um significado, mas a própria essência linguística do homem, uma cognoscibilidade. A fotografia possui a proprieda-

de de interrupção do tempo linear que suspende o movimento em uma imobilidade carregada de tensão, contraindo em si não apenas os momentos que o precederam, quanto os que o teriam sucedido (Agamben, 2018). Pode-se pensar, com Deleuze, que um corpo nunca está no presente, mas no seu antes e seu depois, em seu cansaço e em sua espera (Deleuze, p. 226).

Fortino Samano não se dá a conhecer. Reside no não-lugar do gesto em que se pôs em jogo, tornando a fotografia possível e marcando sua irrevogável ausência. Segundo Agamben, não é a representação da vida infame ou sua simbolização que a liga à pessoa que viveu. Essa costura de fotografias e escritos com as pessoas que eventualmente se chocaram com o poder é feita por algo mais essencial, essas vidas foram ali “postas em jogo” (*jouées*), expressão ambígua que também poderia significar “colocadas em cena”.

Para explicar o que seria para uma vida ser posta em jogo, Agamben usa o exemplo de Nastasja Filippovna, no *Idiota*, de Dostoievski. Na noite em que decidirá sua vida, tomada por uma febre, ou mesmo um jogo ou capricho, aceita casar-se com o príncipe para imediatamente desdizer-se e escolher a um bêbado. Agarra um pacote com 100 mil rublos e o joga no fogo. Seus gestos, por mais absurdos que sejam, estão acima de qualquer juízo racional ou moral. Ética é a vida que aceita “irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos” mesmo que isso possa decidir, de uma vez por todas o seu destino. (Agamben, 2015, p. 61). O gesto como potência inexpressiva, ultrapassa o sujeito ao mesmo tempo em que torna possível uma subjetivação. Ao se pôr em jogo atualiza um novo mundo novo.

Deleuze utiliza a noção de *gestus* extraída de Brecht para analisar o cinema-corpo de John Cassavetes. Aqui, são as atitudes das personagens que fundam e determinam como tal, a narrativa que não é mais do que a consequência do encadeamento de cada *gestus*:

O que chamamos de *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga pré-existente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias e nessa qualidade efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel. E a grandeza da obra de Cassavetes consiste em desfazer não só a história, a intriga ou ação, mas até mesmo o espaço para chegar às atitudes como as categorias que introduzem o tempo no corpo, tal como pensamento na vida. Quando Cassavetes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas personagens. Ele resume a exigência de um cinema dos corpos: “A personagem fica reduzida às suas próprias atitudes corporais e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um espetáculo, uma teatralização ou dramatização que vale para toda a intriga”. (Deleuze, 1995, p. 231)

Também o teatro de Brecht é proposto através do que ele chama de *gestus* social. Ao invés de ser condicionado pela determinação de um roteiro, ao contrário, é o corpo do ator em suas atitudes e posturas que geram a história e a narrativa. O desapego à história pessoal funda uma espécie de ética das atitudes, nas quais tudo está em jogo. A personagem não para de se desligar das situações que são a base da representação realista. Há uma ruptura constante com o próprio sujeito que não cessa de fundar novos mundos, libertos dos anteriores, separados justamente pela medialidade do *gestus*.

O acontecimento, enquanto aquilo que traz o antes e o depois em si, põe no cinema de Cassavetes, o tempo (Ulpiano, 1995). O tempo faz parte do corpo e estará presente nos fotogramas de seus filmes, pois como imagem estática, é uma sus-

penção que carrega uma tensão, “a temporalidade messiânica e não linear do gesto” (Agamben, 2018).

O corpo pensado como acontecimento, contendo em si seu antes e seu depois, com sua história congelada, com seu instante pleno é um corpo liberto da história pessoal. Dessa forma, o corpo como palco de representação de um personagem que representa a si mesmo, livra-se das representações orgânicas e pode enfim expressar potências que eram mantidas cativas. A narrativa linear do self dá lugar, mesmo que por um instante, ao corpo em sua imanência: como em Espinosa, “nós não sabemos o que pode um corpo”.

3. A potência dos corpos

É do corpo de Fortino Samano que se trata. Um corpo moribundo, vulnerável aos projéteis de fuzil e que momentos mais tarde estaria morto. Como o condenado de Barthes em sua Câmara Clara, vejo: “Ele está morto e vai morrer”. Mas Fortino Samano sorri. A fragilidade deste corpo, já meio morto e ainda assim tão vivo quanto possível, dá espaço ao gesto que, sem nenhuma finalidade, se dá a ver. Um gesto, tal como o do mímico, é um meio sem finalidade, ele se basta a si mesmo. Seu corpo irônico afirma o grotesco da existência, o absurdo da história plebeia, humana e carnalizada (Veiga Neto, 2013, p. 100). O riso e a ironia não dão lugar para sínteses apaziguadoras, para um humanismo inerte, para anestésias:

O riso é o anti-sistema, é o derrisório, a ausência de lógica, é o deslocamento constante dos sentidos. [...] A ironia é o discurso se assumindo como máscara, como sorriso postiço que nos impele à decifração de seu segredo e já se diverte com nosso fracasso anunciado e antecipado. (Albuquerque Júnior, 2013, p. 100)

Em frente ao pelotão de fuzilamento um corpo é frágil, impotente. Desta impotência, entretanto, surge uma potência superior que o libera do agente, do ato, e da “postura”. O corpo frágil e passivo cria condições para uma potência de outra ordem (Pelbart, 2016). Uma permeabilidade constitutiva aos afetos, a não negação se constitui como acontecimento e a falta de oposição se transforma em resistência. O corpo de Fortino Samano está aberto e por isto resiste. Um corpo morrendo não pode ser julgado. A lei humana ou divina não lhe alcança, é pura imanência, puro acontecimento, impessoal, singular, neutro, para além do bem e do mal.

Há, portanto, uma margem inexpressiva do corpo e do gesto que permeia todo arquivo da infâmia. Algo de puro acontecimento, de medialidade que liga, através de fotografias e textos, o leitor aos próprios infames. O corpo realiza o ser ao desprender-se do sujeito enquanto significante em um gesto. É o corpo-a-corpo com o poder, seja ele o da repressão do Estado, seja o dos micropoderes que acompanham todas as formas do saber. Colocar-se em jogo no gesto é um abrir espaço para o corpo contra os movimentos orgânicos que delineiam nossos passos, é um liberar-se das dominações históricas para subjetivar-se.

O que o corpo do moribundo nos entrega é, por fim, o tempo. Toda fotografia de certa forma a imagem de um moribundo, alguém que já vai deixando de existir. O homem magro já não é ali Fortino Samano. A pessoa dá lugar ao gesto, que expressa novos mundos. O sorriso de Fortino Samano se não o salvou da morte, a fez parecer irrelevante e terrível como são todos os momentos fugazes. Eis o que os infames nos comunicam: nossa própria infâmia em comum, mas também a urgência de nossos corpos a pedir passagem, cativos de uma história pobre. Mundos possíveis que estão tão distantes de nós quanto nossos gestos em frente aos pelotões de fuzilamento.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)



“Capitão Samano, em espera de ser fuzilado”

Fotografia de Agência Casasola. Disponível em: <https://bit.ly/3ein9ZG>. Acesso em: 18 jun. 2020.

PACO
EDITORIAL

9. ÁGUAS PASSADAS EM NOVOS MOINHOS. A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS

Eunice de Moraes

1. As apropriações discursivas e Walter Scott

Há muito que as apropriações discursivas surgem de modos e a partir de intenções diversas nas produções artísticas. A citação, a alusão, a farsa, o burlesco, o pastiche e a paródia são formas antigas de referência trans-textual utilizadas como elementos de construção discursiva, porém a ficção histórica contemporânea parece privilegiar a paródia¹⁴⁶ como forma de trans-contextualização questionadora. A literatura, assim como a arquitetura, reelabora discursos e estilos do passado, próximo ou distante, inserindo nesta reelaboração a homenagem e o questionamento, bem como a subversão destes mesmos discursos e estilos.

Na ficção histórica, a apropriação discursiva nem sempre se deu visando a reelaboração questionadora ou subversiva. Em *Ivanhoé* (1820) de Walter Scott, percebemos a preocupação do narrador com a fidelidade à narrativa da história. O plano ficcional é inteiramente embasado pelo plano histórico e o narrador não apresenta intenção de questionar ou subverter este plano histórico, mas apenas revisá-lo.

Tal era a licenciosidade da época, atestada pela declaração pública da assembleia do clero e anotada pelo historiador Eadmer. E nada mais precisamos acrescentar para justificar a probabilidade das cenas a que acabamos

146. Refiro-me à definição de paródia apresentada por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1985).

de nos referir, segundo a autoridade mais apócrifa do manuscrito de Wardour. (Scott, s/d, p. 181)

Preocupado com a probabilidade das cenas e com a revisão historiográfica, Walter Scott utiliza-se, por vezes, da alusão e da citação, modos de apropriação que privilegiam a semelhança no processo de ativação simultânea de dois textos. Como exemplo, recorro à passagem em que o narrador, para não entrar em detalhes sobre a indumentária dos cavaleiros, alude ao manuscrito de Wardour e em seguida cita versos de um poema de Coleridge, sua contemporânea.

Todos estavam esplendidamente armados e a autoridade saxônia que nos serve de guia (o manuscrito de wardour) refere-se minuciosamente aos seus emblemas, às suas cores, e até aos adornos dos arreios dos cavalos. É desnecessário, porém, entrarmos em detalhes quanto a esse ponto. Citemos, apenas, o que escreveu uma poetisa nossa contemporânea:

*The knights are dust,
and their good swords are rust,
their souls are with the saints, we trust.*¹⁴⁷

A citação apenas confirma a ideia de que, como os cavaleiros se extinguíram “de nada serviria ao leitor conhecer os seus nomes ou os emblemas evanescentes do seu posto marcial” (Scott, s/d, p. 81). Os versos citados servem de justificativa para o que está no manuscrito e para o que não está no romance e não apresenta questionamentos em relação a nenhum deles.

Contemporaneamente, observamos que estas apropriações têm sido frequentemente apresentadas pelo modo paródico que,

147. Scott, Walter. *Ivanhoe*. São Paulo: Tecnoprint. Ediouro, s/d. Tradução dos versos apresentada pela edição: “Os cavaleiros são agora pó / E ferrugem as suas valentes espadas / As suas almas estão com os santos, esperamos”. (p. 81).

segundo definição de Linda Hutcheon, privilegia a diferença crítica quando da ativação de dois textos. A paródia diferencia-se assim da alusão e da citação, já que estas privilegiam a semelhança dos textos ativados.

Na tentativa de demonstrar o caráter diverso das apropriações apresentadas no romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (Globo, 2002) de Maria José Silveira, este trabalho pretende analisar algumas passagens construídas sob o signo da paródia. As apropriações que destaco estão relacionadas aos momentos estéticos e estilísticos da produção artística no Brasil, realizando-se como marcos dos estilos de época, através do olhar sobre os anônimos, mas não sem relacionar estes anônimos aos canônicos ou suas obras. Focalizarei, assim, para uma análise menos dispendiosa, a apropriação da *Carta de Caminha*, da transição do estilo Clássico para o Barroco na personagem Guilhermina, da pintura *A mameluca* de Albert Eckhout e do estilo de Tarsila do Amaral. Ficam de fora, portanto, a inversão de Hans Staden na figura de Jean Maurice, as esculturas barrocas de Bento Vasco, o romantismo libertário de Damiana e o nacionalista de Açucena Brasília, a música de Diana América, uma abolicionista, as crônicas de Rosa Alfonsina e o estilo da moda de Maria Flor, um ser pós-moderno.

Parece-me que todas as apropriações são reelaborações paródicas de textos, estilos ou obras, que surgem como trans-contextualizações e inversões irônicas no romance. Serão úteis, nestas análises as definições de paródia e de ironia apresentadas por Linda Hutcheon em *Uma teoria da Paródia* (1985) e *Teoria e Política da Ironia* (1994). Segundo Hutcheon:

A paródia é, pois, na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. (Hutcheon, 1985, p. 48)

O que se pretende demonstrar, portanto, é a construção da obra a partir de repetições com diferença crítica, um dos pontos de melhor realização do romance de Maria José Silveira. O irônico, no romance, não está no humor, mas nas idas e vindas do leitor que se vê em meio a uma relação de cumplicidade e de distanciamento da obra. A cumplicidade marcada pela referência aos textos canônicos e o distanciamento provocado pela construção ficcional que toma como objeto de uso, de fundamento e de questionamento aqueles textos.

2. “Está chegando”: Inaiá e os portugueses

O documento histórico do descobrimento do Brasil é a primeira apropriação paródica que percebemos no romance. No primeiro parágrafo, vemos já a mudança do ponto de vista da narrativa do descobrimento e a mobilidade do narrador que transita entre os dois mundos que se encontram para a formação de um “novo mundo”. A simultaneidade do nascimento de Inaiá e da chegada dos portugueses é narrada com uma marcação temporal própria da cultura indígena, mas traduz o mesmo momento do encontro, pelos navegantes, das “ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, e assim mesmo outras a que dão o nome de rabo-de-asno” (Delazeri, s/d, p. 16), como “alguns sinais de terra” (Delazeri, s/d, p. 17), narrado por Caminha. Assim, no trecho:

No lusco-fusco vermelho-dourado do entardecer no mar, quando depois de 42 dias os marujos da armada portuguesa viram as primeiras algas compridas se espalhando pelo verde-escuro do oceano, em claro anúncio de terra próxima, a mãe de Inaiá, no chão firme da taba, olhou as primeiras estrelas e soube: “Está chegando”. (Silveira, 2002, p. 17)

O fato ficcional se une, assim, ao histórico e o nascimento da índia Inaiá dará início a uma sequência de gerações de anô-

nimas que vivem a história do Brasil e são representantes no processo de formação cultural do brasileiro. A frase “Está chegando” refere-se à chegada de Inaiá, mas não podemos deixar de relacioná-la com a chegada dos portugueses, dos gigantes do mar, que lançam âncoras no exato momento em que ressoa o primeiro choro de Inaiá. Comparo a seguir dois trechos:

a) Carta de Caminha: E chegaríamos a esta ancoragem às 10 horas, pouco mais ou menos.

E dali avistamos homens que andavam pela praias, uns sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos que chegaram primeiro. (...), quando o batel chegou à boca do rio, já lá estavam dezoito ou vinte.

Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos e suas setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. (...). Mas não pôde deles haver fala nem entendimento que aproveitasse, por o mar quebrar na costa. (Delazeri, s/d, p. 18)

b) A mãe da mãe...: Antes que os primeiros clarões do sol iluminassem a manhã seguinte, ele (pai de Inaiá) já estava com o grupo à beira mar, oito guerreiros tupiniquins armados de arco e flechas. E de lá observaram a aproximação prodigiosa das doze naus e caravelas. Viram também quando um pequeno escaler se aproximou da areia com seres nunca vistos e se perguntaram, excitados: o que seriam?

Agora já eram mais de vinte guerreiros na praia – homens fortes, nus, pintados e adornados com plumas verdes, amarelas, vermelhas, segurando tensos suas armas – e viram sinais daquelas criaturas e ouviram seus gritos em língua incompreensível. As ondas encarpeladas impediram que o escaler chegasse à praia, mas o grupo de guerreiros permaneceu ali a noite toda, ao redor de pequenas fogueiras, em vigília. (Silveira, 2002, p. 18)

Nestas passagens, nota-se claramente a inversão do ponto de vista da narrativa de Caminha, os indígenas observam a chegada dos portugueses e reagem exatamente da mesma forma que os portugueses em relação a eles. Isto os coloca em pé de igualdade com os “civilizados” que acabaram de chegar. O narrador do romance apresenta a narrativa dos fatos com base no texto de Caminha, mas com o privilégio do distanciamento temporal que lhe permite o distanciamento crítico e a visão simultânea dos dois mundos que se encontram no ano de 1500. E o que ele constata, nesta narrativa, é que, a partir daquele momento, a história de Inaiá e do Brasil sofreria sérias modificações. Em seguida, o narrador subverte e questiona a figuração da mulher indígena feita por Caminha e apresenta Inaiá como uma índia comum, sem idealizações:

Se todas eram assim tão encantadoras – e se foram vistas só de longe ou quão perto Caminha chegou para bem examiná-las – nunca vamos saber ao certo, mas nem por isso pensem que Inaiá era uma bela entre as belas, porque isso ela não era. (Silveira, 2002, p. 22)

Ao utilizar-se da Carta de Caminha, o romance pode ao mesmo tempo, homenageá-lo e subvertê-lo. Há, nesta apropriação paródica, esta dupla intenção em que, segundo Greene, apud Hutcheon: “Toda a imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta sua própria homenagem oblíqua” (Hutcheon, 1985, p. 21). Assim, a intenção do romance não é afrontar a Carta de Caminha, destituindo-a de seu caráter histórico e documental, mas propor ao leitor a possibilidade do questionamento, de uma reavaliação e ao mesmo tempo da reverência ao texto que é o registro de nascimento do país. A história ficcional criada com base neste documento brota das possibilidades de leitura deste documento a partir da visão contemporânea sobre o passado. A ironia, como modo

de composição da paródia, surge desta duplicidade própria do texto paródico. A repetição da narrativa do nascimento do Brasil com a diferença crítica, marcada pela destruição de uma nação indígena para a formação de uma outra nação, caracteriza a paródia irônica. E da relação entre o que o texto histórico diz e o que o ficcional apresenta, entre a índia de Caminha e Inaiá, surge o questionamento, a proposição do que não está dito nem no texto de caminha e nem será totalmente aberto no romance, mas que poderá revelar-se na interpretação do leitor. Inaiá é ficcional, mas é mais próxima do real do que a índia do texto histórico. Há que se considerar, no entanto, a realidade vivida por Caminha e o caráter literário da Carta escrita por ele.

3. Maria Taiaôba: *A Mameluca* de Albert Eckhout

Albert Eckhout (1610-1665) foi um pintor e desenhista holandês trazido para o Brasil, na comitiva do governador-geral Johan Maurits, conde de Nassau-Siegen, o Maurício de Nassau, e que dividiu com Frans Post a tarefa de retratar o Brasil para os europeus. Permaneceu no Brasil de 1637 até 1644, especialmente no Recife, desenvolvendo um trabalho documental com desenhos e telas essencialmente sobre frutas e flores, animais e índios do Brasil. Retratou os primeiros habitantes do país, entre os quais mulatos, mamelucos e negros. Sua obra foi presenteada ao Rei da Dinamarca em 1654, por Maurício de Nassau e pertence ao museu Nacional da Dinamarca. Em 1876, D. Pedro II encomendou as cópias em escala menor de seus quadros e estes se encontram no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro.

O pintor nos interessa aqui para desvendar o tipo de apropriação feita de sua obra *A mameluca* (1641/1644), pelo romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, na descrição da personagem Maria Taiaôba. A justaposição da figuração d' *A Mameluca* e da refiguração de Maria Taiaôba sugere um ques-

tionamento do caráter documental da obra do pintor. Maria Taiaôba pode ter sido a figura retratada pelo pintor retratista do Brasil, sendo-o ou não, apresenta diferenças e semelhanças com o retrato. A mameluca retratada torna-se tão ficcional quanto Maria Taiaôba e esta absorve o caráter documental da outra, não sendo nem uma nem outra a fiel expressão do real e ao mesmo tempo sendo-o ambas.

Não há, no romance a destituição da ficcionalidade de Taiaôba ou a instituição do documental d’*A Mameluca*, mas a convergência destas construções discursivas numa relação irônica em que verdadeiro e o falso não são qualificações importantes. Segundo Hutcheon, “com a ironia você sai do reino do verdadeiro e do falso e entra no reino do ditoso e do desditoso” (Hutcheon, 2000, p. 32). Para Hutcheon, o sentido

“irônico” é inclusivo e relacional: o dito (ficcional) e o não dito (histórico) coexistem para o interpretador, e cada um faz sentido em relação ao outro, porque eles literalmente interagem para criar o verdadeiro sentido irônico. O sentido “irônico” não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto ao dito: ele é sempre diferente – o outro do dito e mais que ele. (Hutcheon, 2000, p. 30)

O encantamento de Albert Eckhout por Maria Taiaôba no encontro na mata é semelhante ao encantamento de Duarte (personagem ficcional) e, a partir daí, Eckhout entra para o mundo ficcional e Taiaôba para o mundo histórico, mas nenhum abandona sua origem. Há, na apropriação do quadro de Eckhout uma trans-contextualização irônica, pois o narrador apresenta o pintor como apropriador da imagem de Maria Taiaôba, mas se isenta da apropriação da obra do pintor holandês:

(...), e ainda que tenha sido mesmo Maria Taiaôba a figura retratada no famoso quadro a mameluca. De

Eckhout, isso não quer dizer que ela tenha sido exatamente igual à mulher pintada no quadro: por mais que sejam realistas os retratos em tamanho natural que o holandês fez da gente da terra, nenhuma imagem retratada corresponde em tudo ao modelo que o artista tem diante de si. A pintura não é a fotografia, mas a expressão do que vêem ou podem ver os olhos de quem pinta. (Silveira, 2002, p. 95)

Se o pintor retratou é porque a mameluca existia e aí vem o questionamento: a mameluca não poderia ser diferente? Já que a pintura pressupõe o olhar daquele que pinta, o real vem atravessado pelo imaginário. Do mesmo modo, a ficcionalidade de Taiaôba é atravessada pela presença de personagens históricas. O narrador, então, pinta, descreve sua personagem a partir dos traços da outra, mas agora, supostamente, sem deformar a imagem.

A tez marrom-dourada e o nariz bem definido, os lábios de contorno suave, os olhos amendoados com seu olharzinho de quem está achando engraçado o que está fazendo ali, são mesmo os de Maria. Os cabelos encaracolados, não, que os de Maria eram mais lisos e negros, mas as jóias, sim, podem ser o colar e o brinco de pingentes de pérola e ouro que lhe deu Duarte, uma das jóias de família que ele trouxe de Portugal. O traje de cetim branco também não – que Maria bem que tinha seus vestidos de seda, veludo e cetim, costurados por ela mesma, mas certamente não os vestiria para passear no mato. O pintor pode ter transformado o tecido de algodão branco em cetim brilhante pela necessidade de obter a densidade e a luminosidade que queria. (Silveira, 2002, p. 95)

Daniel de Oliveira Gomes (org.)



A Mameluca, Albert Eckhout, 1641 /1644

Disponível em: <https://bit.ly/2YaarWV>. Acesso em: **inserir data**.

A apropriação da pintura não vem, senão, como paródia, já que prima pela diferença e não pela semelhança – a análise que o narrador faz da pintura de Eckhout, subverte seu realismo, quando questiona o traje de cetim da pintura, mas, ao mesmo tempo, aponta para as semelhanças entre a pintura e a personagem do romance. O que sobressai de toda esta apropriação avaliadora da pintura é a ideia de que tanto o documental quanto o ficcional são possibilidades e são questionáveis. Há ainda a formação de uma terceira imagem na consciência do leitor,

quando estes dois mundos são sobrepostos. Aí, novamente o traço irônico da paródia que avalia e julga a obra parodiada sem deixar de valorizá-la. A imagem da mameluca que surge na mente do leitor, interpretador da ironia, não é nenhuma das duas apresentadas, mas a conjugação das duas, ambas anônimas em relação à importância histórica, mas que deixam de ser apenas modelos para a demonstração da miscigenação no Brasil e ganham personalidade ficcional.

4. Guilhermina: a Vênus Barroca

Em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* a personagem Guilhermina (1648-1693) incorpora a transição do estilo clássico para o estilo Barroco. A princípio, a menina indócil, indisciplinada e sem limites, que só parava para ouvir uma ou outra poesia do Boca de Inferno, depois a moça de cabelo quase-fogo que enfeitiçou Bento Vasco com seus vestidos e com seu canto e, proibida de entrar na igreja, reage instintivamente contra o preconceito de que foi vítima, sendo obrigada a fugir com Bento Vasco e instalar-se na região da bacia do rio Doce, divisa entre o que seria Depois Minas Gerais e Espírito Santo. É neste local que se inicia a transformação de Guilhermina, adquirindo formas que a assemelham à Vênus de Botticelli e a expressividade Barroca. Torna-se, no reino pastoril, a figura do mito da deusa do amor e da beleza impregnada do misticismo brasileiro. Nela está a leveza do nascimento de Vênus, a determinação diante do sofrimento da vida e a expressividade máxima diante da morte.

A deusa do amor e da beleza representada por Botticelli no quadro “*O nascimento de Vênus*” (1485) é uma representação da beleza clássica neoplatônica. Vênus apresenta uma união de contrários: qualidades espirituais e racionais. Guilhermina, nesta leitura que faço, parece unir espiritualismo (a paixão pela música, pela escultura sacra) e o instinto, reagindo contra tudo que venha lhe tirar o objeto de dedicação. Nela o instinto vence

o espiritualismo e não há racionalidade, mas naturalismo em suas ações. E a ambiguidade é sua característica mais relevante, como podemos demonstrar nestas passagens:

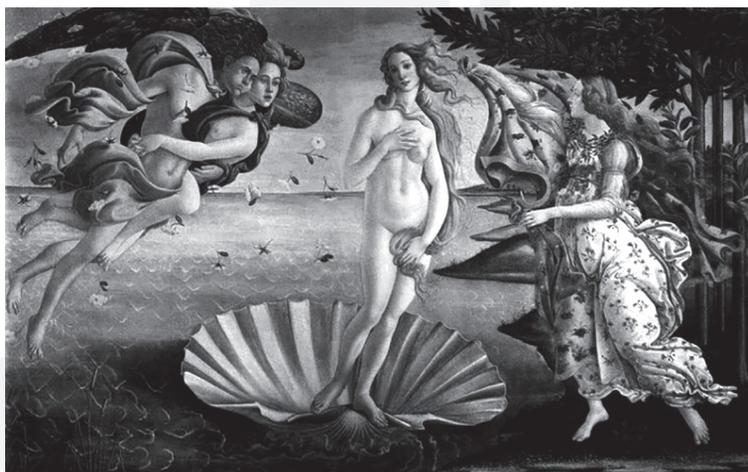
Todos os que passavam por ali se maravilhavam com seu canto, e uma lenda começou a correr sobre a mulher de cabelos quase-fogo que *cantava como criatura do senhor e tocava o berrante de uma maneira tão melodiosa e bonita que parecia enfeitiçar o gado*. (Silveira, 2002, p. 120, grifo meu)

Assim como lhe era difícil aceitar as regras da vida em sociedade, era-lhe fácil aceitar a natureza (...) No parecer de Bento, sua mulher era também como uma força da natureza, irmã das tempestades, das grandes boiadas e das correntes fortes dos rios. (Silveira, 2002, p. 119)

A ambiguidade de Guilhermina revela-se por seus atos, como no escândalo na porta da igreja e no enfrentamento com a onça. Em ambas as situações, Guilhermina é instintiva ao lançar-se sobre o inimigo. Seu naturalismo a impede de aceitar as regras da vida em sociedade, assim como a faz aceitar tão completamente as leis da natureza, levando-a a um confronto, tão irracional e sentimental quanto o primeiro, com um oponente naturalmente mais forte. A pastora “forte e destemida” foi vencida duas vezes pela sua própria força interior regida pelo instinto. Tanto a vida em sociedade quanto a vida com a natureza lhe impuseram limites físicos e morais que ela não soube compreender. A apresentação física de Guilhermina assemelha-se a da deusa Vênus pintada por Botticelli, mas se distancia dela por sua “autoridade natural na lida que ninguém – nem homem, nem bicho – tentava contestar” (p. 119). Na última descrição da personagem, fica clara a união do mítico ao místico em Guilhermina.

Quando a mãe chegava ao entardecer, cheia de carrapicho e poeira, ia se banhar no ribeirão, e esse era o

momento predileto da filha que, fascinada, ajudava-a a lavar os longos cabelos quase-fogo. Guilhermina sempre os enrolava para a lida, dando várias voltas na cabeça e prendendo-os debaixo do chapéu de couro. Sem pressa, então, os desenrolava e Ana também, com todo o tempo do mundo, untava-os devagar e delicadamente com um pouquinho de óleo de coco, que esfregava nas palmas das mãos para deslizá-las com suavidade entre os fios volumosos da mãe. Sentia a maciez das ondas encaracoladas e a beleza de seus reflexos sob o sol dourado do fim da tarde. (...) A mãe, nesses momentos, costumava soltar a voz e encher o descampado com a amplidão de seu canto privilegiado, e ali ficavam as duas até as primeiras estrelas ou o clarão da lua começarem a aparecer. (...) Esses cabelos quase-fogo de guilhermina, que ela nunca cortara, e que soltos chegavam a seus pés, um dia amanheceram brancos. Foi sem aviso prévio, sem explicação. De repente, uma tarde, quando ela os soltou, estavam completamente brancos. (Silveira, 2002, p. 125)



O Nascimento de Vênus, Botticelli, 1485

Disponível em: <https://bit.ly/30UzI9u>. Acesso em: 18 jun. 2020.

“É uma pintura alegórica. A figura da direita é a ninfa Pomona, descendente de uma antiga deusa das árvores frutíferas. À esquerda está Zephyrs. A imagem de Vênus foi tirada de uma antiga estátua, mas seu estilo é linear, sugerindo mais um painel do que uma forma tridimensional”.¹⁴⁸ Assim, sua beleza clássica se transforma e seus cabelos quase-fogo tornam-se brancos, mas “os longos cabelos brancos pareciam tão lindos e extraordinários quanto os outros” (p. 125). Quando ocorre a mudança da cor de seus cabelos, Bento passa a dar a suas esculturas a ambiguidade de Guilhermina, evoluindo de uma postura formal e rígida (comparada aos padrões estéticos clássicos) para figuras mais graves e sofridas (seguindo a estética barroca). Os cabelos longos e esbranquiçados, como os de Guilhermina, dão às esculturas de Bento o caráter sedutor que contrasta com o religioso propósito das obras. Assim, o sentimento sobressai em relação à razão, tal qual em Guilhermina que também transforma sua beleza frívola da mocidade em uma figura grave e sofrida, sem deixar de ser bela.

Vemos que as apropriações, no capítulo que trata da história de Guilhermina, dão-se também pelo viés da paródia irônica dos estilos de época em transição. Uma figura feminina que é um jogo de opostos: tem a força instintiva da natureza e é a expressão do sofrimento interior, é a imagem da representação clássica da deusa do amor e da beleza. Por sua clareza de espírito, que se transforma na representação da figura barroca, em que a religiosidade é substituída pelo místico e o exagero sentimental é resposta instintiva, natural, ao contexto vivido por ela. A substituição do mítico e do religioso pelo místico em Guilhermina a torna uma figura que representa a diferença no âmago da semelhança, pois o efeito, a beleza e a expressividade, permanecem. O que muda é a causa destes efeitos.

148. Disponível em: <https://bit.ly/30UzI9u>. Acesso em: 18 jun. 2020.

5. Diva Felícia em Tarsila do Amaral: influência anônima

Este jogo das apropriações da arte brasileira aparece também com relação ao estilo modernista da pintora Tarsila do Amaral. A personagem anônima Diva Felícia influenciará Tarsila com a originalidade de suas fotografias. Ao fotografar as cocottes, Diva Felícia produzirá “um material de incrível originalidade”. Diva não fotografa o real, pensa “através do olho mágico de sua câmara” (p. 284) e, portanto, não há realismo em sua fotografia, mas o surrealismo que será também o olhar de Tarsila sobre a paisagem e o ser brasileiro. As referências às obras de Tarsila, vistas pelo olho mágico da câmera de Diva, antes de servirem de inspiração à Tarsila, são claras:

Ao contrário do que fazia com os vegetais, flores e frutos que retirava da natureza e isolava em seu estúdio, ela fez o movimento inverso, colocando as moças nuas ou quase nuas e sem adereços como frutos da terra, tornando-as um elemento a mais da natureza, integrando-as à paisagem. Assim, de árvores saíam pernas e braços como galhos, os arbustos se misturavam com uma nova espécie, as folhagens se confundiam com outros tipos de cabelos, os bulbos mostravam seu parentesco com os seios femininos. (Silveira, 2002, p. 284)

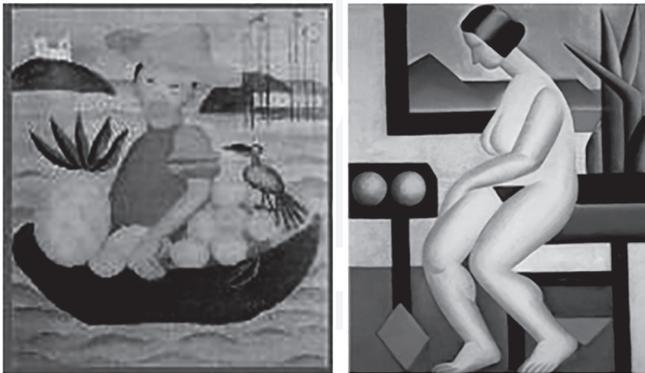
PALCO
EDITORIAL

Daniel de Oliveira Gomes (org.)



Manacá, 1927 e Caipirinha, 1923

Disponível em: <https://bit.ly/2UVLj4v>. Acesso em: 18 jun. 2020.



Vendedor de frutas, 1925 e Nu, 1928

Disponível em: <https://bit.ly/2UVLj4v>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Relaciono esta descrição da técnica de Diva com as obras *Manacá* (1927); *Vendedor de frutas* (1925) e *Caipirinha* (1923). Há, neste antropofagismo de Diva, novamente a inversão do ato de apropriação, pois é o estilo de Tarsila que é apropriado pelo romance para compor o estilo de Diva e não o contrário, como mostra a construção da narrativa. A inversão aqui desmistifica o cânone e questiona o conceito de originalidade, como aquilo que não foi realizado antes, propondo a ideia de

que é possível ser original mesmo quando nos apropriamos da ideia de uma outra obra e a construímos de modo diverso. Foi o que fez Tarsila com a obra fotográfica de Diva e é o que Maria José Silveira faz durante todo o romance. A originalidade de Tarsila não veio do trabalho de Diva, mas do modo como ela pensou e criou a partir daquelas ideias.

Em uma das longas cartas que depois escreveu a Diva, Tarsila lhe enviou esboços de quadros que estava pintando e lhe pediu que observasse como as formas e volumes das fotos que lhe dera e lhe mostrara no navio a ajudaram a pensar nas formas e volumes dos seus novos quadros. (Silveira, 2002, p. 285)

Estas apropriações feitas por Maria José Silveira trazem a paródia como um modo de “reavaliação do processo de produção textual” (Hutcheon, 2000, p. 16). O que se percebe neste romance é o “esforço para desmistificar o “nome sacrossanto do autor” e para “dessacralizar a origem do texto”” (Hutcheon, 2000, p. 16). Em “*A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*” a ativação do passado se dá através da construção de um novo e irônico contexto, fazendo exigências ao conhecimento e à memória do leitor, sem se preocupar com sua entrada no jogo irônico do romance.

6. A paródia irônica

Percebe-se que não há como reconhecer uma construção como paródia sem procurar nela a “inversão irônica”. A ironia, enquanto, estratégia retórica, acontece pela interpretação feita pelo seu decodificador, ou seja, precisa ser reconhecida pelo leitor. Enquanto a paródia recusa a unitextualidade, a ironia recusa a univocalidade. Em uma há a sobreposição de dois contextos textuais e na outra a de dois significados. Sobre a ironia Hutcheon nos diz:

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Dada a estrutura formal da paródia, (...) a ironia pode ser vista em operação a um nível microcósmino (semântico) da mesma maneira que a paródia é um assinalar de diferenças, e igualmente por meio de sobreposição (desta vez de contextos textuais em vez de semânticos. (Hutcheon, 2000, p. 16)

Os recortes apresentados caracterizam o romance de Maria José Silveira como construção paródica e irônica. É preciso lembrar que a descodificação irônica depende deste reconhecimento da construção paródica. Assim, os trechos escolhidos para análise são reconstruções paródicas claras dos textos certamente pesquisados pela autora e assinalam a desconstrução do conceito de cânone ou pelo menos a sua discussão no romance.

PACO
EDITORIAL

10. LUÍS SERGUILHA: O ONOMATURGO

Fernando de Castro Branco

Kalahari, último livro de Luís Serguilha, dá continuidade a uma das poéticas mais heterodoxas, radicais e solitárias da literatura portuguesa. Preside à sua criação a dádiva absoluta a uma causa, a convicção e a crença num caminho escolhido e trilhado por entre cepticismos e rejeições, uma atitude estoica que suporta uma poética rude, num corpo a corpo com a linguagem que lhe serve de meio vital e de obstáculo a transpor. Em cerca de meio milhar de páginas compactas, sob a mancha gráfica da prosa, o poeta, dando sequência ao livro anterior, *KOA'E*, empreende um intenso exercício estético que parece bastar-se a si mesmo, ignorando ostensivamente o leitor, com a exceção do poeta enquanto leitor de si mesmo, leitor primeiro e decisivo desta obra que aposta tudo na expressão hiperbólica do “eu” profundo em seu cruzamento vital com o mundo em sua dinâmica absoluta. O único leitor ideal desta poesia é pois o seu próprio criador, visto que ela imana do que há de mais interno da sua visão do real. Exprimir-se, exprimindo a heterogeneidade existencial, recorrendo a todos os materiais literários e extraliterários que lhe permitam fazer de cada obra uma amostra do mundo, um emblema da existência, é a sua meta e o seu método. Claro que estamos, antes dos fundamentos gnosiológicos que enformam esta poesia, perante um poeta e, por conseguinte, como qualquer verdadeiro poeta, ele procura antes de tudo o mais criar uma linguagem nova ou introduzir uma novidade na linguagem; a marca da sua personalidade criadora. Há, pois, uma infinita fala energética que perpassa por estas formas poéticas construídas sob o signo da expressão torrencial, cuja imagem primeira é realmente a vastidão do deserto como poderia ser a vastidão do mar, como assinala E.M. Melo e Castro sobre a poesia do nosso autor. Sendo a escrita de Luís Serguilha um *poema contínuo*, tendencialmente

ilimitado, que avança regularmente em expansão e profundidade, eu, enquanto seu leitor, entro no livro frequentemente ao acaso e, assim, cada contato com esta poesia revela-se uma experiência única de leitura, colhendo dela uma sensação aleatória de surpresa e revelação, nos planos da linguagem e da realidade que ela convoca. Neste caso, seguir o fio da ordenação habitual não me levaria literalmente a lado nenhum, porque é essa precisamente a intenção do escritor, deixar o seu leitor algures num ponto incerto entre o espaço e o tempo, recriando pela escrita poética uma experiência híbrida do espaço-tempo.

O poeta rejeita a ordem pragmática da comunicação, expressa-se em transe, onirismo, delírio e vertigem, irrompendo a sua linguagem entre manchas de claridade e uma luminosidade alucinada pelo sol a pino do deserto, onde a visão e o visto se fundem numa ordem que decompõe o real e o dá a ver segundo uma subjetividade inventiva e recriadora. Expressionismo, Futurismo, Surrealismo, Cubismo, Simultaneísmo, Neo-Barroco, Neo-Gótico, parecem ser matrizes, e matizes, plausíveis para compor esta arquitectura verbal, formas estéticas de que o poeta se socorre para dar corpo ao seu poema gigantesco e proteiforme, subordinado a uma acção criativa que balança entre o épico e o agónico, entre o excesso e a perda. Da lição modernista interioriza o desregramento do sentido e dos sentidos, da voz e da fala, embora se possa considerar, globalmente, que se contém dentro da circunscrição lábil de uma semântica e de uma sintaxe vistas em obliquidade e perda. Ainda assim, atrás do irrepresentável e da aparente recusa da *mimesis* do real, podemos entrever uma shopenhaueriana *vontade de representação*, subordinada a uma proliferação das formas barrocas e góticas espiraladas, cuja rosácea gótica parece suportar a ordem emblemática que o inspira e orienta. O livro torna-se assim infindo e labiríntico, biblioteca e mundo, onde se pode notar a marca inexaurível de criadores como Mallarmé ou Jorge Luís Borges; a discursividade torna-se centrífuga e o sentido do texto parece sistematicamente alucinar, extravasar das suas margens semânticas e

dos horizontes experienciais do leitor, demonstrando que Luís Serguilha pretende nas suas obras indiciar a dimensão profunda e multimoda do real, numa recusa sistemática do poema enquanto objeto descritivo, diegético ou micro-narrativa. O texto, na lição de Ovídio, aparece ante nós enquanto elemento metamórfico por excelência, e de Fernando Pessoa privilegia, para além do primado da sensação como forma primeira de ligação ao mundo, a técnica interseccionista de planos, que faz com que as suas imagens se apresentem como movimentos fílmicos, segundo uma ordem gradativa ascendente e descendente, uma fonografia em movimentos contínuos e sobrepostos que parecem continuar para além do fim material das frases e do poema, numa vibração ondulada, em ecos e estremecimentos.

O poema é outrossim encarado enquanto cosmogonia, ele próprio se dá enquanto miniatura do mundo que visa alegorizar e simbolizar, e para isso o poeta socorre-se de todos os saberes que a humanidade lhe foi oferecendo ao longo da sua viagem civilizacional: Dos pré-socráticos como Heráclito, Parménides, Anaxímenes, Anaximandro, Epicuro, Zenão, Lucrécio ou Empédocles até à Física Quântica, dos clássicos, filósofos e poetas, como Platão, Aristóteles ou Horácio até às mais modernas experiências dos fractais (“o uivo amplia o fractal do mundo”¹⁴⁹), tudo isto absorvido pela sua peculiar linguagem poética, que na sua abrangência totalizante procura suportar dentro de si a infinda diversidade da existência, em excertos de uma dicção hiperbólica e idiossincrática, como se pode ver: “Um arco de garras embrionárias satura-se nos Holofotes [...], feixes de laser, ondas-partículas [...]”¹⁵⁰. Dos poetas modernos, para além dos já referidos, procura aqueles cujas poéticas mais se aproximam da arquetônica da sua composição, os poetas (ou ficcionistas poéticos como Joyce) da vasta respiração, da frase de longo fôlego, do verso amplo, do tom maior, do poema enquanto estru-

149. Serguilha, Luís. *Kalahari*. São Paulo: Ofício das Palavras Editora, 2013, p. 32.

150. Serguilha, 2013, p. 33.

tura viva, orgânica: de Ezra Pound a Eliot, de Walt Whitman a Allen Ginsberg, do Baudelaire dos *Pequenos Poemas em Prosa* ao Álvaro de Campos das Grandes Odes.

Como referimos, o poeta capta os materiais da referência em todos os campos do saber: ciência, cultura, literatura, arte. A sua escrita poliédrica, multifacetada, verdadeira “aventura caleidoscópica”¹⁵¹, como lhe chama Fernando Segolin, apresenta-se como uma enorme tela verbal cuja composição passa muito pelos ensinamentos da música e da pintura. A vertente fortemente auditiva remete-nos para a imagem alegórica de uma complexa e longa sinfonia em seus andamentos, ritmos, modulações, sonoridades, harmonias, gradações, intensidades, abrandamentos, silêncios, arranques, cuja compreensão viva só pode ser captada plenamente quando passamos pela experiência de ouvir o poeta dizer excertos das suas composições, também elas espécie de “congeminações das gigantescas harmónicas de Villa-Lobos”¹⁵², “nos faróis SINFÓNICOS dos contrários”¹⁵³.

A construção cinematográfica a que já fizemos referência é igualmente uma lição fecunda desta visualidade textual, mas parece-nos ser a pintura o elemento mais vivo que preside à sua visão poética. As pinceladas agrestes de Van Gogh são a primeira imagem analógica que nos surge, perante a sua escrita intensa, pastosa, saturada, de manchas e tonalidades pesadamente carregadas, verdadeira “paleta cromática”, interpelando o leitor pela consistência rugosa do traço, da luz, da coloração. Esta equivalência estética é complementada e confirmada por uma imensa galeria de grandes pintores que perpassam pelos textos: para além de Van Gogh, acima referido, são convocados, Caravaggio, El Greco, Dalí, Kandinsky, Klint, Paul Klee, Miro, Picasso, Mondrian, Munch, Magritte entre tantos outros, que parecem conferir à massa poemática a base cromática, pictórica e geométrica

151. Segolin, Fernando. *A Poética Rizomático-Holográfica de Luís Serguilha*. São Paulo: Ofício das Palavras, 2013, p. 12.

152. Serguilha, 2013, p. 388.

153. Idem, p. 33.

que lhe subjaz, construindo a “poesia-tela”¹⁵⁴ de que fala Daniel de Oliveira Gomes. Estes pintores, sobretudo os modernos, concorrem para a abstração do sentido que percorre os livros de Luís Serguilha, a que se associa este espaço-tempo alegorizado pelo deserto, lugar de encontro e de perda, de escassez e de excesso, de distância e de intimidade, lugar aberto mas fechado por ausência do Outro, território de desterro e de regresso a si mesmo. Assim, estamos perante a extensa página nua onde tudo é dito e nada é representado, pois o poeta constata na sua laboração uma absoluta impossibilidade de representação de um real sempre em deslocamento, transfiguração e metamorfose.

O poema de Luís Serguilha assenta pois numa estrutura dialética entre o racionalizado e o impensado, entre uma interioridade alucinada e uma exterioridade solar, entre o subterrâneo do sentido e o horizonte da construção estética. A corrente poética assume-se como um ser movente, dinâmico, em travessia; o deserto, como o poema, é, pois, um lugar de passagem, de errância do ser e da linguagem. O poeta tem consciência desse “corpo em instabilidade. Corpo movediço”¹⁵⁵, em simultâneo construído meticulosamente enquanto teia que se expande, irradia pelo infindo horizonte de *Kalahari*. Daí que o poema recuse o constrangimento do verso e desemboque na sua origem primeira, a prosa, como nos indica Agamben¹⁵⁶; a vasta página do deserto é a matriz adequada para a irrupção dessa prosa em extensão e alargamento, rumando por caminhos à sorte como se ora mesmo abertos pelo nomadismo babélico. Poesia, por conseguinte que mergulha as suas raízes na prosa, prosa que recorre aos materiais e às técnicas da poesia, lugar indiviso onde a palavra vale por si mesma. Perante esta longa *hesitação*, onde cedem a semântica normativa, a lógica, a verossimilhança

154. Daniel de Oliveira Gomes, “Ser” (Pelo Mar Deserto) Guilha, Posfácio à 2ª ed. de *Kalahari*, Edições Esgotadas, 2015, p. 465.

155. Serguilha, 2013, p. 35.

156. Agamben, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

mimética, parece que a incomensurabilidade do deserto prefigura a agonia da linguagem comunicativa, e é aqui que Luís Serguilha instala o seu texto híbrido, hipergenerosa, nesse lugar silente e germinativo, porque “onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra”¹⁵⁷. Estamos, para nos socorrermos também dos ensinamentos de Gérard Genette e do *proème* de Francis Ponge, **perante um estado poético que é antes de mais um estado prosético, (rever trecho)** onde se conjugam dois planos habitualmente opostos: “a polissemia do poema e a polimorfia da prosa”¹⁵⁸. Há na escrita de Luís Serguilha uma indissolubilidade entre poesia e prosa que assenta numa exímia técnica compositiva onde um aparente automatismo de escrita é suportado por uma poderosa capacidade de construção. Os materiais requerem esta forma, o texto apresenta-se segundo a sua necessidade interna, respira segundo a sua vívida organicidade.

Outra das marcas mais impressionantes da sua escrita é a invenção de uma multimoda nominalização, como se essa obsessão de transpor o mundo para os seus livros passasse por uma essencial necessidade de dar nome ao inominável ou ao ainda não nomeado. De certa forma, assistimos a uma técnica cratílica de correspondência entre o nome e a coisa nomeada e essa palavra no texto ocupa o lugar da coisa, criando assim uma sensação cinematográfica no leitor: “um transferidor cinematográfico repleto de alvenarias e de policristais ressurgem”¹⁵⁹, dá-se conta o poeta. Ele é então o onomatopoeia que em arrebatamento verbal levanta da página uma renovada nomeação, que é uma criação paralela ao mundo e à linguagem habituais. Na senda de Mallarmé, também ele tem a secreta esperança de corrigir a social imperfeição da língua, dar-lhe uma renovada fisionomia. Frequentemente, ultrapassa a habitual relação entre o objeto e a palavra que o

157. Serguilha, 2013, p. 29.

158. Genette, Gérard. *Mimologiques: Voyages en Cratylie*. Paris: Éditions du Seuil, 1976, p. 332.

159. Serguilha, 2013, p. 32-33.

identifica para erguer a palavra enquanto objeto autónomo, o que como se sabe é uma das traves mestras da condição poética. Construir nomes, como refere Genette no seu *Mimologiques*, não é um acto fácil, “é um trabalho, é, portanto, uma profissão”¹⁶⁰. Sob a aparência do caos semântico, ergue-se no texto de Luís Serguilha uma ordem peculiar, necessária ao tipo de criação, ao tipo de linguagem. Em pensamento emotivo, o poeta procura a vastidão despojada do deserto para instalar o seu mundo paralelo, em derramamento e êxtase. Por alargamento, analogia, associação, injunção, conjunção e aproximação vai o poeta levantando-se o seu *prosema*, infindo ou não contável como os infinitos grão de areia do Kalahari; também a sua uma “língua do deserto”¹⁶¹.

Desprende-se da obra de Serguilha uma espécie de mecânica gravitacional, procura atrair ao livro a densidade do mundo e este parece ressurgir aí, em espessas e palimpsésticas camadas, estruturas sobrepostas de sentido, em desdobramento, complementaridade e obliquidade. Na leitura destes textos alegoriza-se de certa forma ante nós a penalização babélica, entre o mito e esta escrita parece verificar-se uma homologia profunda, que se sente no entrechoque das palavras em tropel, na ânsia desmedida de exprimir-se, no paradoxal e dramático impulso de dizer, em simultâneo com o fechamento do sentido.

Este texto deixa pois o leitor em sua solidão primeira, quebra-lhe o fio da inferência e da elucubração, frente a frente uma linguagem que pelo excesso decai no silêncio e um silêncio que não integra no seu arco esta palavra escrita. Luís Serguilha questiona assim implicitamente todo o horizonte da recepção, os seus longos livros-poema ou poemas-livro partem do silêncio do deserto e nesse mesmo silêncio desembocam; literalmente kantiana essa finalidade sem fim: linguagem enquanto forma de mudez e incomunicabilidade: por excesso, por desmesura.

160. Genette, op. cit., p. 15.

161. Idem, p. 275.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Que resposta para a questão colocada por Daniel de Oliveira Gomes no seu posfácio? “o livro que não se lê, o que é?”¹⁶². Blanchot, citado pelo ensaísta brasileiro, diria que é algo que ainda não foi escrito. Mas os livros de Luís Serguilha estão aí, escritos, vivos, incessantes; plenos em suas ressonâncias, em seus silêncios, em seus sentidos circulares, a rasar o incomunicável.



“Luís Serguilha em entrevista a Antonio Abujamra”

Imagem do programa “Provocações” de número 515, de 2011.

PACO
EDITORIAL

162. Daniel de Oliveira Gomes, “Ser” (Pelo Mar Deserto) Guilha, op. cit., p. 504.

11. AUTOBIOGRAFIAS TRANS EM CONTEXTO DE DITADURA: A CORAGEM DE DIZER

Leocádia Aparecida Chaves

(...) Será que alguém teria prantos para esse momento, teria voz, ou sequer um gesto para esse momento? (...)
(Herzer, 1982, p. 147)

Giorgio Agamben no ensaio *O que é o contemporâneo* (2009), ao ancorar suas reflexões nas angústias do tempo presente, reterritorializa o conceito de contemporaneidade na esfera da resistência. De acordo com a sua concepção, contemporâneo é aquele que mantém (...). “Uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (Agamben, 2009, p. 59). A partir dessa perspectiva, convida todas as áreas de conhecimento a estabelecer um posicionamento contemporâneo na relação com os textos e seus autores, o que pode nos permitir vislumbrá-los como capazes de (...) “perceber o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (...). (Agamben, 2009, p. 64).

Nesse encadeamento de reflexão importa retomar duas outras questões colocadas pelo teórico: “de quem e do que somos contemporâneos?” (Agamben, 2009, p. 57), que flertam como um facho de luz com as indagações enunciadas na epígrafe citada acima: *Será que alguém teria prantos para esse momento teria voz, ou sequer um gesto para esse momento?* Indagações que se fazem fundamentais na análise da produção autobiográfica transgênera¹⁶³ brasileira dos anos de 1980 – textos e auto-

163. O termo genérico transgênero refere-se à condição de uma pessoa não se identificar com o gênero designado no seu nascimento; neste grupo pode-se incluir, por exemplo, pessoas travestis e transexuais (Jesus, 2012).

res, bem com o seu contexto de produção. Refiro-me às obras *A queda para o alto* (1982) de Anderson Herzer, publicada pela Editora Vozes; *Erro de Pessoa: João ou Joana?* de João W. Nery (1984), publicada pela Record e *Meu corpo, minha prisão: Autobiografia de um transexual* (1985) de Loris Ádreon, pela Marco Zero, um marco histórico no sistema literário nacional, pois “como numa escalada para o cotidiano” (Das, 2007) revelam o duplo regime de exceção (Agamben, 2007) que se autores habitam: o identitário cisheteronormativo¹⁶⁴ e a ditadura militar no Brasil 1964-1985 (Gaspari, 2002).

Portanto, trata-se de textos nascidos de vidas-corpos que rasurem o padrão normatizador e normalizador identitário e, por isso, são reconhecidos pelo Estado autoritário como homossexualidades abjetas (Butler, 2001) e subversivas. Isso se deve tanto, por serem apreendidos como corpos doentes, portanto, desprezíveis para a consolidação do projeto de nação, quanto por guardarem a potência de atentarem contra a moral orientadora das políticas públicas do Estado bem como da família e os seus bons costumes, como salientam os pesquisadores James N. Green, Carlos Manuel de Céspedes e Renan Quinalha no relatório *Ditadura e Homossexualidades* da Comissão Nacional da Verdade (2014).

Será neste contexto “minado”, portanto, que “florescerá” no mercado editorial brasileiro, à revelia das forças do Estado, essa produção literária trans e desse duplo *locus* de exceção poderem ser apreendidas, como nos ajuda a pensar Agamben (2015), como obras que produzem uma experiência de pensamento e a partir dessa perspectiva serem apreendidas como potência de um comum uma vez que – pioneiramente – abrem espaço para a existência de uma comunidade, que ainda na atualidade enfrenta práticas e discursos transfóbicos extermi-

164. Viviane Vergueiro Simakawa discutirá em sua dissertação (2015) como o colonizador europeu impôs o padrão cisgênero heteronormativo ao mundo, gerando um debate sobre o conceito de cissexismo, que tem estabelecido um sistema único de vivência de gênero e sexualidade humana ainda hoje em nossa sociedade.

nadores de sua existência¹⁶⁵. Por meio dessa produção testemunhal, portanto, podemos antever uma comunidade porvir, uma vez que essas escrituras *não revelam apenas a expressão de um sujeito, mas da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não para de desaparecer* permitindo que o Outro também se perceba enquanto presa e ao mesmo tempo como caçador de uma estrutura identitária mortífera (Agamben, 2007).

Nessa medida, esses autores e suas obras, numa *singular relação com o seu próprio tempo não aderidos a ele e dele tomando distâncias*, rompem com o *locus* de “infames”; e de enunciados (Foucault, 2006) passam a enunciar. Publicações, que parecem se constituir como uma resposta ao convite feito por Glória Anzaldúa – mulher lésbica, intelectual e ativista – às mulheres escritoras do terceiro mundo (2000): *escrevam!* pois a rebeldia se configura – de imediato – já no gesto de escrever a si mesmo:

Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para

165. Luiz Mott, coordenador do Grupo Gay da Bahia (GGB) e ativista dos direitos civis de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (LGBT) em entrevista ao Portal G1 em 24 de janeiro de 2017 enuncia que em 2016, a cada 25 horas um LGBT foi assassinado no país: “(...) 99% dos assassinatos (...) têm como motivo seja a LGBTfobia individual (...) seja a homotransfobia cultural, que expulsa as travestis para as margens da sociedade, onde a violência é endêmica”. Nessa mesma entrevista, analisando o contexto, o pesquisador, salienta que esses números são apenas a ponta de um iceberg, pois não há estatísticas governamentais sobre crimes de ódio; e quanto às estatísticas, são sempre subnotificadas pois todo e qualquer trabalho de pesquisa sobre essa realidade de violência se baseia em notícias publicadas na mídia, internet e informações pessoais. Numa análise de protesto, sublinha que o fato de a legislação brasileira não reconhecer os crimes de LGBTfobia, agrava o quadro. Matéria disponível em: <https://glo.bo/3fCd0ad>. Acesso em: 24 ago. 2017.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

me convencer de que tenho valor e o que tenho para dizer
não é um monte de merda. (Anzaldûa, 2000, p. 232)

Destaco, inclusive, que essas cartas, datadas dos anos de 1980, para além de nos convidarem a pensar sobre a potência política do gesto de escrever a si mesmo, revelam o fortalecimento de um feminismo Outro – o não branco – elemento fundante para a implosão da concepção universalizante do gênero feminino bem como para as discussões sobre identidade de gênero e sexualidade expandidos pela teoria *queer* a partir dos anos de 1990 (Salih, 2013). Movimento que deve ser associado à ação de contraposição ao regime político em vigência, em fins dos anos de 1970, por parte de alguns autores e algumas editoras, como analisa Flamorion Maués (2014). Do rol de editoras, identifica-se, por exemplo, a Vozes, a Record e a Marco Zero, que se constituíram em núcleos de resistência à Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985) por fazerem de seus projetos editoriais *front* literário para uma:

(...). literatura política: obras de parlamentares de oposição, depoimentos de exilados e ex-presos políticos, livros-reportagem, memórias, romances políticos, romances-reportagem, livros de denúncias contra o governo, clássicos do pensamento socialista. (Maués, 2014, p. 91)

Ora, se por um lado não podemos considerar as autobiografias trans como “literatura política”, no estrito senso, acredito que seja inegável o gesto de combatividade política tanto por parte de seus escritores, como temos refletido, quanto por parte de seus publicadores, pois em suas respectivas agências, romperam com um silenciamento histórico imposto a essas vozes.

Dessa forma, tanto uns como os outros, à maneira agambiana, podem ser reconhecidos como *contemporâneos*, ainda que haja limitações *cissexistas*, patologizantes e transfóbicas quanto aos seus projetos editoriais, conforme analisa Amara Moira

(2018). Nesse contexto de reflexão, importa salientar, por exemplo, que são recentes as conquistas normativas que certamente irão contribuir na desconstrução desse modelo de sociedade. Quanto a esses dispositivos, destaco o julgamento da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 4275¹⁶⁶ pelo Supremo Tribunal Federal em 03/2018, que reconhece o direito da autodefinição de gênero como um direito inalienável de cada cidadão bem como a decisão da Organização Mundial de Saúde (OMS), em 06/2018, de revisar a categoria identidades trans e travestis na Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde – CID-11 do capítulo “transtorno mental” para o capítulo “condição relativa à saúde sexual”, o que, de acordo com entidades e militâncias, contribuirá significativamente para o processo de despatologização dessa experiência identitária¹⁶⁷.

Portanto, ainda que haja limitações naqueles projetos, destaco aqui, especificamente, a *contemporaneidade* da feminista e ativista Rose Marie Muraro, que respondeu pela publicação de duas dessas três obras: a de Herzer e a de Loris; quanto à última, já nos derradeiros suspiros do regime autoritário. Neste contexto de reflexão, cabe salientar que a atuação de Muraro, na *Vozes*, é reconhecida como fundamental na resistência ao regime de ditadura, o que não a poupou de ser expulsa da editora pelo Vaticano em 1986, quando publicou a sua obra *Por uma Erótica Cristã*¹⁶⁸. Dessa forma, tanto escrever uma literatura que atravessava o discurso de totalidade quanto ao “ser homem” e “ser mulher” quanto publicizá-la, naquele contexto, certamente, pode ser lido como um gesto de *contempo-*

166. Processo disponível em: <https://bit.ly/30VQ2a8>, acesso em: 20 jun. 2018.

167. Matéria divulgada no site da Organização Mundial de Saúde, disponível em: <https://bit.ly/2UZZaGZ>, acesso em: 15 jun. 2018. Bem como, artigo *OMS (finalmente!) anuncia ter retirado identidades trans de lista de transtornos mentais* disponível no site: <https://bit.ly/2Nd6H0L>, acesso em: 20 jun. 2018.

168. Conforme entrevista a Ainà Vietro, disponível em: <https://bit.ly/2BkPvng>, acesso em: 10 jun. 2018.

raneidade e nessa perspectiva como um gesto de resistência, pois como nos lembra Agamben (2009) “ser contemporâneo é antes de tudo ter um gesto de coragem”.

Quanto às escrituras e a seus escritores, neste breve ensaio, me deterei nas obras de Herzer e na de Loris, que permitem dois contrapontos; o primeiro se deve quanto ao trânsito identitário, pois se Herzer transita do feminino para o masculino, Loris transita do masculino para o feminino; se Herzer constrói a sua enunciação, principalmente, a partir de sua vivência como jovem, pobre e negro detento da Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor - Febem; Loris nos aproximará de uma experiência narrada de um outro lugar, cuja origem social se distancia absurdamente da de Herzer, e quanto a isso, os localizadores de direção São Paulo para Herzer e Manaus para Loris – norte e sul – tanto revelam o distanciamento espacial entre eles quanto o social.

Como já mencionado, a obra de Anderson Herzer para além de dizer sobre o seu trânsito identitário, que se efetivará fundamentalmente nos últimos três anos de sua vida na Febem, também dirá sobre o regime de exceção experienciado por ele e pelos demais jovens detentos:

(...). prometi que faria algo por eles, contaria aqui fora de tudo que se passava escondido lá dentro. Não sabia se adiantaria muito, talvez nada, talvez um mínimo. Bastaria que eu fosse mais um a unir-me em defesa dos menores carentes, como dizia um provérbio (...). “Você pode não ser nada para o mundo, mas pode representar o mundo para um alguém”. (Herzer, 1982, p. 131)

Portanto, importa destacar que obra *A queda pra o alto* é fruto do trabalho de um escritor submetido cotidianamente a um processo de desumanização, mas que na sua subjetividade decide resistir a esse império de morte por meio da escrita, espaço mobilizado para narrar tanto a sua experiência de vida-morte quanto a de seus pares. Nessa perspectiva, traz à cena outras vi-

vências quanto a expressão de gênero e sexualidade desnudando tanto a diversidade que “insistiam em apagar”, quanto à rede de afetos construída por eles neste solo agonístico:

Na Febem, os “machos” tinham sua mulher, isto é, outra menor da mesma unidade e, dependendo do casal, uniam-se a eles outras meninas que se colocavam no papel de filhas ou filhos. Assim sendo, havia inúmeras famílias lá dentro, algumas pequenas, outras imensas. (Herzer, 1982, p. 76)

Apagamento ao qual Herzer, definitivamente, não se sucumbiu. Quanto a esse posicionamento, interessante notar que Herzer era reconhecido na instituição como “ameaçador” tanto por “borrar” os padrões identitários quanto ao gênero – pois registrado como Sandra, reconhecia-se como Anderson e assim *performava*, quanto por escrever sobre isso:

(...) pobres homens, que me criticaram e ainda criticam hoje dizendo que eles sim eram homens, pelo órgão que tinha no meio das coxas, e o fato de eu ter muitas namoradas não me fazia um homem, e agora depois de tanto tempo, pensando na miserável mente destes homens. Nada tenho a dizer sobre estas mentes cobertas, sob esta ignorância tão forte que os transforma de homem para MACHO, minúsculos machos que pensam trazer seu caráter em forma de duas bolas no meio das pernas. (Herzer, 1982, p. 132-133)

Neste contexto, as torturas que eram inflingidas ao seu corpo – negro, abjeto e subversivo – eram mais severas do que as efetivadas sobre os demais corpos:

O diretor da unidade (...) não me aceitava tal qual eu era, ele queria que eu fosse como as outras meninas, que usasse roupas diferentes (...) queria, de qualquer modo,

que eu raspasse as pernas e usasse vestido, isso sem contar as humilhações que ele me fazia passar perante todas, com palavras de baixo calão, como por exemplo, (...) – Machão sem saco, machão sou eu que tenho duas bolas. (Herzer, 1982, p. 72)

Sobre essa engenharia de tortura infligida sobre corpos como o seu, Ana Flauzina – intelectual e negra ativista, em entrevista ao jornal *online El País* em 18 de março de 2018¹⁶⁹, nos lembra de que, embora seja usualmente analisada pela historiografia como uma mecânica do regime militar, foi estruturalmente arquitetada e implementada, no século XVI, pelo projeto colonizatório escravagista ainda reconhecido como “modernizador”.

Nesse sentido, torna-se premente revelar o sistema capitalista, sexista, racista, cisheteronormativo como um sistema que – independente do regime político vigente – ao fim e ao cabo, tem como finalidade o extermínio de minorias identitárias em nosso país. Nesse contexto destacamos o aumento dos registros quanto aos crimes de ódio¹⁷⁰ no Brasil nos últimos anos do século XXI, em especial, os de transfobia, que em geral, são cometidos com requintes de crueldade, conforme demonstra Felipe Bruno Martins Fernandes (2014) e pioneiramente denunciados pelos nossos autores:

Mais difícil ainda quando alguém nos vigiava, e quando o dia era lento, sabendo-se que à noite iríamos para o paredão novamente deixando que os funcionários noturnos descarregassem seus complexos machistas em tapas e socos. (Herzer, 1982, p. 111)

A queda para o alto, portanto, é um marco quanto a enunciação de sujeitos que no limite vida-morte coloca em xeque

169. Matéria disponível em: <https://bit.ly/3dbd4fH>. Acesso em: 10 jun. 2018.

170. Quanto a crimes de ódio na internet, consultar o interessante trabalho de Ubirajara de None Caputo (2017).

o modelo hegemônico de identidade e desse *locus fraturado* (Lugones, 2014) acabam por garantir espaço para rebeldias múltiplas, inclusive o da memória: *Um homem jamais morre, enquanto sua existência for recordada* (Herzer, 1982, p. 152). No entanto, a sua própria escrita enuncia o apagamento desse sujeito (...) “E meu nome negro será terra ressecada / como a colheita que morreu sem dar o fruto / e na distância do azul vou ser imagem / e embaçado pelas nuvens, serei luto” (...) (Herzer, 1982, p. 152), o que nos permite pensá-la para além de uma narrativa de vida e sim como reveladora de uma experiência do comum. Registra-se, inclusive que os seus escritos foram confiscados pelo Diretor da Unidade da Febem de Santa Maria, Sr. Humberto Marini Neto, que os devolveu somente depois da aproximação de Herzer com Eduardo Matarazzo Suplicy, então Deputado na Assembleia Legislativa de São Paulo.

Destaca-se que Herzer morre poucos meses antes da publicação de seu livro como nos relata Suplicy (Herzer, 1982, p. 15-16). Quanto à causa de sua morte, o então deputado apresenta dúvidas: *suicídio ou provocado por terceiros?* Nesse sentido, a publicação de sua obra, por decisão de Muraro, intuo, parece se vincular, em alguma medida, ao projeto *Brasil Nunca mais!* Viabilizado pela mesma Editora, que de acordo com Janaína de Almeida Teles (2015) teve como norte um conjunto de operações de memória sobre a ditadura no período de redemocratização.

Já a obra de Loris Ádreon, publicada três anos após a de Herzer, permitirá ao leitor outra aproximação com a experiência de trânsito identitário conforme já mencionado. Isso se deve, principalmente, em função do lugar de fala dessa autora: branca de descendência europeia, filha única de uma família estruturada nuclearmente e com recursos materiais; posicionamento social que impactará de modo diferenciado na sua experiência quanto ao viver na “divergência”. Registra-se, por exemplo, que mesmo em Manaus – distante das possibilidades de acesso como as pessoas que viviam num centro urbano como São Pau-

lo – onde irá completar os seus estudos ginasiais, terá acesso a leituras e informações sobre “casos como o seu”, diferentemente de Herzer, que entre uma fuga e outra da Febem apenas transitava pela megalópole brasileira.

Por meio de seu relato, portanto, seremos confrontados com uma voz que ao buscar uma “verdade sobre si” e se reconhecer como “nascida em um corpo errado” também vislumbra uma solução para a sua vida, diferentemente, do ocorre com Herzer:

Para minha alegria, ele possuía muita matéria sobre o assunto, que ganhara um nome inteiramente inédito. O termo era transexualismo, palavra que se referia à passagem de um sexo para outro. O professor contou-me em detalhes a vida do primeiro transexual. Fui-me identificando imediatamente como ele. Havia solução para meu problema! Graças a Deus!! (Ádreon, 1985, p. 32)

No entanto, ainda que Loris tivesse outra realidade familiar e outros acessos ao mundo, sua existência na “diferença”, indiscutivelmente, também será marcada por violências e torturas desde a mais tenra infância. Nesse sentido, sua escritura conjuga forças com a experiência de um comum enunciada na obra de Herzer; pois se lá, a denúncia recai, principalmente, sobre a política de Estado na Febem, aqui, a autora além de desnudar a do público, especialmente no âmbito escolar, se voltará para a do âmbito privado:

Com a visão já mais habituada na escuridão, pude discernir outros quatro jovens a nossa espera. Então, enquanto dois me seguravam firmemente tapando a boca para abafar meus gritos, outros me violentava. Depois foram se revezando até todos ficarem satisfeitos. Havia, porém, uma outra ideia “genial” concebida pelo líder do grupo: introduzir no corpo violado e ferido diante deles, já sem forças para gritar ou fugir, uma pedra escolhida

(...) para que o garotinho se lembrasse de que “se contasse o ocorrido a alguém, lhe fariam algo ainda pior”.
(Ádreon, 1985, p. 15)

Sua obra, portanto, implodirá com a pedra do silenciamento imposto a pessoas como ela e nesse gesto irá revelar o que deveria ser calado, apagado; irá escrever o Outro, subvertendo, como convoca Alzandúa (2000), o mito de que como minoria identitária deve se circunscrita *ao lugar de uma pobre alma sofredora*. Assim, ao revelar o abuso que sofreu por rasurar a *performance* de gênero determinado para o seu corpo (Butler, 2017) também desnudará a mecânica de violências cometidas por crianças e adolescentes aos moldes do que acontecia nos porões da ditadura.

Quanto ao espaço escolar, este nunca fora seguro para seu corpo, sua vida, o que infelizmente, ainda se constitui como realidade para a maioria das crianças e adolescentes em inconformidade de gênero e sexualidade pelo padrão em nossa sociedade; portanto, sofrer *bullying* foi a regra para Loris em sua trajetória escolar desde a infância até o encerramento do ginásio, fins dos anos de 1970. Salienta-se, inclusive, que essas violências eram cometidas tanto pelos colegas de classe quanto pela professora ou professor:

O fracasso em um prova de matemática levou-me a receber um castigo, tão excentricamente escolhido para envergonhar e ferir, que jamais poderei esquecer. Minha mestra vestiu-me com uma saia plissada azul-marinho, uma blusa branca e um enorme laço de fita branca preso ao alto da cabeça por grampos e, tomando-me pela mão, desfilou comigo por toda a volta do saguão do colégio sob os risos e o sarcasmo de todos os presentes! (Ádreon, 1985, p. 20)

Quando se iniciaram as aulas no meu último ano de ginásio, foi que as coisas se agravaram a um ponto insu-

portável para mim. (...) – “Veja, ele não tem pelos nas pernas! Olhe, as coxinhas dele como são redondas e macias, são como as de meninas! Escutem a fala dele! É fala de mulher! O bumbum dele não é de homem nem aqui, nem na China!” (...) Uma vez, lembro-me fui reclamar ao professor de português sobre um aluno que se sentava atrás de mim, pois cada vez que eu levantava para apanhar alguma coisa, passava a mão em meu traseiro. O professor olhou para a classe, depois para mim por sobre os óculos e disse: “É simples a solução para esse caso: casa-se com ele”. (Ádreon, 1985, p. 59)

Destaca-se, inclusive, que se por um lado, a sua condição econômica lhe permitiu finalizar seus estudos e, posteriormente, com a herança da família realizar a intervenção cirúrgica de confirmação de gênero (Lanz, 2017, p. 403) também permitiu que seus pais lhe impusessem um tratamento hormonal na adolescência. Recurso que visando acelerar o desenvolvimento de evidências reconhecidas como masculinizantes em seu corpo operou como tortura, catalisando um quadro de sofrimento mental tal que a levou a uma tentativa de suicídio na juventude:

Impelido pela dor e pelo ódio que fervia em meu coração, soltei um agudo grito, um tolo desabafo perante os demais, visto que não tinha outra forma de extravasar minha revolta. Prof. Normand apertou fortemente meu braço dizendo: – “Calma, calma menino, o mundo não vai se acabar por causa de uma injeçãozinha dessas, na vida existem coisas piores!” (Ádreon, 1985, p. 54)

A narrativa de Loris, portanto, nos revelará, fundamentalmente, como o espaço pequeno-burguês familiar, socialmente reconhecido como de aconchego e confiança, também pode ser lido como um panóptico, pois espaço de vigilância e tortura, como via de regra, ainda hoje se constitui em nossa sociedade.

Por outro lado, a autora também compartilha suas relações amoroso-afetivas de “sucesso” e como elas foram decisivas na sua “busca de si mesma”. Quanto a isso, destaca a sua relação com o indígena Oitameno, o que inclusive alimenta a estética de sua escrita numa nítida intertextualidade com a obra *O Guaraní* de José de Alencar; aspecto instigante na arquitetura de sua autobiografia, que me permite pensar, por exemplo, sobre o manejo dessa estratégia como rasura de um padrão identitário construído por nossa *literatura de formação*. Nessa perspectiva, sagaz e ironicamente “atualiza” tanto o modelo romanesco, quanto a figura da heroína; se lá, temos uma mulher cisgênera como o modelo ideal e almejado pelo indígena, aqui teremos uma outra mulher. Assim, Loris usa do espaço autobiográfico também para interpelar o tempo em que viveu.

Essas obras, portanto, como que “aceitando” o convite de Alzandúa (2000), dizem suas dores e angústias com *língua de fogo* e por esse meio desnudam – sob regime político militar – a banalização do mal em que viveram, e desse lugar, do íntimo da Febem ao íntimo do lar, se revelam como potência de vida, pois como nos lembra Peter Pál Pelbart (2011) “não há um espaço privilegiado para resistência bem como não é necessário genialidade no gesto de resistir!”

Escrituras que vem à tona *para provar que o que têm a dizer não é um monte de merda* e por isso se configurarem como política de vida – espaço de resistência. Como salienta Moira, esses textos além de dizerem sobre os próprios autores também dizem do Outro – um *nós*, que armadilhados no padrão identitário homogêneo encontra-se, na maior parte de sua temporalidade, incapaz de se posicionar de forma *contemporânea* às questões de seu próprio tempo:

Três textos pioneiros, três autores trans que, ao escrever da maneira como vivem a própria identidade, da recusa em aceitar que o gênero se define pelo genital com que nasceram, convidam a pessoa que não trans a ter tam-

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

bém que pensar sobre si, sobre o que houve para que ela fosse mulher, ele homem. (Moirá, 2018, p. 5)

Escrituras, capazes, portanto de provocar reviravoltas, disparar algo potente que atravessasse totalidades discursivas quanto ao existir sob ditaduras; escrituras capazes de fraturar *as vertebrae de seu tempo* e dessa perspectiva serem reconhecidas como uma “luz que viaja velocíssima até nós, mas que ainda parece não ter nos alcançado porque provindo de uma galáxia ainda mais distante da luz que viajam” (Agamben, 2009).



12. A CRISE COMO GESTO POLÍTICO

Marcos Siscar

O saeculum insapiens et infacetum! Antes mesmo da era cristã, Catulo já lastimava o caráter néscio e inosso de seu contemporâneo, o que não impedia que fosse acusado pelos opositores justamente de estar por demais ajustado a esse tempo. O aparente contrassenso tem sentido histórico específico, mas não deixa de ser revelador do caráter estratégico e antagonista que caracteriza a afirmação da crise. Dela têm feito uso parte significativa das ciências humanas e, em específico, a chamada “crítica literária”, a tal ponto que o diagnóstico, em muitos casos, tende a se confundir ou a se generalizar como sinônimo do próprio exercício crítico.

Lembremos que, na década passada, tornaram-se comuns as tentativas de escrever a história do fracasso ou do fim da poesia, da literatura e da própria crítica literária, em obras como *L’adieu à la littérature* [O adeus à literatura] (de William Marx, 2005), *La crise de la littérature* [A crise da literatura] (de Allain Vaillant, 2005), *Adieux au poème* [Despedidas ao poema] (de Jean-Michel Maulpoix, 2005), *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature* [Contra São Proust ou o fim da literatura] (de Dominique Maingeneau, 2006), *Réouverture après travaux* [Reabertura após obras] (de Michel Deguy, 2007), entre outras. Não por acaso, Antoine Compagnon enxerga aí, ironicamente, uma espécie de novo gênero crítico – no qual, é claro, deveríamos incluir o próprio texto em que diz isso, *La littérature, pour quoi faire?* [Literatura para quê?] (2007), aula inaugural de sua cadeira no *Collège de France*. Se os exemplos são franceses, não é porque a questão seja especificamente francesa, suposta moléstia de primeiro mundo, mas porque tais obras, ainda que com propósitos muito distintos, têm a peculiaridade de nomear mais

diretamente a questão e de colocá-la como um problema a ser considerado na esfera pública.

No Brasil, o tema aparece de modo frequentemente mais ligeiro, obsessivo e devastador, mais imediatamente refém de políticas específicas de jornalismo ou de prática universitária, encontrando abrigo privilegiado em entrevistas, colunas, matérias de capa, artigos estratégicos, cadernos especiais. Presta-se, assim, de modo mais imediato, mas também de modo mais aberto, à construção de legitimidades ou, inversamente, a bombardeios críticos eventualmente “cirúrgicos” que aproximam a crítica dita “de intervenção” à produção do *fait divers* jornalístico ou acadêmico. Todos se lembram dos dois ou três últimos exemplos, enquanto aguardamos as próximas declarações dos críticos autorizados ao cultivo do gênero.

Um leitor de jornais e de crítica literária da minha geração vem convivendo com notícias de “crise” disso ou daquilo há pelo menos 30 anos. Desde então, já se deparou com o anúncio do colapso, da extinção ou da enfermidade tardia de mais ou menos tudo aquilo que, paradoxalmente, continua a fazer parte do cotidiano da cultura e da informação (inclusive o próprio jornalismo). Nesse sentido, tão importante quanto a formulação dessas crises é a clareza sobre os pressupostos e as finalidades que dão sentido a cada um de seus diagnósticos de esgotamento, de derivação, de demissão, de pobreza, de frivolidade, de vazio, de perda de prestígio ou das ilusões. A quem interessa a afirmação da crise?

Creio que um dos aspectos que fundam o interesse pela crise é a estratégia de substituição política ou cultural. O diagnóstico de crise é um dispositivo fundamental para liberar espaços que serão reocupados, destruindo o supostamente velho para que surja o supostamente novo. No caso da literatura, ouvimos falar periodicamente de sua substituição pela MPB, pela imagem, pela teoria literária, pela ficção teórica, pela cultura pop, pela “leitura”, pela escrita da internet, pelo interesse das minorias,

por bons antidepressivos, ou por qualquer outra predileção do crítico. Nesse sentido, o problema principal não é, manifestamente, o da despolitização da discussão sobre a literatura, mas, ao contrário, a generalização da política como horizonte contíguo (ou seja, sem transição, sem mediações) do discurso crítico. A uma época compreendida como de polarização política (como se dizia nos anos 1960 ou 1970)¹⁷¹ parece suceder uma outra em que *tudo é político*: uma época em que a “política” tem dificuldades para definir seu campo próprio de atuação e em que a discussão pública, sem o interesse ou sem a força para a identificação de “projetos”, se orienta (muitas vezes, assumidamente) para estratégias de esvaziamento e reocupação.

Essa situação agrava a necessidade de definir nossa relação com a crítica: se aceitamos a atitude de credulidade, que admite como verdadeiras suas lições apocalípticas; ou se opomos a ela uma atitude interpretativa, que a enxerga imediatamente como movimento interessado de determinado autor ou de determinado grupo. Pessoalmente, não acho que seja necessário politizar todas as instâncias da vida: nem tudo é, *de imediato*, político. O sentido político é sempre resultado de uma *mediação* interpretativa. Por outro lado, contra a credulidade e o espírito de adesão, que aniquila qualquer possibilidade de postura crítica, é preciso deixar que cada um desses discursos do fim do mundo ecoe pelo menos duas vezes: uma como sujeito do conhecimento, outra como seu objeto. Em outras palavras, as declarações de crise também precisam ser *analisadas*, tanto quanto a correção política pluralista ou a paralisia mercadológica. A declaração de crise é menos o testemunho isento de um fato do que um discurso: ela não deixa de fazer parte do processo que descreve.

O fenômeno ao qual me refiro tem vários sentidos e várias escalas temporais, mas creio que uma época importante da

171. O presente texto foi publicado originalmente em 2013. Naturalmente, os acontecimentos dos últimos anos, no Brasil e no mundo, exigiriam reconsiderações específicas.

sua configuração atual é a que chamamos modernidade. Uma forma de analisar a situação moderna da literatura seria a de compor uma espécie de “história da crise”, não exatamente a história da sua decadência, mas o processo de emergência e as modalidades da *ideia de crise* sob a pluma de autores e de críticos de diversa procedência, nos últimos dois séculos. Ficá-ríamos, talvez, surpresos com a recorrência com que autores de diferentes épocas lamentam a caducidade de seu próprio presente. De Silvio Romero a Mario de Andrade ou a Roberto Schwarz, de Mallarmé a Mario Faustino ou a Haroldo de Campos, de Baudelaire a Michel Deguy ou Jean-Marie Gleize, veríamos se perfilarem inúmeras ilustrações dessa tópica moderna, segundo a qual *as coisas vão mal*.

É verdade que, em determinadas tradições críticas, o diagnóstico de crise, certa convicção pessimista em relação ao contemporâneo, tem sido tratado como um importante manancial de exigência contra a autocomplacência, a inércia e o conformismo. Ele teria inclusive, pela sua radicalidade, o poder de renovar as esperanças. Em outros casos, oculta com dificuldade a atitude individual e perversa de sarcasmo diante da mediocridade do presente, dos homens presentes, aos quais provocadamente se dirige. Se algumas dessas posturas – messiânicas ou mordazes – podem ser reapropriadas por estratégias críticas organizadas, é preciso sempre se perguntar se aquilo que nos torna mais exigentes não funciona, ao mesmo tempo, como uma forma de naturalizar a ação política, mascarando ou legitimando os processos de violência histórica, que explicitamente denuncia e que inevitavelmente aprofunda.



“Vladimir Safatle no programa Café Filosófico, na TV Cultura, em 2016”

Disponível em: <https://bit.ly/3fFEYSm>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Minha tendência é a de dar razão a Vladimir Safatle (2013), quando sugere que a análise da cultura contemporânea deixa a desejar. Temos feito muito pouco, de fato, no sentido de produzir uma teoria da literatura e da arte contemporânea. No entanto, não me parece que o problema esteja na falta de “julgamentos de valor”. É verdade que o pluralismo cultural de nossa época estigmatiza a estratégia de valoração, de hierarquia, e, consequentemente, de oposição e de contradição. O crítico de arte Boris Groys demonstra isso de modo muito contundente no livro *Art power* [O poder da arte] (2008). Mas cabe lembrar um detalhe importante: tal julgamento de valor *nunca está ausente*. Não há crítica que não faça um recorte e que não opere por oposição, ainda que não o pretenda. O “pluralismo” contemporâneo não deixa de basear-se em uma contraposição (especificamente, contra a política identificada como “autoritária”), trabalhando para destruir sumariamente tudo aquilo que lhe soa como resquício universalizante, não “democrático”. Polêmicas envolvendo eventos, obras ou atitudes de artistas são exemplos disso, bem como o

privilégio absoluto de que gozava até bem pouco tempo o critério da diversidade na política de cultura pública e privada. Os *valores* estão aí e têm efeito prático, hierarquizante: o que se altera é o modo de manifestação e as estratégias de afirmação de valor. A ideia de carência de reflexão crítica sobre a cultura contemporânea não deveria nos levar, portanto, necessária e imediatamente, à reafirmação do julgamento, a não ser que entendamos a crítica como parte de uma política de gerenciamento da cultura.

Creio que se trata, em primeira instância, de identificar esses valores, de descrever o modo como nos definem, como nos fazem interagir com os critérios da tradição, como nos permitem (ou nos impedem de) dialogar com outras formulações de valor e outras esferas da experiência. A declaração de crise é um dos elementos a serem levados em conta nessa análise. Ao fazer isso, evitaríamos permanecer reféns da opção entre uma política da diversidade, entendida de modo horizontalizante e acrítico, e uma política da extinção, disposta a fazer *tabula rasa* das manifestações artísticas, à espera de um “novo” que talvez nunca chegue a reconhecer, com o pretexto da generalização do mercado, da falta de valor estético distintivo, do excesso de manifestações, da falta de radicalidade ou de negatividade etc.

Um dos modos de retomar a questão é começar lembrando que a escrita crítica é, ainda que pareça muito evidente, um modo da *escrita*. E, como tal, precisa, como disse, ser analisada: inquirida não apenas nas suas vinculações teóricas (o que não é suficiente para entendê-la), mas na sua configuração, nos seus dispositivos, nos seus argumentos, na sua retórica. Perceberíamos que ela se aproxima frequentemente da tradição literária (e mais especificamente poética) não apenas quando procura se distinguir pela elaboração retórica *sui generis*, mas também quando reafirma seus diagnósticos de crise. Vendo por esse outro prisma, é preciso lembrar que a tradição literária (e, no que me interessa de mais perto, a poética) não esperou Marx, Freud, Nietzsche ou Saussure para explicitar essas razões de desconforto cuja compreensão associamos hoje a outros saberes disciplinares. Trata-se de uma postura característica que veio sendo

elaborada tanto na prosa de poetas quanto em poemas, não apenas como tema explícito, mas também graças ao uso particular de convenções temáticas e recursos estilísticos que a história literária geralmente prefere interpretar como puro sintoma (e não como forma de conhecimento) histórico.

A esse propósito, vale a pena lembrar que os diálogos entre crítica e poesia (ou melhor, entre críticos e poetas) sempre tiveram seus acidentes de percurso. Após a emergência das ciências da linguagem, da crítica de jornal, da teoria literária, dos estudos culturais, esses acidentes talvez nos pareçam uma página virada da história. Entretanto, se alterarmos a lente, expandindo o campo de análise, perceberemos que suas marcas são mais profundas do que se imagina, baseadas tanto na admiração quanto na recusa, isto é, na atitude concorrencial, eventualmente percebida como ressentida. O resultado é que a poesia vem servindo ao longo do tempo como lugar de partida para a elaboração de teorias e “ciências” específicas, mas também tem desempenhado a função de contraponto, lida a contrapelo como um ponto de cegueira necessário para a concatenação de determinadas teses sobre a sociedade, sobre a consciência, sobre a linguagem, sobre a produção de sentido.¹⁷² Eu diria que uma das especificidades históricas do discurso da crise como tese crítica é, portanto, o fato de que a poesia tende a assumir o lugar do recalcado, do silenciado, quer pelo diagnóstico geral de que nada lhe acontece, quer pela demonstração *estratégica* de sua ineficácia.

Falar da poesia, como falar da manifestação artística, de modo geral, é falar de nós mesmos e da constituição de nosso *ethos* político. Uma evidência lamentável desse fato é que a ideia questionável da “autonomia” da poesia, sua suposta aversão ao político, combinada aqui e ali com a acusação de inépcia ou de soberba autoritária, continua sendo, até hoje, uma de suas mais férteis contribuições ao pensamento crítico.

172. Sobre esse assunto, conferir “A “poesia pura” como paradigma de tradição poética”, neste volume.



13. VOZ E GESTOS DE SUBJETIVAÇÃO EM ELIS REGINA

Pedro de Souza

É na voz que reside a especificidade do objeto ao qual se aplica a escuta que reconhece a existência do sujeito exercendo o seu cantar. Pressuponho, de antemão, que nisto consiste a fabricação discursiva dos documentários fílmicos sobre a vida de cantores. Antes do cantante cinebiografado, assim como para todo falante, houve uma vez uma voz. Deixo claro que o cantor ou cantora que é tema de um documentário não é um sujeito dado de imediato. Sob este viés, a pesquisa que ora desenvolvo deve atentar para a historicidade ou as modalidades discursivas que conduzem à história possível de constituição do sujeito que canta.

É tomando esta direção de análise que suspeito que uma cinebiografia pode ser composta de materialidades diversas pelas quais se faz aparecer os lugares discursivos institucionalizados da música popular brasileira. Sendo assim, é preciso analisar a forma material da narrativa documental fílmica como modo discursivo de produção do local de uma observação constante, codificada, sistemática. Aqui destaco pontualmente a seguinte pergunta: qual o estatuto material da voz como gesto corporal sobre o qual inscreve-se uma memória? Para responder a esta pergunta o meu caminho tem sido trabalhar a partir de estudo e casos.

A disposição de minha escuta de analista de discurso tem me levado a explorar a narratividade de cada documentário apalpando nele o sintoma que faz problema e portanto rende uma questão de análise. Não que a questão seja uma só em cada narrativa fílmica, mas que seja potente para mostrar os tempos fortes em que o indivíduo desloca-se da posição de sujeito que não canta para sujeito cantante.

Sob esta perspectiva é que pretendo, nesta exposição, abordar a cantora Elis Regina, em *Elis, o filme*, do como um caso cujo problema reside não apenas na voz tal como retorna á orelha do próprio sujeito que a emite, mas sobretudo na voz cujo traço de subjetivação reside no alvo de escuta a que se destina, isto é, posição de escuta que abordo como posição de discurso.

De início recorto determinadas cenas no filme para ressaltar o modo impactante com que a voz da cantora Elis Regina aparece tanto nas amplas condições da historicidade da música popular brasileira, quanto nas condições estritas em que se dá como efeito de presença de memória da voz ao espectador de ouvidos atentos na sala de cinema. Neste trabalho, atendo-me às cenas reconstituídas em que a voz de Elis Regina pode ser problematizada por certa regime político prescrevendo não tanto o que a voz diz em articulação falada e cantada, mas o a quem se dirige.

O que diz Elis cantando que não pode dizer falando? A pergunta me fornece aqui a direção de minha análise no que toca ao processo de subjetivação vocalmente produzido. Assim recorto analiticamente a condição do dizer cuja voz é ato indireto de direcionamento. Para isto, devo já adiantar que intento mostrar como a voz pode ser abordada independente do conteúdo resultante de sua articulação em língua na fala ou no canto. Haverá um ponto, nas séries de enunciações cantantes, que o que importa é não o que, mas o a quem se destina a voz como gesto.

Detendo-me neste processo quero, a partir de cenas pontuais de *Elis, o filme*, trabalhar dois movimentos contrapostos na história política do Brasil. Esses movimentos configuram cenas de enunciação englobadas no documentário: o de subjetivação e o de dessubjetivação. Do arquivo ao gesto de composição do episódio que envolve o desentendimento entre a cantora Elis Regina e o cartunista Henfil, o que se passa? Há oscilação narrativa entre Elis contar o que se passou quando intimada a depor, no Centro de Informações do Exército, o temível CIE, em novembro de 1971, e Elis dizer sobre a ameaça de seus inquiridores no momento do interrogatório.

É na medida em que se coloca no intervalo entre a possibilidade e a impossibilidade de falar que, na instância do testemunho, a presença de Elis, no discurso que tece o documentário, retorna na qualidade audível de gesto vocal. Deste modo, um momento da vida da cantora em que a recusa a falar produz uma posição enunciativa vazia de sujeito.

Que importa o que vem dito na e pela voz quando o que está em questão é o o espaço de enunciação deixado aberto à entrada nele de uma ordem perigosa de discurso. Falar indicaria um gesto próprio do delator, exatamente o que Elis Regina preferiria não.



Andréia Horta interpretando os gestos da icônica cantora, no filme *Elis*, em 2016

Disponível em: <https://bit.ly/2CdWK0G>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Pretendo fazer aparecer nesta análise a voz audível como ato sonoro capturado em posição de discurso. Em recente artigo, Guillaume Le Blanc¹⁷³, ao analisar o caso da personagem Bartleby, da novela de Herman Melville, *O escriturário*, afirma que

173. Le Blanc, Guillaume. Une manifestation sans manifeste. La voix précaire de Bartleby. *Presses de Sciences Po*, n. 68, p. 23-32, 2017.

“os rostos que contam são também vozes que contam”. Rostos apagados são antes vozes que foram apagadas do concerto das “vozes que deveriam ser uma democracia”. A afirmação de Le Blanc liga-se a uma lógica na qual ele propõe que quanto mais visível alguém mais audível e quanto mais audível, mais visível. Trata-se de um critério de distinção social: quanto mais importante na escala social, mais o indivíduo é audível. O *Bartleby* analisado por Guillaume Le Blanc não é escutado pela sonoridade perturbadora de sua fórmula frasal – *eu preferiria não* – e sim pela insignificante posição na sociedade em que vive. O autor reporta-se ainda ao trabalho de Arlete Fraga que desenvolve a ideia da “qualificação política de certas vozes” e da “desqualificação de outros regimes de voz”.

Diria que para a cantora Elis Regina sendo escutada em uma precisa situação histórica, é bem na rede de qualificação política que sua voz é situada. Quero dizer, é porque detinha uma posição de grande audibilidade – o espectro de propagação vocal da cantora media-se pelo tanto que alcance uma grande diversa rede de destinatários – que a voz da cantora valia tanto para o regime militar, quanto para os oponentes deste regime. Tomada no ponto em que já ganhara visibilidade na cena da canção popular brasileira, a audibilidade daí decorrente precisava ser controlada.

O audível na voz vale pelo que nela pode a escuta em termos de posição de discurso. Tanto no modo de ouvir de Henfil e também dos militares que convocaram a cantora para depor, a voz é espaço sonoro de enunciação a ser controlado, não pelo que diz, mas pela posição em que se deixa soar. No limite se a voz não se deixa interpelar, não se deixa capturar, deve ser silenciada, deve ser reduzida à condição de inaudível, o que, por consequência gera invisibilidade.

Sobre o fundo da cena política que se delineia na história política do Brasil, trabalho sobre a afirmação do obvio. O que me interessa mesmo é pinçar a voz em outro movimento em que se pode abordá-la como fato intransitivo, ou seja, como parte destrinchável do processo enunciativo a que está imbricada, dele nada trazendo

ao ser pinçada, a não ser sua potência de tornar audível o que nela se fabrica enquanto soa. Porque soa indissociável de um destinatário é que a voz em ato faz sujeito. Em outros termos, a subjetivação que a voz possibilita, ao ser emitida na fala ou no canto, só encontra seu alvo no destino em que é audível. Precisamente, à voz cabe soar nos traços que lhe são inerentes como gesto sonoro. Contudo, o converter-se em alguma forma-sujeito depende do destino a acolhê-la e a lhe dar a condição subjetivante de existência. E este destino é a escuta permeada de discursividade.

Tudo isto vincula-se ao pressuposto do gesto de enunciação como base da produção do sentido e do sujeito. Quando o indivíduo age para ser ouvido como cantor estabelece uma relação particular com a voz que não é só a intensidade, mas uma demanda a ser ouvido como sujeito a partir de uma ordem que prescreve de que maneira, sob que regime, pode fazer suas emissões vocais serem reconhecidas e acolhidas na rede das subjetividades cantantes.

A gestualidade vocal fica aqui colocada em questão naquilo sem o qual ela não existe ou permanece inaudível, isto é, o endereçamento. Serve aqui de exemplo o primeiro berro do bebê, ao ser retirado da barriga da mãe. Ressoando, a plenos pulmões graças a um toque forte no abdômen, o grito só é audível porque encontra destinatários que trata o que pode vir como demanda no grito.

Nos termos da análise de discurso que convoco para este trabalho, digo que o simples ato de soar na direção a certo destinatário faz da voz um nicho de subjetivação. O caso é que tal processo de conversão de um ato vocal em sujeito pressupõe acolhida da voz em certa posição de discurso. No caso de Elis Regina sendo cobrada por ter canado para torturadores trata-se da voz ouvida em posição que não poderia e não deveria ser implicada como sujeito. Refiro-me ao discurso que conduz Henfil a interpelar a cantora. Há aí um posto discursivo de escuta em que Elis Regina já está sempre constituída em arquivo na forma do sujeito que trai, até mesmo quando deixa de falar. Porque na

relação com o arquivo, até o silêncio significa. Se Elis fala ou não fala, então já é sujeito na relação com o arquivo.

Não obstante, do lado da intérprete de canções populares algo resiste como sujeito, fora da ordem do arquivo. Tomemos a cena do interrogatório. Aí a marca do sujeito contemporâneo ao gesto vocal que o produz e que descreve o lugar em que algo como sujeito pode ser tocado, é o espaço em que sua voz, mesmo sem nada dizer é demandada. Tudo se passa como se aquele que pode não falar, pode, no entanto, cantar, já que, de qualquer modo, Elis Regina cede á pressão de cantar para o exército da ditadura militar.

Assim é que, na cena em que aparece a cantora mostrando pela própria voz a canção *O bêbado e a equilibrista*, já não é ao revoltado cartunista que ela se dirige. O que faz Elis Regina com a voz neste instante é tomar seu antigo algoz como destinatário indireto. Assim a dizer de sonhar “com a volta do irmão de Henfil, com tanta gente que partiu”, no entanto, o caso é de se fazer escutar por aqueles a quem sempre esteve impedida de falar.

1. Fala endereçada é gesto dirigido a outro

Vale ainda incluir um dado de outro arquivo que a montagem fílmica deste documentário cinebiográfico não lança mão para fazer ler o seu arquivo. É que lembrando o momento duro do interrogatório que sofrera, Elis remonta justamente a esta hora de pressão e ameaça para interpretar em um trecho do seu espetáculo musical, *Falso brilhante*, a canção *Agnus Sei*, de João Bosco e Aldir Blanc. A informação é dada por Aluizio Palmar: Ela se exhibe

“presa” a uma barra e ajoelhada (como que sendo torturada) e canta “Agnus Sei” de maneira incisiva: **“ah, como é difícil tornar-se herói / só quem tentou sabe como dói / vencer satã só com orações...”** Satã era a ditadura. Vencê-la só com orações (representando as canções, livros, peças da época) não era tão fácil como

poderiam imaginar aqueles que pegaram em armas e partiram para a clandestinidade.

Não quero destacar tanto o conteúdo da letra da canção que alude a um atestado acontecimento envolvendo a própria cantora. Importa ressaltar o que a cena ostenta em termos de um jogo cênico. A encenação do barroquismo da composição de João Bosco e Aldir Blanc, mais do que o conteúdo do dizer, aponta para onde endereça a voz que articula letra e melodia. Aí o ato vocal de Elis Regina, encenando a posteriori a dor da pressão é gesto enunciativo, apropriando-se de uma canção, para nela e por ela pedir passagem a outro modo de ser sujeito enquanto canta.

Cenicamente pode assim dirigir sua voz a um poder tirano que já não pode agir sobre o corpo do torturado, este corpo que canta em estado tardio de revolta. Porque não é para prestar contas aos que de arma em punho cobravam dela mais corajosa atitude de luta que abre seu peito para cantar. Quando a cantora solta sua voz, ainda na vigência da ditadura militar no país, dirige-se a seus algozes e escancara a dor de não poder fazer de si o que quer mesmo cantando. De modo que sem dizer com e pelos que lutaram na clandestinidade e tampouco sem entrar em disputa no espaço mesmo da tirania indesejada, a cantora desobedece e, desobedecendo, dessubjetiva-se, pois tal como a cantora Josefina cuja compreensão nos vem pela escuta que nos oferece dela Peter Pal Pelbart, aponta para todos os que têm acesso à sua voz, em qualquer tempo e em qualquer parte, para a ruptura.

Empregando de Jean-Luc Nancy a “palavra endereçada é palavra corporal”. O próprio do endereçamento no trabalho corporal da voz consiste em sua ocupação do campo discursivo que atrai a escuta do outro. No interior deste mesmo campo, a voz faz do outro seu destinatário, encontrando aí a posição do sujeito que vozeia, criando pela voz um efeito de presença.

Tomo tal efeito tanto dentro da cena reconstituída em documentário, quanto do efeito desta mesma encenação sobre o espectador. Na memória discursiva que o *Elis, o filme* mobiliza

para contar por meio dele a vida de uma cantora – a memória que sem cessar aí faz seu trabalho –, o efeito acontece sobre o corpo cantante da atriz tornando presente o sujeito em tempo aberto.

Trata-se aqui de uma subjetividade que remete àquilo que, mesmo sem saber de si, aparece como sujeito situado entre um ponto e outro da cadeia falada em que algo como voz existe. Vê-se que necessariamente, conforme tento demonstrar, essa consideração exige mobilizar a noção de voz materializada em enunciação. Refiro-me à voz como aquilo que paira sobre e sob as palavras, ponto de força ilocutória a nunca deixar indiferente seu interlocutor.

Oportuno associar aqui ainda a maneira com que a cantora argentina é o tempo todo memorizada como a voz da América Latina no documentário dedicado Mercedes Sosa. A voz da América Latina. A poesia é a voz da cantora produz ao cantar, não o que vem antes usando o trato vocal como veículo, testemunha Milton Nascimento. No depoimento do apresentador francês que a anuncia em um espetáculo do Teatro da Ville, em Paris, a potência da voz fica ressaltada na apreciação do canto de Mercedes Sosa: “mesmo sem compreender suas palavras, diz o apreciador francófono, somos tocados, vamos então escutá-la”.¹⁷⁴

Em todo caso, o que se passa nas referências à voz de Mercedes Sosa, nem sempre coincide com o que se mostra da voz de Elis Regina. Há, no modo de escutar Mercedes, um apelo ao gesto de renúncia doando a voz. No interior de um dado de arquivo, acompanhando uma sequência de depoimentos sobre a voz da cantora argentina, no documentário decidido a Mercedes, ouve-se o seguinte comentário:

Mercedes Sosa, nascida em Tucuman, definida como a voz mais bela da Argentina, a voz de um continente, um desejo cantar à liberdade para despertar a consciência do

174. Depoimento aos 13:42 minutos, no filme biográfico – *Mercedes Sosa. A voz da América latina*. Disponível em: <https://bit.ly/3fDJjps>. Acesso em: 03 abr. 2018.

Poéticas como políticas do gesto

povo latino-americano. Uma voz profunda, humana potente. Que pode ser doce ou triste porque experimenta a dor humana e a coragem do oprimido. Ela representa para o povo da América do Sul, aquilo que Amália Rodrigues é para os portugueses, aquilo que Joan Baez é para os Estados Unidos, ou Umm Kulthum para o povo muçulmano.

Mercedes Sosa responde: oxalá assim seja. Não é do mesmo modo que age Elis Regina ao reagir à cobrança insistente de Henfil, ainda ressentido por ter ouvido a cantora cantar para os militares. Ela não podia ter dirigido sua voz àqueles que torturaram seu irmão. Elis Regina, por sua vez, não joga na *mea culpa* e sai da cena em que discutia com o cartunista gritando: “eu só quero cantar”.

Pode parecer que, a este ponto, eu esteja caindo em digressão, já que meu objeto em foco é a voz de Elis Regina e não a de Mercedes Sosa. No entanto, meu intuito permanece: a focalizar na e pela voz a possibilidade e a impossibilidade de nela e por ela aninhar-se em uma posição de sujeito. Não que Elis, por circunstanciais momentos, não tenha cantado de modo a expor sua voz na rede das cantoras tais como Amália Rodrigues, Joan Baez cantando as dores de sua gente. Só que singularmente, na captura que se faz na composição do arquivo que, na narrativa fílmica adota em *Elis, o filme*, expõe sua voz na história da canção popular brasileira, a sonoridade vocal de Elis convoca a uma escuta sempre em ruptura.

EDITORIAL



14. A RESSUBJETIVAÇÃO NA PERFORMANCE VOCAL DE “PROTESTO” DO POETA CARLOS DE ASSUMPTÃO

Pedro de Souza

Luan Koroll

Introdução

Neste capítulo, pretendemos desenvolver elementos para abordar a *voz como gesto*, a que brota do liame entre o corpo e o sentido e inscreve-se em enunciados ancorados no *eu-aqui-agora* de uma língua compartilhada. A *voz como gesto* produz efeitos de sentido pelo/como *discurso*, como reconhece Giorgio Agamben (2008; 1995) fundamentado em pressupostos de Émile Benveniste ([1939] 2005; [1970] 2006). Quando essa *voz*, que pode ser plural, torna-se audível no *concerto de vozes políticas*, de acordo com Guillaume Le Blanc (2017), emerge o *testemunho* do sujeito da enunciação como o *Outro*, que se propaga e re(existe) no efeito acerca do que se diz sobre o discurso testemunhado.

É sobre a chave do *testemunho* materializado na *voz* do poeta enquanto declama sua poesia que propomos, neste artigo, uma *análise interpretativa* aplicada ao modo como se realiza a performance poética no filme *Carlos de Assumpção: Protesto*¹⁷⁵, dirigido por Alberto Pucheu (2019). Mais especificamente, interessa-nos atentar sobre o efeito de subjetividade que é produzido pela *performance* vocal e visual na enunciação do poeta *Carlos de Assumpção*.

Em seu depoimento, no filme supracitado, o poeta Carlos de Assumpção relata a censura que foi imposta a ele pela equipe do General Ernesto Beckmann Geisel, no Regime Militar, durante

175. Disponível em: <https://bit.ly/3egWLPR>. Acesso em: 19 jun. 2020.

o seu mandato como Presidente do Brasil, cargo exercido entre 1974 e 1979. O poema “Protesto”, de Carlos Assumpção (2015 [1958]), censurado na Ditadura Militar, no Brasil, carrega um potencial emancipatório e dialógico, porque sua poesia surge como desdobramento *crítico* acerca das práticas escravistas no Brasil. Dentre as reivindicações das vozes na composição do poema “Protesto”, destacamos a luta pela equidade de direitos entre os sujeitos de diferentes raças/etnias.

Analisamos a *enunciação* de Carlos de Assumpção como *performance* com base em Paul Zumthor (2007). A crítica sobre a *voz*, no filme, visa ao *caráter político das vozes plurais*, com base em Adriana Cavarero (2011). Cavarero pondera que, à medida que as *vozes plurais* ocupam um campo político-discursivo, conjugando a *escrita literária*, a *performance vocal e visual* e o *ato político*, os artefatos poéticos enunciados vocalmente podem provocar no leitor uma reflexão sobre histórias, inscritas nas *subjetividades* dos indivíduos, que foram apagadas, esquecidas e vilipendiadas.

A ancoragem teórica para a análise interpretativa do objeto de pesquisa se valerá da *teoria da enunciação* proposta por Émile Benveniste ([1939] 2005; [1970] 2006) para explicitar como a *clivagem de vozes* no objeto de pesquisa produz efeitos de sentido. A leitura da montagem audiovisual será fundamentada na *teoria da adaptação* de Linda Hutcheon (2013). Sobre o caráter do *testemunho* na enunciação, consideraremos os escritos de Giorgio Agamben (2008; 1995) e Jacques Derrida (2015).

Nossa questão aqui é saber de que maneira o poema “Protesto” torna visível e audível a história do negro, na forma da *voz do testemunho*. Para tanto adotaremos o procedimento analítico que toma a *performance poética oral* que o poeta realiza no filme *Carlos de Assumpção: Protesto*, dirigido por Alberto Pucheu (2019). Esta estratégia de escuta leva-nos a perceber em que nível de *arquivo* a vocalidade corpórea marca o *testemunho* de vozes plurais.

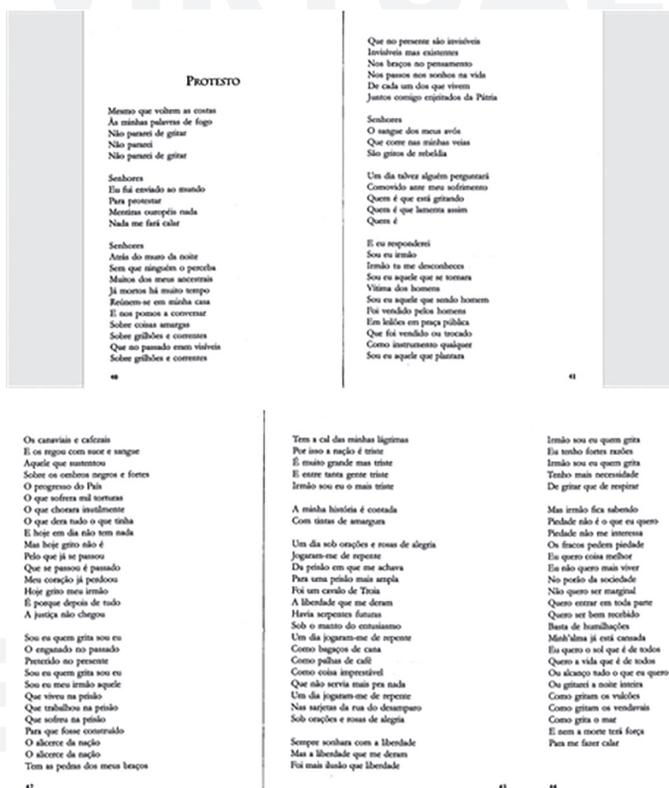
Dividimos a análise desta declamação nas seguintes etapas: **(a)** análise da *performance vocal e visual* no filme *Carlos de Assumpção: Protesto*, dirigido por Alberto Pucheu (2019); **(b)** análise da

Poéticas como políticas do gesto

montagem dos *planos*, no filme supracitado, associada à banda sonora; e (c) estudo sobre as *alusões* no poema “Protesto” impresso e na enunciação de Carlos de Assumpção registrada no filme.

1. Descrição e análise do objeto poético

O poema *Protesto*, de Carlos de Assumpção, tematiza a escravidão e seus efeitos deletérios no Brasil, questionando os supostos benefícios da Lei da Abolição da Escravidão, que não contribuiu, efetivamente, para a consolidação de uma vida digna aos negros.



Captura de tela do poema “Protesto”

Fonte: Assumpção, 2015 [1968], p. 40-44.

O *concerto enunciativo* do poema, materializando o grito de protesto, configura o testemunho de vozes das vítimas de racismo. Assim é que o poeta torna audível a luta pela liberdade e dignidade dos negros. Estes, ao longo dos versos, são caracterizados como pessoas que foram enganadas, vendidas, marginalizadas, humilhadas, mas também como pessoas que se rebelaram e lutaram por seus direitos. Em suma, o poeta, pelo modo de realizar a leitura com a voz colocada sob variadas tessituras, torna presente os negros performatizados como pessoas fortes em sua luta pela igualdade.

Para uma reflexão acerca da *performance*, partimos do pressuposto de que é na presença ativa de um corpo que a leitura poética ganha vida. De acordo com Paul Zumthor (2007, p. 34), “a performance é o único modo vivo de comunicação poética”. O termo vivo é empregado pelo autor no sentido da eficácia, já que a qualidade do poético tem necessidade da presença ativa de um corpo, “de um sujeito com sua plenitude psicológica particular” (Zumthor, 2007, p. 35), para gerar seus efeitos. Assim considerando, consideramos relevante uma leitura dos elementos que se encontram na performance poética de Carlos de Assumpção registrada na montagem audiovisual de Alberto Pucheu (2019), já que “entre a performance [...] e nossa leitura solitária e silenciosa, não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem um número elevado de re-combinações dos mesmos elementos de base” (Zumthor, 2007, p. 34).

É na medida em que o poema materializa imagens poéticas que significam, em nível literário, os algozes da injustiça na história da civilização (como barbárie), que a enunciação poética de Carlos de Assumpção performatiza-se como um *testemunho*. As alusões a pessoas e políticas racistas que segregam, violentam e abandonam os negros à própria sorte são referenciados em figuras de linguagem tal como “serpentes futuras” que simbolizam os algozes.

Há, ainda, referências clássicas, tal como “cavalo de Troia”. O poeta evoca uma figura do épico *Ilíada*, de Homero. Trata-se aqui de um anacronismo que remete à falsa promessa da Abolição da Escravatura. A expressão “Cavalo de Troia”, por exemplo, caracteriza um dado de *memória* que cria uma alegoria discursiva. Este gesto poético constrói uma cena de conflito entre sujeitos históricos confrontados por interesses divergentes: uns perpetuam a exploração e outros lutam pela igualdade na diferença.

A voz de Carlos de Assumpção, na enunciação do poema “Protesto”, marca um arranjo de indicadores de enunciação (eu, tu e ele) atrelado a, pelo menos, dois tons prosódicos de protesto e lamento. Nesse poema, destacamos o procedimento de *clivagem* de vozes, porque o *eu* que testemunha e o *eu* que é testemunhado diferem como *categorias enunciativas de pessoa*, mas convergem no *conteúdo temático* do discurso, qual seja: a denúncia de um estado preconceituoso. O *eu* no poema biparte-se em diversas vozes, tais como: **(a)** a voz dos ancestrais do poeta, que viveram no período da escravidão; **(b)** a voz do poeta, que testemunha as práticas escravistas no Brasil; e **(c)** as vozes dos negros que não viveram no período da escravidão, mas que vivenciam seus efeitos deletérios. A primeira pessoa do discurso, no tocante à identidade, ao mesmo tempo testemunha vozes outras e é testemunhada.

Destacamos ainda no poema, versos em que as flexões verbais em primeira pessoa engajam a voz poética no gesto de trazer para o momento da *performance* enunciativa o ato de testemunhar. Aí se tem o efeito do grito de protesto colocado no tempo em que se realiza a declamação, graças ao modo como o poeta atentamente recita seu poema. Ele o faz de modo a integrar vocalmente à prosódia proferimentos pontuais de indicadores de embreagem no tempo (*hoje não grito/hoje grito*) e na pessoa (seja nas desinências verbais, seja no possessivo). Vejamos como esta apropriação linguística, apresentada em voz alta, se faz seguir de um ritmo amalgamado ao gesto vocal que percorre cada verso no seguinte excerto.

Mas hoje não grito não é
Pelo que já se passou
Que se passou é passado
Meu coração já perdoou
Hoje grito meu irmão
É porque depois de tudo
A justiça não chegou.
(Assumpção, 2015 [1968], p. 42)

Falando em primeira pessoa, no tempo presente da enunciação, o poeta nega que seu *grito* seja sobre a história tomada no passado. Em vez de narrar o que foi o holocausto escravocrata no Brasil de outrora, a voz mostra a ausência de justiça para os negros vigente na contemporaneidade. Numa musicalidade evocativa, o interlocutor é interpelado pelo vocativo “meu irmão”, cujo efeito performativo é o de convocar o leitor a se unir ao protesto ali proferido. Assim, mediante este procedimento, ao mesmo tempo rítmico e linguístico, o poeta compõe versos em que a instância enunciativa, ao conter índices pronominais de primeira pessoa, constitui, na voz, a base da constituição poética daquele que testemunha.

Não que, em termos de ato enunciativo, devamos nos prender a uma forma gramatical categórica marcadora de primeira ou segunda pessoa, para assinalar a presença do enunciador em seu enunciado. (Foucault, 1986, p. 105). No caso da análise do poema “Protesto”, ressaltamos o uso dos dêiticos de primeira pessoa para marcar a presença subjetiva do poeta acontecendo na articulação da voz com a palavra escrita. Isto nos permite nuançar a coincidência entre o indivíduo corpóreo e o gesto vocal que dá origem ao sujeito da enunciação. Ao vocalizar, o indivíduo dá lugar ao sujeito que fala pela língua. Esta é apenas uma maneira, diria Foucault (op. cit.), de apontar a relação entre o sujeito e o enunciado, aqui poético, que ele cria.

Nesta mesma direção analítica, para efeito de crítica na recepção compreensiva de um artefato cinematográfico, consideramos

pertinente a produção de sentido decorrente da correlação das seguintes dimensões: (I) imagens visuais; (II) linguagens verbais orais (diálogos); (III) elementos sonoros; (IV) música; e (V) língua escrita. Essa configuração do “aparelho perceptivo” à leitura de filmes é fruto de uma inter-relação de modalidades cinematográficas derivadas da montagem de elementos fragmentários. Linda Hutcheon (2011) emprega o termo *transcodificação* para designar o processo de adaptação. Segundo a autora, ao adaptar o texto literário ao meio audiovisual, a natureza do signo seria alterada do simbólico para o icônico. Os sentidos projetados no audiovisual, portanto, exigiriam uma leitura para além do signo verbal. Essa noção pode ser melhor compreendida comparando o *contar* com o *mostrar*. Na dimensão verbal, a literatura *conta* enredos. Já na dimensão visual, o cinema *mostra* enredos.

No trecho em que o poeta responde à pergunta do interlocutor, assinalamos os proferimentos em segunda pessoa do singular (tu) exemplificado nos versos a seguir: “Quem é que está gritando/ Quem é que lamenta assim/ Quem é” (Assumpção, 2015 [1968], p. 41). Neste segmento interrogativo, ouve-se a voz colocada em um tom vocal acima do que o poeta vinha recitando até então. Desta forma, a resposta do poeta, em ato vocal, produz, em termos performáticos, a presença da *voz* dos seus ancestrais, ou seja, os que viveram no período da escravidão.

Sou eu aquele que sendo homem
Foi vendido pelos homens
Em leilões em praça pública
Sou eu aquele que plantara
Os canaviais e cafezais
E os regou com suor e sangue
(Assumpção, 2015 [1968], p. 42)

Nesta sobreposição de quem viveu o período da escravidão, mas não pôde testemunhar, e de quem viveu o período pós-escravidão, Carlos de Assumpção atualiza a memória subjetiva

e a memória coletiva, de modo a reescrever a história a partir de processos de ressubjetivação, isto é, o deslocamento de uma posição de sujeito para outra. Da mesma forma que a *embregem enunciativa* (Benveniste ([1939] 2005) é mobilizada na escrita do poema para fazer emergir aí os *actantes da enunciação* (eu e tu), os cortes e escolhas de planos visuais, próprios da modalidade de enunciação fílmica, tornam visível e audível a voz do negro no filme em análise. Nas seguintes imagens, encontramos um corte no plano que coincide com a mudança na instância da enunciação.



“**Andréia Horta interpretando os gestos da icônica cantora, no filme *Elis*, em 2016”**

Figura 1. Captura de tela do filme *Protesto*

Figura 2. Captura de tela do filme *Protesto*

Fonte: Pucheu, 2019, (s/p)

Fonte: Idem, Pucheu, 2019, (s/p).

Na Figura 1, em *meio primeiro plano*, no qual Carlos de Assumpção é enquadrado da cintura para cima, o poeta inicia os versos em segunda pessoa. E na Figura 2, em *primeiríssimo plano*, enquadrando o poeta dos ombros para cima, Carlos de Assumpção responde em primeira pessoa, revozeando seus ancestrais.

Há deslocamentos subjetivos, no poema “Protesto”, que denotam uma narrativa poética de si mesmo e do Outro, de forma concomitante a não concomitante. A questão central é verificar como a voz torna-se objeto poético e como o discurso opera a ressubjetivação. Se para adentrar na intersubjetividade presente no poema, é preciso destacar a construção do arranjo de vozes, é também necessário interpretar os símbolos mobilizados no

arquivo literário para interpretar as remissões às vozes outras que constitui o poema como uma *literatura de testemunho*. As *alusões*¹⁷⁶ presentes no poema refuncionalizam expressões literárias, tal como “Cavalo de Troia”, ressignificando uma alegoria discursiva que conota uma cena de conflito entre sujeitos históricos que se dividem por seus interesses divergentes.

2. Concluindo

Não é preciso ligar o indivíduo real ao sujeito da enunciação. Em vez disso, dele recortamos precisamente a voz como gesto. É a partir desse ponto que se dá o ato de dessubjetivação. Neste sentido, “dessubjetivar-se” é, pontua Giorgio Agamben (2008), esvaziar sua substancialidade do sujeito tomado na história, nunca em si mesmo. No caso da performance vocal de Carlos Assunção, entendemos que o ato de “dessubjetivar-se” é travessia necessária para que atitude de ressubjetivar-se aconteça.

Destacamos o caráter gestual da voz, de modo a desenvolver um olhar sensível sobre a construção da subjetividade, focalizando, mormente, um dos aspectos mais fundamentais da *corporeidade da voz*, qual seja: “o de ser a voz de um corpo singular” (Cavarero, 2011, p. 231). Pressupomos o olhar sobre a voz como gesto fundamental na análise da *performance*, ensaiada neste texto. Isto porque “recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra”. (Zumthor, 2007, p. 38). É na presença ativa de um corpo que a leitura poética ganha vida.

176. Para aprofundar um olhar acerca das referências poéticas agenciadas no poema “Protesto”, de Carlos de Assunção, lançamos mão do conceito de *alusão* cunhado por Jacqueline Authier-Revuz (2007, p. 12): “a alusão conserva alguma coisa do seu sentido original, “jogo de palavras” (ainda ligado a sua origem, “ludus”): nas palavras que enuncia, o enunciador joga com a possibilidade de fazer ressoar, não outras palavras da língua como no trocadilho ou no equívoco, (...) mas palavras de outros dizeres, suscitando, através da sua voz, a música de outra voz”.

Desta maneira é que delimitamos a análise da *performance* em seu caráter político, olhando, sobremaneira, para o *estatuto da voz como testemunho*. A voz do *testemunho* atua como um dever da memória sobre a reescrita da história na chave da res-subjetivação. A poesia de Carlos de Assumpção, como discurso, incide sobre o *arquivo* da escravidão, trazendo à tona os efeitos deletérios do racismo, historicizando, assim, o tempo do negro em oposição ao caráter do oprimido conformado. O poeta traz um olhar agudo sobre o lugar da resistência na perspectiva da instituição da verdade da fala na busca de um real apagado. De acordo com Derrida (2015), o *testemunho* é *singular* devido ao caráter iminente do *instante*, que se realiza aqui-agora em um lugar único. O testemunho marca, por meio da instância da *iterabilidade protética*, a sua assinatura. Sendo assim, o testemunho é universalizável, porque repete na escrita um acontecimento.

A análise desenvolvida neste texto leva-nos a, provisoriamente, concluir que a voz do poeta Carlos de Assumpção ecoa como existência encarnada dos que, em constante processo de ressubjetivação, lutam por políticas de igualdade. Na poesia de Carlos de Assumpção, a voz da linguagem poética é o ponto que ressubjetiva. Justamente porque a *experiência poética* biparte o “eu” da enunciação. Esse processo de (re)subjetivação complexo constitui uma ética do uso da voz que incide no campo político, porque subverte uma instância discursiva tradicional hegemônica. Sobre esse *ethos* político da voz, Adriana Cavarero (2011, p. 230-231) reconhece que

A frase, como observa Roland Barthes, “é hierárquica: implica sujeições, subordinações, regências internas”. É uma estrutura disciplinada e disciplinadora que, não por acaso, encontra precisas correspondências no modo como a tradição entende a política. [...] Ligando os nomes aos verbos, a frase os dispõe segundo uma ordem hierárquica, por assim dizer, impessoal e objetiva, que coincide com o princípio do disciplinamento a que

a política, tradicionalmente, aspira. É justamente nesse contexto que a esfera da vocalidade pode reivindicar um papel politicamente subversivo. [...] o registro pulsional do corpóreo, do qual a voz é expressão, torna-a crucialmente idônea para subverter a ordem da linguagem e, portanto, da política.

O poema “Protesto”, de Carlos de Assumpção, materializa em linguagem poética um problema social relevante na luta do povo negro. Tal é a forma material onde emergem e se sustentam pontos de *transmissão da memória*, os quais ressoam figuras de (re)existência na realidade da *enunciação*. Em escuta atenta das *vozes*, no processo *performativo*, destacamos que o poeta amplifica o *testemunho* da resistência por meio da *clivagem de vozes*, a qual prolonga a ressubjetivação do poeta na *performance*.

Carlos de Assumpção, portanto, enuncia em outras vozes; e é isso que marca seu olhar distinto para o *arquivo*. Nossa leitura inicial é que o nível do *arquivo*, no poema “Protesto”, traz a antítese ao mundo hegemônico pautado na exploração de indivíduos segregados racialmente. Ao questionar os elementos autoritários e repressivos que contribuem para o apagamento do ser humano, Carlos de Assumpção revela uma política de resistência a condições de violência. Postulamos que o poeta, no filme “Carlos de Assumpção: Protesto”, constitui-se como sujeito a partir do emprego da língua em uma forma que se marca na relação entre *o dentro e o fora da língua*, em que *o dentro* é a *potência da possibilidade* e *o fora* é a *impossibilidade de dizer*. Com isso, a leitura do poema mobiliza efeitos de *ressubjetivação* por meio da formação discursiva do *testemunho* tanto no filme supracitado quanto no poema “Protesto”, de Carlos de Assumpção.



15. GESTOS POÉTICOS

Alexandre Guarnieri¹⁷⁷

Jorge na Sarjeta

seus solados descalços num escalda-pés no asfalto de quase

40 graus/ o couro duro do calçado-dos-pés-mesmo-nus não queima as plantas/ são palmilhas antichama recobrinho dedos/ o metatarso desproporcional/

o calcanhar-já-quase-uma-couraça cuja tarefa é soerguer

o móbile do esqueleto magro o espantalho de tão curta

estatura/ o gris sobre o negro/ guerreiro na armadura da

própria carne/ sobrevivendo à pobreza e ao desprezo/

desapegado de tudo mas pregado à vida como numa cruz

feita de entulho/ pobre *avatar* de *orixá*/ a alma vilipendiada, aquartelada entre quadras de tráfego compassado/

veste roupas usadas/ arrasta o andrajo rasgado mantendo

meia dúzia de coisas sob tapumes úmidos papelão mofo

jornais amassados/ a manguaça como único anestésico

cobra dele a embriaguez/ como quando cambaleia na

encruzilhada até se ver atropelado tantas vezes que nem

lembra/ perdeu a conta do quanto o espancaram/ seus pés

e perna esquerda quebraram/ a cabeça abriu/ ou o quanto

sangrou naquela esquina do bairro/ foi dado como morto por

seis meses / então reapareceu/ disse que estava num abrigo/

mas na curimba em frente o louvam de ouvir dizer/ sem

conhecê-lo sem saber seu cheiro seu hálito pesado

perfumado

à cachaça (e fumaça) e cachimbos (e paganismo)/ seu nome

civil ninguém sabe ninguém viu/ seu seguro social seu

número de identidade resta chamá-lo jorge/ só jorge de

dormir na rua dormir ou naquele tal abrigo/ tudo depende

da boa vontade do inimigo/ esquinas recobram na memória

177. Alexandre Guarnieri é autor não do capítulo mas do poema logo abaixo “Jorge na Sargeta”. Seguimos o mesmo padrão de indicação autoral em todo este momento da coletânea.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

a dor de uma infância perdida em Salvador entre outros traumas que o trouxeram para o sudeste nos anos 70/ agora ou na próxima hora jorge já é um senhor ou será o *saci-pererê*, o faz-de-conta da meia idade parece não fazer diferença/ daqui a uma hora, embriagado, jorge clamará o carnaval declamando sambas de quando era menino/ declarará jogadas de xadrez/ comerá o bispo na porrada/ roubará a rainha, deposto o rei/ diz filosofia/ pergunta sempre pela dona maria, por pessoas da família/ viu crescerem crianças de colo em adultos netos titulares adjuntos/ o mesmo dialeto mulambo (passados 38 anos) de corruptelas cultas e chulas dalgum *exú* em júbilo/ seu lar é a rua da amargura/ nenhuma ruptura dura o suficiente para sulcar-lhe uma única ruga/ “salve jorge!”/ *slave george!*/ jorge –”suma, seu mendigo!”/ jorge –”fique, meu amigo!”/ jorge, fuja da classe média/ jorge salve-se de nós algozes sempre camaradas relegando nossos trapos aos teus terrenos baldios doando pequenas coisas desnecessárias espelhos lençóis velhos as piores meias e camisas puídas fardas antigas pro teu closet debaixo da marquise/ porque relendo as linhas acima escrevo uma última e sôfrega estrofe na refrega do poema invocando esse santo pobre/ entidade de umbanda e candomblé/ foi matador foi intérprete de samba foi homem foi rato molhado foi do morro dos macacos que saudade desse amigo sujo desde de que fugi da zona norte não o vejo será que morreu dessa vez? velho jorge cuidado fuja meu grande amigo fuja até dessa minha saudade

Alberto Pucheu

tensionando a vida em cabos de aço
estendidos
do extremo norte
ao sul das Américas
pontuando os vazios
e as imensidões

Poéticas como políticas do gesto

que atravessam
e os atravessam
buscando saídas
da morte
em barcos inflados
sobrecarregados
de perdas
pelo mediterrâneo
em campos
de refugiados
onde apesar de tudo
ainda tentam
sobreviver
por todos os lados
são os Estados
os exércitos as polícias
as bombas as balas
as fronteiras as moedas
as línguas as cercas
eletrificadas os muros
as discriminações
a morte qual será o som
desses cabos
tensionados
desses aços
desses mares
desses cactos
espetados por ponteiras
de ferro
a espetarem-nos
qual será o som
do espetado
qual será o som
do que espeta
nessa guerra sem fim
cada vez mais acirrada
qual será o som

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

dessas vidas
rasteiras miúdas
mimosas
mesmo que frágeis
tentando vingar
tentando se vingar
tentando
se fazer
valer tentando
se adequar
ao que encontrar
pelo caminho
tentando se desviar
para não
se ferir qual será
o som dessas vidas
montanhosas
cruzando continentes
com seus
excessos
cruzando continentes
pelas montanhas
com suas
carências
qual será o som
dessas vidas
marítimas
cruzando oceanos
em botes infláveis
superlotados
prestes
a naufragarem
qual será o som
dessas vidas
afundadas
precárias
grunhindo

Poéticas como políticas do gesto

entre o excesso
e a falta
na beira
de bares
essas vidas
indígenas
desterradas
desaldeadas
tornadas pobres
mendigas
mulheres
desempregadas
sem conseguirem
pagar
seus aluguéis
suas roupas
suas comidas
pobres até
virarem
mendigas
moradoras de rua
que ruídos
emitem
essas vidas
doentes
perambulando
pelas cidades
buscando
em algum lugar
uma ancoragem
qualquer
impossível
que ruídos
que sons
são esses
escutados
por quase ninguém

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

que grunhidos
são esses
a jamais
ecoarem
por outros
ouvidos
por outros
poros
por outras
vidas
mas que quando
se está em um
bar qualquer
num sábado
à noite
do centro
de uma grande
cidade
arruinada
podem emergir
bem ali
ao seu lado
à sua frente
dentro de você
adentrando você
por ser a voz
de uma filha
de potira
que a escuta
perdida
esparramando
mostarda
na mesa
movimentando
os dedos
na pasta amarela
levando-os

Poéticas como políticas do gesto

à boca
para falar
o que seria
inaudito
contando
que na noite
de ontem
choveu muito
debaixo
da marquise
tendo ficado
toda molhada
encharcada
ensopada
debaixo
de seus
sessenta anos
sem ter conseguido
os R\$12,00
para pagar
a pensão
em que dorme
e toma banho
quando raramente
consegue
vender 3kg
de latinhas
para o ferro velho
explicando-me
que 1kg são 45
latinhas
que quem lhe dá
comida
depois de uma hora
da manhã
escondido do dono
é o toninho

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

um dos garçons
do restaurante
em que estamos
que ele é
como um filho
para ela
que tem leucemia
mas que o médico
disse que ela não vai
morrer disso não
afinal ela é dona laura
filha de potira
ela saiu
de sua aldeia
na amazônia
na fronteira
da venezuela
aos 27 anos
porque chico mendes
fora assassinado
e o cacique
da aldeia
e os caciques
das aldeias
aliadas
de chico mendes
que tanto ajudou
indígenas
resolveram vingar
sua morte
declarando guerra
de homens
guerreiros guerra
de indígenas aos homens
brancos
guerra perigosa
a tornar perigosa

Poéticas como políticas do gesto

a permanência
das mulheres
nas aldeias
a levar as mulheres
para o primeiro
exílio a levá-las
para manaus
onde morreram
assassinadas
doentes estupradas
pobres mendigas
pelas ruas becos
docas rios
mas ela
é filha de potira
ela sobreviveu
se mandou
para o rio grande
do norte
para o rio de janeiro
onde ficava
pela central
do brasil
onde jogaram
gasolina nela
enquanto dormia
para tocarem
fogo nela para
matarem ela
indígena pobre mulher
mendiga pela central
do brasil
onde tentaram
estuprá-la
mas ela é filha
de potira
se safou

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

sobreviveu
se mandou
para são Paulo
em cujas ruas
do centro vive
até hoje
amando os gays
amando as travestis
cheia de sonhos
de línguas
estrangeiras
mas por que a senhora
não volta
para sua aldeia
eu perguntei
a ela ela me disse
porque meu corpo
é um corpo doente
um corpo vacinado
um corpo
doente minha aldeia
não tem contato
com branco
não fala português
eu falo tupi-guarani
se eu voltar
para minha aldeia
meu corpo doente mata
as pessoas de lá
você não está
entendendo
meu irmão
tem cento e dois anos
é o cacique da aldeia
minha mãe teve 22
filhos homens
só depois eu nasci

Poéticas como políticas do gesto

a primeira filha
a única mulher
eu era mulher
do pajé
não posso voltar
para eles
se eu voltar
para a aldeia
eu mato eles
com as doenças
que trago no corpo
já voltei
algumas vezes
nem me sinto mais
muito bem
por lá
eles não falam
português
ela me disse
chorando
tragicamente
desenraizada
de todos os lugares
desenraizada
de todas as pessoas
desenraizada da aldeia
da cidade
de todos os lugares
desenraizada
dela
num bar
de uma grande
cidade
arruinada
onde
pode emergir
bem ali
ao seu lado

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

à sua frente
aqui
adentrando você
a voz de outro
alguém a voz
de outra mulher
a voz
de dona leila
uma voz igualmente
inesperada
sofrida
pobre
que sem
conseguir pagar
seu aluguel
por 7 meses
encontrou
o movimento
dos sem teto
do centro
conseguindo
morar no hotel
cambridge
ao qual voltará
quando acabar
a obra financiada
pela caixa econômica
e pelo governo
estando
no momento
na 9 de julho
tendo a chave
da galeria
reocupa
na qual mostra
a instalação
de nelson

Poéticas como políticas do gesto

felix para nós
dizendo que quer
ver o trabalho
dele na bienal
apontando
para nós
a horta comunitária
que um projeto
da universidade
está fazendo
na ocupação
que tem show
de muito artista
na ocupação
que dória mora
perto só botou
polícia e lata
de lixo na rua
que a polícia
chega logo
que eles ocupam
que haddad ia sempre
na ocupação
almoçava sempre
com ela e com todos
comia no prato
deles a comida
que elas faziam
contando para nós
sua vida
sofrida
sua vida
de pobre
sua vida
de desempregada
a ter encontrado
o movimento
dos sem teto

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

do centro
na praça
dizendo que
as pessoas
dizem que tem
bandidos na ocupação
que tem drogas
na ocupação
não tem nada
disso ali
na ocupação
ela disse
eles não deixam
ali dentro não
dona carmen
não deixa
de jeito nenhum
semana passada
no quarto andar
um marido bateu
na esposa
os homens foram lá
botaram o marido
para fora na rua
expulsaram-no
da ocupação
ele não pode mais
voltar para ali
outro dia
houve uma tentativa
de estupro
de uma adolescente
os homens foram lá
e expulsaram
quem tentou estuprar
a menina
a dona carmen
é muito forte
botou câmeras

Poéticas como políticas do gesto

em todos os andares
é ela quem escolhe
os prédios
ilegais a serem
ocupados
beneficiando
um monte de gente
pobre desempregada
como ela que ela
tem muito orgulho
da ocupação
quer ocupar mais
prédios ilegais
que não pagam
impostos
para beneficiar
outras pessoas
como ela
foi beneficiada
pelo movimento
ao ter um lugar
para morar
para não morar
na rua
por não conseguir
pagar aluguel
por estar
desempregada
por ser pobre
ela quer ajudar
outras pessoas
pobres a terem
onde morar
porque se a pobreza
é indigna
mais indigno ainda
é a pobreza
de quem não tem
onde morar

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Caio Bona

**Quadro para Moa do Catendê
Senhor do Afoxé Badauê**

A pena é a única arma que tenho
Eis meu lema, eis minha questão...
E se ela fere é porque ferida ensina
que bala ou palavra ruim
Não serve pra combater nosso irmão

Que a mãe África nos perdoe tanto desatino
A manchar com sangue eleitoral
O nome e o corpo santo de seu menino

Na dor somos todos um pouco
Moa do Catendê
E com ele morremos um pouco também
No entanto, lutamos ainda, porém

Que este obituário seja bem mais
Que mero registro necrológico
Posto que como dizia o poeta:
“Toda morte é equívoco”

(É equívoco também
toda briga partidária
quando esta fere um irmão,
ainda mais quando o irmão
só deseja votar em quem deseja,
ou só deseja ainda poder desejar)
Uma vida vale mais do que um voto,
esse pedaço tão sagrado da vida,
que é a carne que chamamos de corpo
um pedaço tão nosso quando do santo
(Mas quão caro vale agora um voto, meu povo)

Poéticas como políticas do gesto

Moa do Catendê,
Senhor do Afoxé Badauê,
Discípulo de Mestre Bobó,
Na linha direta de Mestre Pastinha,
Ogã de Santo,
Capoeirista,
Compositor,
Bailarino,
Artesão,
Educador.
Foi assassinado por um sujeito
que não concordou com seu voto.
Votar em quem quis,
No dia 07 de outubro,
Foi um direito que lhe tirou a vida.
Agô, meu pai, Agô,
Opanixê ô Kaô,
Agô, por tanto horror.

Como clamou um poeta baiano
Com a atualidade de tempos atrás:
“Senhor Deus dos desgraçados,
Dizei-me, vós, senhor Deus!
Se é loucura ou se é verdade
Tanto horror perante os céus!”
É o mesmo poeta que continua
A dizer em solo baiano
Terra por onde escorreu o sangue de Catendê:
“Ó mar porque não apagas
Co´a esponja de tuas vagas
De teu mando este borrão?
Astros! Homens! Tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!”

Está em luto todo o ilê
Está em luta todo o ilê!

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

No axexê de Mestre Catendê
Velam por ele Zumbi,
“Comandante guerreiro,
Ogunhê, ferreiro-mor capitão!”
Velam por ele também seus orixás,
Quanto mais há de vir,
Tiro ou atropelamento, espancamento,
Ameaça, suástica gravada à canivete,
Entre tanto mais)
Quanto mais?
Quanto mais?

Poema em chamas para o Museu Nacional

Uma reforma no museu não recuperará o afresco de Pompéia,
O trono de Adandozan, rei do Daomé, ou seu par de sandálias talhado em madeira,
Nunca mais os cachimbos, conchas, corais, besouros,
borboletas, bengalas, múmias
ancestrais, artefatos etruscos, objetos em desuso que
nem sonhava Cabral,
todos os cacos de um mundo que ainda existia e que
agora, contudo, são memórias de um
Brasil do futuro que vai ficando cada vez mais para trás,
A cabeça de Luzia, outra vez extinta (agora e para sempre),
o megatério ou preguiça, gigante a encantar as crianças
nessa casa imperial, o esquife de
Sha-amun-en-su, e outros sarcófagos há milhares luzin-
do ouro e seus egitos faraônicos,
todos os tipos de esqueletos, libélulas fossilizadas, cujo
voo se misturou às
labaredas da Quinta da Boa Vista,
variados fragmentos de um mundo de outrora, coisas de
dona Teresa Cristina ou de dona
Leopoldina, plumária dos povos indígenas, pedaços de
outros impérios, ecos incas ou

Poéticas como políticas do gesto

tikunas, seus milagres de pervivência, sua teimosia em
restar,
são milênios misturados em cinzas, sábio signo agora
incinerado e destinado tragicamente
a se apagar.

Por quanto tempo a natureza guardou o Maxakalisaurus
topai?

O presidente dinossáurico em jornal declarou: “Foram
perdidos duzentos anos de trabalho,
pesquisa e conhecimento”. Digo: perdidos foram milê-
nios. Eras foram queimadas. Uma
reforma no museu nada disso salvará. Uma reforma no
país o Brasil salvará?

Onde a verba para pesquisa? Onde o pataco do patrimô-
nio, onde a cota da CAPES, onde a
água pra tanto fogo apagar?

Trágico esse sinistro final! quantos milênios serão neces-
sários para reconstruir o Museu
Nacional?

Carlos de Assumpção

I

Vim da África

Vim da África

Fui trazido pra cá a força

Pra trabalhar

Construí o País

Quase sozinho

Hoje esquecido

Na Marginalidade

Em periferias e favelas

De todas as cidades

Luto sem tréguas

Pela minha liberdade

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Sou guerreiro
Sou filho de Ogum
Só vou parar de lutar
Contra tanta injustiça
Quando o sol brilhar

II
Não tenho partido
Não tenho partido
Político

Não sou de esquerda ou
direita
Nem tão pouco sou de
centro
Nenhum partido me atrai
Aqui tem muitos partidos
Temos partidos demais
Mas nenhum me
representa
Todos eles são hostis
Vou fundar o
quilombismo
Pra gente quilombar

Celso Manguana

Estes versos chegam te
por via do mukhero
Vieram disfarçados
nas xidjumbas de mamã Amélia
para que nenhum alfandegário ver e cobrar qualquer
coisa pelos poemas
Sim, vieram escondidos nos conselhos de mamã Amélia:
Meu filho cuidado, eles cobram tudo!
Vieram escondidos por quem já tem graduação na
ciência de desenrascar e sabe que a geografia da pátria
começa onde mora o pão

Poéticas como políticas do gesto

Mas alfandegário quando revista carro procura poema?
Sabe da força que se esconde na fragilidade de um poema?
Sabe dos tiros disparados pela poesia para a liberdade
da pátria indica?

Amor não digas a ninguém :
Estou armado
Trago um poema no coração.

Chagas Levene

Distração

Todas vidas têm uma tragédia só alentadas por algum
amor,

Mesmo que passageiro, deixam sempre o perfume
do findar das estações,

Ou a nostalgia de ver mulheres a mergulharem em piscinas
Onde homens apenas falam de bolsas de valores

E por distração de política,

Porque uma mulher estendeu-se ao lado

Enquanto sacudia os cabelos a olhar para as mãos.

Eliane Potiguara

No dia em que mataram Marçal

Tupã-Y

(ou “no dia em que mataram nossos avós ou quando eles
desapareceram”)

Dedicado às viúvas indígenas

A minha tristeza é cor de prata

É o sol que bate no mar de suor e lágrimas

Refletido o amor doído

O amor impossível

Um amor das matas.

A minha tristeza é cor de prata

São teus olhos que procuro nas águas

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Nas ondas do infinito azul
Enquanto ouço tua voz veloz
Trazida pelos ventos ardentes.
Vai-te sol vermelho
Rasgando o meu coração indefeso
Leva pro lado de lá
Meu amor
Uma mensagem de Paz
Um amor ingênuo, puro
Eternamente cândido
E que jamais te esquece.
Vai-te sol vermelho
Furando as nuvens em raios prepotentes
Quebra as ondas
E gritas se puderes
Que nessa margem de cá
Existe uma mulher amante, só
CONSCIENTE
Que jamais se cala...
Mesmo se lhe arranquem os dentes
ou se lhe cortem a garganta gritante!

A denúncia

Ó mulher, vem cá
que fizeram do teu falar?
Ó mulher conta aí...
Conta aí da tua trouxa
Fala das barras sujas
dos teus calos na mão
O que te faz viver, mulher?
Bota aí teu armamento.
Diz aí o que te faz calar...
Ah! Mulher enganada
Quem diria que tu sabias falar

Flávio Viegas Amoreira

Poema Revolucionário

Que país sem verde que não o mal
que se vende e compra
sem verde para saudar a pátria
com ar fresco
e liberdade “a sombra
a pátria ampla
sem linha plana
redonda feito um só regaço
azul vista de longe
num palmo de veias
sem fronteiras
porque sem luta
mesmo que dita a palavra é morta
porque tome conta dos frutos
elas saciarão os frutos
distribuídos de igual
maneira que a semente
não guarda para quem semeia
o pão para toda boca
e toda boca
liberta ao beijo
solta o corpo
não compre
não preda
nada subverte tanto quanto
o verso
porque ser poeta é minha forma
de preservar o planeta
fabuloso antro sem dura espera
voa grita de novo ao anjo esquerdo da História
que reinventa esquerda num vôo livre
pela vida por um homem que reaprende a dança
para desnudar-se sem ambição nem filhos
para povoar aos poucos e gozar muito sem conta
nem carro
e outra moradia que não teu olhar poema

Heleine Fernandes

Máscaras brancas

a Evaldo Rosa dos Santos e sua família

os dez soldados de guadalupe.
a família que ia ao chá de bebê.
era um domingo de sol
e todos já tinham almoçado.
o caveirão camuflado
e os uniformes
vestiam peles negras
que não eram panteras,
mas cães treinados
para o holocausto.
os soldados olharam a família
através do vidro
e não se reconheceram.
o carro não era insulfilmado.
ao vivo
e a cores
o pelotão de fuzilamento

(menos 1
que por um instante duvidou do comando)

atirou contra si mesmo
na frente do conjunto habitacional.

2.
quem conta a história de soldados negros
que fuzilam uma família negra
em um dia de sol?

a quem interessa colocar os negros
na linha de frente
de mais um enredo de tragédia?

de que cor é a mão que escreve
a narrativa na qual os protagonistas
são exterminados no final?

Poéticas como políticas do gesto

Isabel Mendes Ferreira

_____ detalhes _____
porque nada é certo nesse espaço claro onde me és dia
e ida. obscuro
esgotamento que germina e dá o fruto que tudo expurga
desde a fábula às
estrelas. do pálido ao adeus vigilante. onde me curvo e
reduzo a gesto sem
conteúdo. porque o vício do concreto fulgor se despe
das evidências e é
manto de um centro mal iluminado que me habita e me
despe e chega a ser

Jaime Rocha

As Mulheres de Dersim

As mulheres de Dersim vestem de castanho,
de preto, de vermelho, com lenços dourados pelo sol.
Vestem-se com as cores que o arco-íris e a chuva
lançam para as grandes árvores.

Atiram-se ao Munzur para não serem mortas.
Procuram naquele rio a luz que se reflecte
nas cascatas e bebem da sua água para ficarem
mais belas. Saem inteiras à procura de uma segunda
vida, refugiando-se nas montanhas.
As mulheres de Dersim misturam o sangue com pólvora
e aguardam pelos cães de palha no silêncio da lua.
Correm depois como gazelas ou escondem-se,
atacam ao amanhecer.

São elas que constroem o corpo da paisagem _____,

em Qandil, no Curdistão, longe do inferno,
no meio do riso.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Elas amam os cabelos e o vidro, devolvem a beleza
às estátuas destruídas. São elas que compõem a argamassa
dos templos, esfregam o barro, consertam as pedras.
As suas mãos cortam como espadas, ameaçam quem
chega de rosto tapado.

No cimo da cordilheira onde nasce um mundo novo,
as mulheres de Dersim encontram os animais selvagens
e os insectos, comem os ovos e a seiva no centro das ervas
e voltam outra vez para a água do Munzur, para não
deixar a beleza morrer.

Poema seco

Bastava uma pessoa para que o meu peito
rebentasse de agonia nesta erva seca.

Bastava uma pessoa ter deixado aqui
o sangue, os ossos e as suas tripas
se tivessem espalhado ao vento.

Uma pessoa, cinquenta, cem, mil, tantos
braços juntos, tantos gritos.

Bastava uma pessoa, um corpo nu
a apodrecer ao sol para que das suas veias
nascesse outra vez o mundo e o mar
falasse contra o esquecimento.
E agora neste campo seco, neste dia
luminoso, estão à nossa espera,
à espera dos poetas, a professora Natércia
e os seus alunos da Escola do Chão Bom.

São os seus rostos, as mãos pequenas
nos cadernos, os olhos deslumbrados,
que encham de fulgor este poema seco.

Há um silêncio dourado nestes muros,
um vazio insuportável, uma memória
que rasga a ausência das casas.

Poéticas como políticas do gesto

Aqui, debaixo desta árvore que sobrevive
ao tempo, do lado de lá do portão grande,
o túnel do mal, uma criança, cinquenta, cem,
mil, tanta esperança junta à volta da professora
Natércia, as crianças do Chão Bom escutam
a voz dos poetas como se dissessem,
em uníssonos: – *Escrevam palavras para nós.*

E o poeta leu para as crianças do Chão Bom:
– Uma pessoa, cinquenta, cem, mil, tanta
morte autorizada, mas este poema seco
que vos deixo ainda tem lágrima dentro.

João Rasteiro

“Somos órfãos de uma grande fome”

*A terceira miséria é esta, a de hoje.
A de quem já não ouve nem pergunta.
A de quem não recorda.*

Hélia Correia

No Senado

errámos todos o eloquente discurso
de nossos efémeros dias,
o amor nos interstícios da Pólis,
na história que depois do crepúsculo
merecíamos ter neste púrpuro chão,
e o panegírico do corpo
por onde se derramava o vinho,
e o eco cintilante como a palavra radiosa
na sabedoria e glória de Babilónia,
olvidámo-nos pela clareza da folha
de fausto “*banquete às aves de rapina*”,
nós, “*os poetas em tempo de indigência?*”

*

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

No Senado

ignorámos todos a siderurgia do mal
de nossas resplendorosas batalhas,
a cegueira na divindade dos homens,
da voracidade que antes da obscuridade
se desgasta sob o tempo do banquete,
e a extrema altivez do narciso
no qual desvive a inocência da beleza,
e a condenação que nivela o golpe
sobre a renúncia pura de outras Grécias,
“*num entre os mais, num entre os que se*” doam,
desfazemo-nos ante a poeira das leis
deportando heróis “*como espólio para os cães*”.

*

No Senado

deslembrámos todos a profligação do verbo
de minhas perfumadas rosas e mãos,
um poema deslumbrado entre teus seios,
do lugar daquela fonte em teu corpo
mergulhado hoje ilha de bruma inacessível,
e prossigo, prosseguindo tu em mim
em poema ou “*ideia de Pólis resgatada*”,
e não cuído de mensurar a culpa,
a minha, a tua, a nossa, sob o coração da ágora
“*nós, os ateus, nós, os monoteístas,*
nós”, alimentámos o incesto que me agita
“*carregando um resgate imensurável*” e cruel.

*

No Senado

agora, a fineza acumulada do linho
e do branco em dois frágeis mundos de vidro,
lambe-te o nome, cada odor e memória
circunscrita a uma só raiz de tristeza,
a minha que se esconde “*sob cada pedra*”,

Poéticas como políticas do gesto

o meu fulgor, o fulgor das Grécias
onde sempre “*pode esconder-se um escorpião*”.

*

No Senado,

decide-se agora se a cicuta
deverá ser o castigo, para mim que te não esqueci,
se para aquela mãe que logo esqueceu o filho
recém-nascido, atirando-o para o caixote do lixo
um fundo de corpo onde não subsiste chão,
ó miseráveis anjos despídos
sob um estreito sopro, um frágil voo divino.

*

No Senado

excede-se o pudor da orfandade
da palavra justa, e em ramo de loureiro
a arder está o nosso nome
e embora cintilando pujante o sol para eles,
como usuários de parca sabedoria
em anzóis de aditamentos tão irrelevantes,
não entendem que “*sem bárbaros o que será de nós?*”

José Emilio Nelson

Julgando o eucalipto

Começo a pé a respirar os eucaliptos.
Ar que agarra alba e veludo em sua ramagem.
(Ser feliz é semelhante ao que respiro).
Se queimado, da cinza, refaz-se,
No que renasce eternamente.
Árvores de alicerces que desmedidamente descem
Íntimas pela água que estremece.
(Raízes fora de alcance em trabalhos encobertos).
Dádiva da esbelteza, luz cálida, árvore do mais puro.
(Julgando-o, odorosamente o julgo).

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

[Se não há mão no Fósforo – o Fósforo, ave de cinza,
blasfematoriamente renasce.]

Sob este aspecto, a eutanásia

Deixem-me num manto distendido quando homem
murado,

Para que a jazer não me atormente.

(A olhar as perpétuas amarelas do repouso me acolha a
alegria não lesiva).

Pois o pranto agitado dará lugar ao que se desfralda

No animal que continua, indócil e sem receio,

Nunca ajoelhado em súplica.

Leonardo Tonus

Notas esparsas
para um mundo áspero

XXX

por uma escrita que não tolere,
mas acolha.

tolerância não é direito,
é favor concedido num tempo
e espaço
pré-fabricados.

eu não vivo de favores,
nem tampouco minha poesia.

XXX

nunca aceitar o silêncio de alguém,
nem tampouco a espessura do medo.

XXX

cultivar a subversiva anarquia da felicidade é o que nos
resta.

Poéticas como políticas do gesto

não são minhas estas palavras,
apenas sua triste
e profunda
alegria

XXX
para onde ir
quando o mundo de nós
se cansar?

XXX
quando a história reescreverem,
não se esqueçam de contar o gosto
das cinzas trituradas
entre os dentes.

XXX
lembrar que sempre olharemos por cima.
lembrar que sempre seremos grandessíssimos idiotas.

XXX
diante da inutilidade do gesto
a escrita da urgência
de fazermos pouco
mas com todas as nossas forças

XXX
nenhuma metafísica há de nos salvar da violência
de nossa existência.

XXX
afagar a espessura das utopias ocas é tudo o que nos
resta?

do leito do rio
já não se vestem as palavras
de suas pedras polidas
em silêncio.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

cansadas estão
dos sonhos
que, sem sentido, anunciam
o que já não se denuncia.

XXX
de tempos e espaços
somos o empilhamento
de um espaçamento
entre nós
e nós mesmos
de um movimento
que de nós
a nós mesmos
nos conduz
a lugar algum
ao caminho de uma
impossível movência
que não abriga
que sequer abriga
o outro
que já não
somos.

como pensar quem somos
se do outro – que também somos –
esquecemos o desafio?

XXX
moldada no sangue da pedra
até o topo da montanha arrastada
está a primeira revolta:
a poesia
intelecção de mundo que sedimenta
o meu tratamento,
ao mundo

Luis Serguilha

os GESTOS e o ANIMAL misturam assombros, vegetações estranhas, absurdos com as hesitações das pedras onde as travessias obscuras da carnagem não existem para categorizar ou para situar, elas duram para derruir, perturbar tudo o que lhes aparece pela frente, elas existem para estremecerem o sensível, experimentarem o tempo puro no corpo (...) (a morte é uma palavra fora do gesto do animal, ressoa e cerca-se a si-mesma, é um escambo cuspidado pelo escambo). O ANIMAL arremessamos a multidão do poema para dentro da boca onde os vigos dos minerais das palavras nutrem os alçapemas da existência, diluem os órgãos, libertam as essências da substância inanimada, tornam-se profanas, híbridas, violentas e sagradas ao buscarem loucamente o improvável e se deformarem até à carnação do espírito onde os gritos dos deuses escavam e atacam o mundo como habenas levantadas contra o corpo: aqui-agora, as palavras fazem-nos sentir que o silêncio do golpe órfico está na fala do animal que abscinde a pele para escutar o vazio e tudo é recriado por meio do tempo crónico: a palavra, a escuta, o gesto, o ANIMAL e o saber esperar, são as dobras sagradas, os sopros demoníacos, as peugadas da gestação, as entranhas da queimadura, as fendas da língua, os rasgos dos dardos, as mordeduras que se extraviam da matéria morta, fazendo despontar as pulsações do espaço e absorver os impulsos disruptivos do verbo que nos livra: o sacrare da voz dos libertinos, dos dementes, dos exilados, dos apátridas e os gestos fogem, perseguem-se, expelem-se a cada sopro, a cada fôlego, a cada talhadura dentro da língua, sim, em cada cruzamento invisível há uma vibração petrológica, há sedimentos minerais que abrem o animal ao insurgido, ao espaço despedaçado pela apreensão respiratória do gesto: o teatro sanguíneo do mundo, a proscricção ou a geologia vibrátil das PALAVRAS que pigmentam (...) O DOM de abrir a matéria viva e arietar as pulsões da morte, decepar as palavras com o incêndio da fala, com o gesto perfurado pelo enigma que faz recomeçar os ritmos verbais. O ANIMAL se mina, se arrebatada, se rapina, se reclui, se extrai, se criva por transmutação paradoxal, é uma ossatura sarcástica, uma ossatura que se insemina e desaparece para o corpo acontecer: o GESTO esgarça geologias, distâncias, rarefações com o silêncio construtor do impensável povoado de tramas e de lentes minoritárias (...) cada gesto estiliza sua fuga na

plenitude sem fundo e as ensanchas safenadas dos bandos se despedaçaram contra os embriões invernais: são exórdios das chagas sedimentares que assimilam as últimas irrupções das palavras geradas pelo acaso anorgânico: os gritos espontâneos pendulam nas indevoções, as medusas variam com as forjas insurgentes do consolo que se arremessa sobre a trasfega das guelras, os escárnios com açames besoiram e expelem nas tapeçarias cheias de anomalias térmicas, o animal procura esculpir sua existência plissada e o GESTO captura-o para dentro do seu pleroma móbil (...) a boca possessiva do animal ataca sem perguntas, tacteia cada traço de vida e de desapareição: instaura-se esburacando a volição da babel): o animal não produz confrontos, colações, mas redobra o imensurável tirso da rosada que o faz acontecer dentro do tempo crónico para sobrevoar o pré-existente com o vasto, o aberto, o ampliado, o abissal: visibilizar a voz que atinge emancipação na vida falsária, na verdade fabulizada e escarificada pelas Bassárides acoadoras de Dioniso. O gesto, novamente o gesto testemunhal onde o futurível se nutre pela reminiscência espiritual do passado sem servência. O gesto em alastramento tremulante. O gesto desaparece usufruído pelo gesto garimpeiro que visibiliza a sedimentação do animal, o gesto destrói a figura e o aro do intelecto, o gesto é inatural, fabular e real, o gesto não obtempera mas acredita, confia no imprevisível, nas anamorfozes: o gesto não é uma mísula, um refrigério ou uma terçaria dialéctica, o gesto não compreende, é o movimento imemorial, é a larva involuntária, é a compactação sígnica, é o alanco vital do animal, o gesto retarda o falhanço do animal, a diferença disjuntiva das tonalidades, o GESTO não tem finalidade, não é intencional, não é recognitivo, é sempre um recomeço de mónadas rés a quem luta contra a sua própria morte, o gesto não é humano, é um retorno da fala que sabe silenciar-se, o gesto é intangível, é impenetrável, é um ciclo ilimitado, é incisão aiónica, é o olho dentro do olho e conectar o passado ao futuro por meio do presente impessoal, do saber trágico, da distância dos rostos, dos desvios dos acasos, dos ritmos anfibológicos: o gesto é um tumulto incorpóreo dentro da existência das coisas, uma dádiva da passagem uterina que rebenta nas falanges, uma dádiva dentro do crânio, uma dádiva intercerebral, uma dádiva que condensa a pedra lúcida, uma espera de alfabetos, uma claridade forçada pela claridade: a decifração da queda amnésica: estremar o despenhadeiro com a dilatação do poema, o pleno animal, o esquartejamento do

real. O GESTO crava o tempo no corpo com a semiótica da vida cruel, criativa e fora do poder. O GESTO não tem dúvidas, é uma abertura imensa de quem produz seu próprio destino. O animal acontece adentrado no acto livre do poema de Kurosawa e os gestos bilobados incubam-se incessantemente, mudam através das cumplicidades implicadas no seu corpo sem notícias porque é um salto em gestação incessante, uma encurva de fugas éticas que se traduzem na prática se si-mesmas: há uma entesadura nos pontos de vista ocultos e indecidíveis, há um espírito nobre que corre velozmente com lâmpadas cravadas nos instantes simultâneos, faz da vida intuitiva a alegria da hesitação, o imaginário imanente ao infinito dentro da inferência: a palavra é irrefreável e aferra a pulsão placentária, sua malhadeira no real é uma asseveração de vida, entalha o olho egípciano do animal no gesto da inocência, no gesto veloz da estirpe que a percorre completamente aberta ao tornar-se parte do poema onde os deuses evitam a consagração: o GESTO é a dor contemplativa, é a substância mudável que o faz regressar à crítica de si, construindo passagens, bifurcações nômadas, o GESTO eterniza-se no delírio espiritual. Um instrumento maior que a própria vida. A ARTE do GESTO. O gesto em acto epicurista. O relance eternal de um gesto sonoro dentro da boca surda. Um só GESTO e todo o corpo lucreciano. A prece da demência gótica. A prece do diagrama que combate o hábito místico: o ideal devastado pelos canais da ideia. A violência de um GESTO pousado noutro gesto de sensações. O espírito dos contrabandistas não depende do bem, da consciência e do mal porque é um atirador de tempos inéditos. Vozes simultâneas e transdutoras. A zoopsia. Distender os gestos, as nuances por todo o corpo, o gesto direcciona-se no finito intermitente de um presente dilatado para atravessar raias e devolver o colossal ao plasma do animal onde o caos se compõe, se coacerva e se vaza. O GESTO é uma cisão geradora de gestos alógicos, uma voltagem de múltiplos tempos, uma histeria relacional que escana o animal, atea a anatomia, distancia os ritmos atômicos e se torna coexistência turbilhonante. O GESTO esculpe a consistência do aturdimento e desobstrói-se, sim, o gesto acontece na sua duração livradora, na sua tendência enérgica: o gesto existe em si, é etológico, acumula o movimento, a emanção dentro dos noemas que o atravessam, é o metalino efabulatório, a acção de uma abertura delirante, o gesto modifica-se a si-mesmo, atinge o supralógico, prolonga-se e assevera-se noutro gesto que o vara

com cirandas inapreensíveis e membranas volúveis: uma percussão de misturas imemoriais nos gestos que se diferenciam nas perspectivas abstractas: são disjunções, exílios, mudanças, pausas, simultaneidades, germes, topologias, absorvências de verbos sem expectativas de cura, tudo se entrelaça por meio do passado que se recria no comum do contemporâneo onde o desejo recomeça cruelmente. O GESTO não procura sentido, ele é o absurdo do acontecimento, é uma mutação anamórfica, insubordinada, é o excesso do retorno da natureza, é o vazio que cultiva o tempo e emudece os ícones, conquanto há um impacto de deuses pagãos que recusam a morte com a fusão das línguas, é a vidência do trágico que captura acontecimentos estóicos entre signos imateriais. Em cada cariópse gestual, um animal expressivo sem espelhos lança-se ao estilhaçamento de um todo. Em cada exaustão gestual, um sedimento de tempo reemerge e o silêncio faz falar seus minerais fora da termodinâmica, sim, o inominável, o rosto zurzido pelo tempo produz falas assimétricas, falas porosas que se enovelam em torno dos espaços invisíveis do animal que toma signos para se sintetizar. Em cada existência, um combate-de-si, uma criação-de-si, uma contemplação-de-si sem significado, sim, um inacabamento: múltiplos gestos transpõem estremaduras entre os ciclos astrais do animal que grita dentro da matéria impessoal: O GRITO e o GESTO desviam alvos, vivem flutuantes e indeterminados. O gesto é um atractor de errâncias sem resultados pressentíveis. O GESTO vem da obscuridade, age ininterruptamente, retorna sempre, alia-se ao tempo, ao esquecimento, respira na luzência impiedosa, provoca a insurreição cárnea ao ensanchar a opacidade com o ilegível, a metamorfose alcança o extremo. (...) O GESTO se abre nos campos de batalha das aprendizagens do corpo, condensa-se na sua própria experimentação fissurada, captura molecularmente o animal sem recompensas, faz recomeçar o poema nas dobras incontroláveis, fortalece a profligação criativa ao deslizar no incomensurável, sim, atinge a emancipação ingênita que faz repulular as ossaturas, desenha articulações, filigranas, rigores, encontra vozes estranhas dentro da corporeidade, do manguezal, dança com as ruínas, com as reminiscências, estiliza-se na perfeição da existência, desmancha-se, aproxima-se da morte, da escoriação, da astenia com a vitalidade sgnica dos membros, das miscelâneas, das devastações, das renascenças(bifurcar feixes luminosos). O GESTO e o sentido animal disseminam-se epidermicamente, alcançam o eternal, o

falso, a fractalidade do problema, sim, vara lapsos esfíngicos, intervalos desmedidos e em alteração ininterrupta (abaladuras da alma cruzam o animal e o fazem durar sem reconhecimentos (...)) o GESTO assimila a putrescência invisível para construir mapas com dons ritornélicos, com espasmos, com espantos: o GESTO se liberta de julgamentos imunológicos entre as passagens das encorpaduras e o ócio cismático, resvala nas equivocidades, insculpe-se nos limiares inexactos, resiste à serventia, o GESTO deixa de ser gesto e inventa um corpo de minorias bastardas, de processos rítmicos: o imperceptível leva o GESTO para zonas espirituais onde nada acontece puramente porque as gravidades tenebrosas, equívocas, suspensas, fragmentam imagens inexprimíveis, a dor fortalece-se no movimento pausado e o animal furiosamente muda de pele, a sangradura do poema salva o animal sem mandamentos, o animal nunca se insula, sua solidão é imanente ao entrecorte disjuntivo, todos os pedaços gésicos se movem entre coesões invisíveis e as forças da inutilidade (...) o ANIMAL e os gestos eslaizeirados, escorchados, escorificados desfazem-se e ressurgem simultaneamente perante o malogro das divindades, sim, avigoraram-se na desapareição que ritorneliza o poema, o grito, o híbrido, o derruimento, a sedição da alteridade, o tempo vivido por quem desertou (afluências vibratórias): o animal...e o GESTO atingem a consistência fora da servência, do préstimo, porque sua linfa é feita de rebentações, de gretas sem antes nem depois, escarificando signos com essências estilizadoras de velocidades rumorejantes: o gesto e o animal alcançam a eternidade, o sublime da dança directa do tempo porque se fazem existir por meio do eclipse virulento do poema, de interstícios de uma força pura onde a duração do cristal-membranar se transborda diferentemente: são esgrimistas espontâneos do alto-mar, são velejadores da memória em futuração. Há um GRITO abrasado entre matérias fílmicas extraídas ao vazio, um grito descomunal a disjuntar ininterruptamente a carne que se estende coexistentemente em presente e passado, resta ao ANIMAL as fendas inesgotáveis da palavra que nunca se afastou da tentativa de se dilatar em acto infinito: palavra aberrante no palato de Tirésias: o ritmo falsário que fricciona a voz estranha de um outro em si, a devoração basculante da língua, a perfídia condensadora do animal dentro do poema lançado através do teatro vibrátil do corpo. (...) O GESTO se faz a si-mesmo, é uma passagem, uma ondulação, uma película dérmica do sublime, um andarilho, um roubo pré-biótico, um grão no acto de fala do animal que ziguezagueia sonora-

mente atrás do crânio supralunar do poema: planos extremos do inconsciente: o GESTO está adentrado na vazadura do tempo porque encontra o religar adjacente da duração sem medo da morte, é uma força política do vazio com falsos raccords porque acontece intensivamente no espaço transparente fora da reflexão, vitalizando a vida com o ecrã espiritual da matéria, a obscuridade que nutre os pontos das cadeias sobre as superfícies em movimento(stomachion) (...) sim, o GESTO rasga-se, dissolve-se com a linguagem para acontecer entre as volteaduras das volteaduras, é uma força que permeia confins, sim, gera, regurgita, engole e expele limites permanentemente. (...) O GESTO fala a partir das suas forças estocásticas que o levam às sedas do radical, ao trampolim do extremo. (...) O GESTO transpõe linguagens erísticas, línguas hylemórficas, idiomas bolsistas, tensiona o corpo sem quaisquer manifestos, desbamba a curvatura sem alvos, é um fluxo cantante, um cântico inenarrável, um adufe luminoso com múltiplas articulações, com várias sonoridades, com uma miríade de intervalos adivinhos, é uma deambulação autónoma, é um processo que abre o fundo da dobra onde o grito tange a boca por meio de vagas termohalinas, nada está dado, a morte é estetizada pelo grito silencioso do gesto, pela violência incorporeal. (...) O GESTO induz, rumina, captura tudo que arrosta, contamina-se e sabe se excluir para retornar com a brincadeira dentro da marchetaria, da virulência territorial sem raianas fantasmagóricas, sem espeleologias hiperfísicas, sim, o RITMO variável de quem estampa o múltiplo: uma correnteza de ar invade a cerzidura do poema e transmuta tudo, destrói os perímetros do animal que se abocanha com a sua própria obscuridade (ondulação incomensurável, por vezes o cuinchado, o grunhido no cine-olho do cristal, sim, em cada pulsação translúcida o gesto se desfaz, des-gravida-se ininterruptamente). (...) O gesto é um folhado de artistas levado às raias do real das audições inaudíveis e das visões imperceptíveis que libertam as falas agrilhoadas na língua. (...) O GESTO é sempre estranho porque suas crias se tornam passado e futuro de si-mesmas: são enlaçamentos exaltados, condensados, são liames não-históricos onde a alma opaca absorve velocidades, refegos, núpcias, liações, movimentos vastos para receber a imanência criativa do vazio que expande o corpo expressionista com partículas ilimitadas em detonação (...) os gestos refulgem sob a excisão sísmica dentro da revivescência zoológica, sim, o poema faz do golpe metálico uma recidiva vertebral ligada à bafagem carnívora e o arramo das entranhas

mímicas torna-se incurável ao expiar-se numa malhadeira de gafanhotos: a estoqueadura do verbo adensa-se no volume da purulência das arapucas onde os tendões dos soldados se gotejam perante a hesitação tremenda do animal: o cântico ainda talha o absurdo cruel do poema, as guelras estão plenas, as têmeoras dos deuses são devastadas pelos arcos acesos das criaturas. Não estamos defronte ao prodígio da ambliopia porque a escolha é sempre antropofágica.

Maria José Quintela

o primeiro gesto é o mais difícil. a perplexidade de descobrir como existem ainda por dentro dos pulsos artérias insuspeitas. e de como levar à boca sons impronunciáveis sugere uma resistência oscilante. que se quer eterna e não precipite gestos definitivos. no limbo de cada manhã.

o primeiro gesto é o mais difícil. cada passo que o aproxima afasta-nos do horizonte que queremos límpido e estelar. réplica de um céu pressentido. sem promessa de afectos enraizados ou atritos quotidianos que pertencem a uma outra linhagem. linguagem que os anjos não falam.

permanecer naquela linha de água com pé bastante para que o retorno seja impossível. sem olhos estremunhados que se precipitem na névoa. sem o passo hesitante que desaba um desejo sem direito a resgate ou rendição. a corda esticada no limite. depois um travão. a lembrar que o primeiro gesto é o mais difícil. e nem por isso deixamos de o precipitar.

Priscila Lopes

Cruzo com assombro os que não toleram
a Arte, os que se exilam do seu extravasamento
em seus chalés descansando os pés na jacuzzi.

E porque desprezam a Arte
a veneram tanto!

Porque creem que a Arte reside majestosa
em museus ou lacônica em sebos,
e faz seus estardalhões em saraus de bêbados,
e adormece para ser encontrada pela polícia em becos.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Não creem que a Arte esteja
em nada que lhes toca:
nem nas paredes da sua casa própria
nem nas séries de tevê nem no som
que emana do seu soundbar.

“A arte está aí para inglês ver!”

A Arte não serve a pátria
como os exércitos.
A cultura não serve a pátria
como as forças armadas.
Artistas não servem a Deus
como soldados.

Então, quando estava prestes a me conter
que pensei até que poderia ignorá-los
- com menos ignorância do que sua intolerância
lhes roubou enxergar a Arte em tudo –
me flagro nessa impossibilidade de alcançar o Reino
onde habita Deus, e sem que me atenha aos detalhes
sobre quantos são, se de fato existem – mais improváveis
do que a própria Arte
encaro os horizontes estreitos e lhes digo
não da Arte, para não tomar seu santo nome em vão,
mas do que me compete, a literatura:

É verdade que o inferno há de estar cheio de escritores
e escritoras. O inferno é senso comum
entre poetas de gerações distintas.
Mas no Paraíso certamente há bibliotecas.

Susanna Busato

Ando moderna.
Me dei ao luxo de respirar
o ar fresco do agora.

Poéticas como políticas do gesto

Logo saberei
do que é feito
o oxigênio das massas
o vidro fosco dos automóveis
o projétil que escapa da arma do policial
o temor que habita o Planalto
o terror que abala o asfalto
o horror que sacode as armas
o hemisfério esquerdo do cérebro da direita
o hemisfério direito do cérebro da esquerda
o hemisfério Norte e Sul do planeta e suas querelas de fogo
o negro que corre da polícia
o branco que finje não ver
o amarelo do retrato em que brancos e negros posam
para a fotografia indiferente.
Logo saberei do vermelho que assusta
do verde que inflama
o braço que brada no ar atônito
o açoite do tempo
e o azinhavre do hálito dos homens.

PACO
EDITORIAL



REFERÊNCIAS

ABBOTT, Mathew. Agamben e la questione dell'ontologia politica. *In*: BONACCI, Valéria (org.). Giorgio Agamben. Ontologia e Política. **Ontologia e Política**, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2YCW7oU>. Acesso em: 17 jun. 2020.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ÁDREON, Loris. **Meu corpo, minha prisão**: Autobiografia de um transexual. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: O poder soberano e vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. **La Communauté qui Vient**. Paris: Seuil, 1990.

AGAMBEN, Giorgio. **Meio sem fim**: Notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. Per un'ontologia e una politica del gesto. **Giardino di studi filosofici**, 2018, p. 1-7.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015b.

AIRA, Cesar. **Pequeno Manual de Procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. Michel Foucault e a Mona Lisa ou Como escrever a História com um sorriso nos lábios. *In*: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO, Alfredo (org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ANZ, Thomas. La esquizofrenia como sintomatologia de época. La patologia y La poetologia alrededor de 1910. In: BONGERS, Wolfgang y OLBRICH, Tanja (org.). **Literatura, cultura, enfermedad**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, 2000. Disponível em: <https://bit.ly/2N65sR5>. Acesso em: 17 jun. 2020.

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres Complètes**. Paris, Gallimard, 1976.

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh o suicidado da sociedade**. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: MM, 1987.

ARTIÈRES, Philippe. Dizer a atualidade. O trabalho de diagnóstico em Michel Foucault. In: GROS, Frédéric (org.). **Foucault a coragem da verdade**. São Paulo: Parábola, 2004.

ASSUMPÇÃO, Carlos de. **Protesto e outros poemas**. 4. ed. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015 [1968].

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Nos riscos da alusão. Tradução Ana Vaz, Dóris Arruda Carneiro da Cunha. **Revista Investigações**, v. 20, n. 2, p. 9-46, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATLAVSKY, Helena Petrovna. **A Voz do Silêncio e outros fragmentos extraídos do Livro dos preceitos áureos**. Tradução Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BAUDRILLARD, Jean. **A sombra das maiorias silenciosas: O fim do social e o surgimento das massas**. Tradução Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização líquida. As consequências humanas**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida em fragmentos**. Sobre a ética pós-moderna. Tradução Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Madrid: Taurus, 1973, p. 17-59. (Discursos Interrumpidos I).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens de Willi Bolle**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, [1939] 2005.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes, [1970] 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BONACCI, Valéria (org.). Giorgio Agamben. **Ontologia e Política**, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2YCW7oU>. Acesso em: 17 jun. 2020.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Ditadura e Homossexualidades / Comissão Nacional da Verdade. Volume II, Brasília: CNV, 2014, p. 300-311.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Tradução Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Santa Catarina: Argos, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia** – Revista de Literatura, n. 33, 1996.

BUCK-MORSS, Susan. Hegel e Haiti. Tradução Sebastião do Nascimento. **Novos Estudos do Cebrap**, São Paulo, n. 90, p. 131-171, 2011.

BUCK-MORSS, Susan. **Mundo de sonho e de catástrofe**. Tradução Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

BUCK-MORSS, Susan. O que é arte política? Tradução Ana Luiza Andrade. *In*: ANDRADE, Ana Luiza (org.). **Dossiê Leituras benjaminianas**. Chapecó: Argos, 2001.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CABRAL DE MELO, Evaldo. **Frei Joaquim do Amor Divino Caneca**. São Paulo: Editora 34, 2001.

CANTINHO, Maria João. Alberto Pucheu: um modo de interrogar o (im)possível. *In*: PUCHEU, Alberto. **Para quê poetas em tempos de terrorismos?** Porto: Exclamação, 2019.

CAPUTO, Ubirajara de None. **O caso Bruna: Gênero, Transexualidades e Opinião Pública**. São Paulo: Annablume, 2017.

CARLOS DE ASSUMPÇÃO: PROTESTO. Direção e produção: Alberto Pucheu. YouTube, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3fvJX8n>. Acesso: 29 out. 2019.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **La littérature, pour quoi faire?** Paris: Colège de France/Fayard, 2007.

DAMIÃO, Carla Milani. Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2007.

DAS, Veena. **Life and Words**. Violence and the descent into the ordinary. Berkeley: University of California Press, 2007.

DE MELO NETO, João Cabral. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

DEGUY, Michel. **Réouverture après travaux**. Paris: Galilée, 2007.

DELAZERI, Jaci J. **Certidão de nascimento do Brasil**. Erechin: Edlbra, s/d.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Demorar Maurice Blanchot**. Tradução Flavia Trocoli, Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Essa Estranha instituição chamada literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIAS, Cicero. Catálogo **Cícero Dias Uma vida pela pintura**. Curitiba: Simões Assis Galeria de Arte/Apoio Cultural Telefônica, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Sesc, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história I. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, André. Biopolítica e Resistência. O Legado de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO, Alfredo (org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EIZIRIK, Marisa Faermann. **Michel Foucault**. Um pensador do presente. Ijuí: Editora Unijuí, 2002.

FELL, Derek. **As mulheres de Van Gogh**. Seus amores e sua loucura. Tradução Antonio de Padua Danesi, Campinas: Verus, 2007.

FERNANDES, Felipe Bruno Martins. Assassinatos de travestis e “pais de santo” no Brasil: homofobia, transfobia e intolerância religiosa. **Saúde Debate**, Rio de Janeiro, v. 37, n. 98, p. 485-492, 2013.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, Poder-Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

FOUCAULT, Michel. **Os intelectuais e o poder**. Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. Microfísica do Poder. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologias del yo. Y otros textos afines**. Tradução Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós/ICE de la UAB, 2000.

FREUD, Sigmund. **Fetichismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. 21).

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. Obras Completas II Teatro

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Nódulos de Foucault (das possibilidades rizomáticas de ainda ouvi-lo)**. Ponta Grossa: [s.n.], 2018.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Saber é poder**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GOMES, Daniel de Oliveira, SOUZA, Pedro de (org.). **Foucault com outros nomes**. Lugares de enunciação. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2009.

GOMES, Daniel de Oliveira. **Dissonâncias de Foucault**. São Paulo: Lumme, 2012.

GOTLIB, Nádía Battella. **A descoberta do mundo**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. Cadernos de Literatura Brasileira

GROYS, Boris. **Art power**. Cambridge: Mit Press, 2008.

GUINSBURG, Jacob. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas. **Travessia**: revista de literatura. Ilha de Santa Catarina, n. 28, p. 7-10, 1994.

HAZIOT, David. **Van Gogh**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HERZER, Anderson. **A queda para o alto**. Petrópolis: Vozes, 1982.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JABOR, Arnaldo. **Toda nudez será castigada**. Brasil, 1973. 102 min. (filme)

JESUS, Jaqueline Gomes. Orientações sobre Identidade de Gênero: conceitos e termos. Brasília, 2012.

KIFFER, Ana. Artaud, momo ou monstro? **Lugar Comum**, n. 25-26, p. 237-243, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais em psicanálise**. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a conformidade e a transgressão das normas de gênero**. Curitiba: Movimento Transgente, 2017.

LE BLANC, Guillaume. Une manifestation sans manifeste. La voix précaire de Bartleby. Presses de Sciences Po, n. 68, p. 23-32, 2017.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3hBtNMs>. Acesso em: 17 jun. 2020.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MAINGENEAU, Dominique. **Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature**. Paris: Belin, 2006.

MARCEL, Jousse. **L'Anthropologie du geste**. Paris: Les Éditions Resma, 1969, Disponível em: <https://bit.ly/2N64BQd>. Acesso em: 17 jun. 2020.

MARX, William. **L'adieu à la littérature**. Histoire d'une dévalorisation. XVIIIe-XXe siècle. Paris: Minuit, 2005.

MAUÉS, Flamarion. Livros, editoras e oposição à ditadura. **Estudos Avançados**, v. 28, n. 80, p. 91-104, 2014. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142014000100009>. Acesso em: 17 jun. 2020.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Adieux au poème**. Paris: José Corti, 2005.

MOIRA, Amara. De quando elas e eles contam suas histórias: Uma breve genealogia das autobiografias trans mostra a potência dessas obras. **Revista Suplemento Pernambuco**, n. 145, p. 4-5, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **Demanda: Literatura e Filosofia**. Tradução Eclair Antonio Almeida Filho, João Camillo Penna e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Chapecó: Argos e Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

NANCY, Jean-Luc. **Être Singulier Pluriel**. Paris: Galilée, 1996.

NANCY, Jean-Luc. **La Communauté désœuvrée**. Paris: Galilée, 1999.

NANCY, Jean-Luc. **La mirada del retrato**. Tradução Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NERY, João W. **Erro de Pessoa: João ou Joana?** Rio de Janeiro: Record, 1984.

NERY, João W. **Viagem solitária: trinta anos depois**. São Paulo: Leya, 2011.

NUNES, Luiz Arthur. Melodrama com naturalismo no drama rodri-gueano. **Travessia: revista de literatura**, Ilha de Santa Catarina, n. 28, p. 49-62, 1994.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Um olhar sobre o colonizado: imagem do nordeste seiscentista por Albert Eckhout. **Revista Par"á"iwa**, n. 0, 2000. Disponível em: <https://bit.ly/2YaarWV>. 20 jun. 2005.

ORTEGA, Arnulfo Inesa. Cita com la muerte. Relatos y Historias e Mexico, n. 99, [s.n.]. Disponível em: <https://bit.ly/3ein9ZG>. Acesso em: 17 jun. 2020.

PÁL PELBART, Peter. Literatura e Loucura. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda e VEIGA-NETO, Alfredo (org.). **Imagens de Foucault e Deleuze**. Ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

PÁL PELBART, Peter. **Vida Capital**. Ensaio de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PUCHEU, Alberto. **A fronteira desguarnecida**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.

PUCHEU, Alberto. **Mais cotidiano que o cotidiano**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

PUCHEU, Alberto. **Para quê poetas em tempos de terrorismos?** Porto: Exclamação, 2019a.

PUCHEU, Alberto. **Poemas para serem lidos nas posses de presidentes**. Rio de Janeiro: Livros do Socavão, 2019b.

PUCHEU, Alberto. **Que porra é essa: poesia?** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1993.

SAFATLE, Vladimir. Relativa prosperidade, absoluta indigência. **Revista Carta Capital**, 2013.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SALZANI, Carlo. In un gesto messianico: Agamben legge Kafka. In: BONACCI, Valéria. Giorgio Agamben. **Ontologia e Política**. Quodlibet, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2YCW7oU>. Acesso em: 17 jun. 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mão de Alice, o social e o político na pós-modernidade**. Lisboa: Edições 70, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Vivemos um ciclo reacionário diferente, que tenta acabar com a distinção entre ditadura e democracia. **El País**, Madrid: Ediciones El País S.L., 2018.

SCOTT, Walter. **Ivanhoe**. São Paulo: Tecnoprint. Ediouro, [s/d.].

SCRAMIN, Susana. Ruínas do arcaico: o primitivo na poesia de João Cabral e Murilo Mendes. *In*: ANDRADE, Ana Luiza *et al.* **Ruinologias**. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

SILVEIRA, Maria J. **A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas**. Rio de Janeiro: Globo, 2002.

SIMAKAWA, Viviane Vergueiro. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gêneros inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. 244f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SIMMEL, George. A Ruína. *In*: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de e CAPELA, Carlos Eduardo (org.). **Ruinologias**. Ensaios sobre destroços do presente. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

SOUZA, Pedro de. **Michel Foucault**. O trajeto da voz na ordem do discurso. Campinas: Editora RG, 2009.

TELES, Janaína de Almeida. Ditadura e repressão: locais de recordação e memória social na cidade de São Paulo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 96, p. 191-220, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2YNtuWn>. Acesso em: 20 jun. 2018.

TIBURI, Marcia. O diálogo com o fascismo não pode ser dócil. Entrevista por Natalia de Oliveira Ramos. **Mídia Ninja**, Madrid, novembro, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ecjU5D>. Acesso em: 17 jun. 2020.

TRONCA, Ítalo. Foucault e a Linguagem delirante da memória. *In*: RAGO, Margareth (org.). **Imagens de Foucault e Deleuze, ressonâncias nietzschianas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

VAILLANT, Allain. **La crise de la littérature**. Romantisme et modernité. Grenoble: Ellug, 2005.

VEIGA-NETO, Alfredo; RAGO, Margareth. **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Poéticas como políticas do gesto

VIEIRA, Padre Antônio. **Sermões**. Cinco volumes. Porto: Lello e Irmão, 1993. (vol. IV)

WALDMAN, Bertha. Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues. **Travessia**: revista de literatura, n. 28, p. 129-157, 1994.

ZAMBRANO, Maria. Uma metáfora da esperança: as ruínas. *In*: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de e CAPELA, Carlos Eduardo (org.). **Ruinologias. Ensaio sobre destroços do presente**. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.


PACO
EDITORIAL



SOBRE OS AUTORES

Alberto Pucheu: Pós-doutor pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde leciona. Formado em Filosofia pela UERJ. É, além de poeta, um investigador de poesia contemporânea, bolsista de produtividade do CNPq. Dentre vários livros, publicou recentemente: *Poemas para serem lidos nas posses de presidentes*.

Alexandre Guarnieri: Mestre em Comunicação e Historiador da Arte pela UFRJ. É poeta. Participou de diversas antologias e foi vencedor do 57º Prêmio Jabuti na categoria Poesia, pelo livro *Corpo de Festim* (Confraria do Vento, 2014). Também do prêmio Yêda Schmaltz, da UBE. Dentre suas obras, constam: *Gravidade zero* (2017); *Horrorigami* (2018); *O sal do leviatã* (2018) e *Arsênico & querosene* (2019).

Ana Luiza Andrade: Pós-doutora pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/USP) na atualização da pesquisa sobre Osman Lins. Doutora em Literatura Luso Brasileira e Hispano Americana pela University Of Texas At Austin. Professora associada na UFSC. Foi professora visitante em Harvard, University of California e Universidad de Buenos Aires. Líder do Núcleo de Estudos Benjaminianos. É tradutora de Susan Buck-Morss.

André Queiroz: Doutor em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). É documentarista político e professor titular na Universidade Federal Fluminense (UFF), no Instituto de Artes e Comunicação Social. Desde 2011, dedica-se ao resgate dos processos históricos políticos das últimas ditaduras de segurança nacional do Cone Sul. Dirigiu junto a Arthur Moura os filmes *El Pueblo que Falta e Araguaia, Presente!*

Caio Ricardo Bona Moreira: Doutor em Teoria Literária pela UFSC. É poeta e professor de Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Paraná (Unespar), no campus de União da Vitória/PR, Publicou, recentemente, pela editora Medusa, os livros *Fábrica de Flores, Papele*

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

e *Oriki Daqui*. Dedicar-se a estudar poéticas ameríndias brasileiras, extraocidentais, xamanismo, etnopoesia e outros temas respectivos.

Carlos de Assumpção: Poeta neto de escravos e militante da negritude. Nascido em Tietê, conta com 93 anos. É autor do poema “Protesto” que viralizou recentemente em redes sociais. Foi tema de documentário de Alberto Pucheu (UFRJ). Dentre seus livros constam: *Protesto e outros poemas* (2015), *Poemas Escolhidos* (2017) e *Tambores da noite* (2009), todos associados ao movimento negro.

Celso Manguana: Poeta moçambicano da geração Oasis, nascido na província de Nampula. O autor é também jornalista e consta na clássica antologia *Moçambique: Encontro com escritores*. Autor de *Pátria que me Pariu* (2006), o qual foi 1º Prêmio Fundac “Ruy de Noronha” de Literatura. Trabalhou nos jornais *Zambeze* e *Canal de Moçambique*.

Chagas Levene: Poeta moçambicano. Teve uma formação em diplomacia. Dedicar-se também à fotografia e declamação poética. Escreveu, dentre outros, *Tatuagem de Estrelas* (2008). Co-fundador do grupo literário Geração 70, da revista *Oasis* e da **União Nacional de Escritores, em Moçambique**. Consta na antologia portuguesa *Encontro com Escritores* e, na Inglaterra, na antologia *Charrua and beyond*.

Chiu Yi Chih: Mestre em Filosofia Antiga pela USP. Artista, dançarino e professor de filosofia chinesa clássica no Centro Cultural de Taipei (São Paulo) onde ensina as obras principais do Taoísmo como *Laozi*, *Zhuangzi* e *Liezi*, do Confucionismo; como *Analectos* e *Mêncio*, do Maoísmo como *Mozi* e do **Legalismo como Han Feizi**. É professor de mandarim, tradutor, poeta e filósofo criador da “Metacorporeidade” (气质变化 – qizhibianhua). Disponível em: <https://bit.ly/2YQVXdV>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Daniel de Oliveira Gomes: Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina/Université de Lille III (estágio sanduíche). Pós-doutorando em Poesia na Université Paris Nanterre. Professor associado na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), atuando

nos cursos de Letras. Foi professor visitante na Universidad Nacional del Nordeste, em Corrientes.

Djulia Justen: Doutoranda e mestra em Literatura pela UFSC, onde foi também professora. Psicanalista. Integrante do Grupo de Pesquisa do Núcleo de Estudos Benjaminianos, da UFSC e da Rede de Pesquisa “Escritas da Experiência” da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Eliane Potiguara: Poeta indígena da etnia Potiguara, fundadora da 1ª Organização de mulheres indígenas Grumin / Grupo Mulher-Educação Indígena (1988), embaixadora da Paz pelo Círculo de Embaixadores da França e Suíça. Trabalhou pela Declaração Universal dos Direitos Indígenas na ONU em Genebra. Ela recebeu do governo brasileiro o Título de Cavaleiro da Ordem ao Mérito Cultural em 2014. Ganhou o Prêmio do Pen Club da Inglaterra e do Fundo Livre de Expressão, USA.

Eduardo Reis de Mello: Doutorando em Ciências Sociais Aplicadas e mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Desde 2012, é agente de Polícia Federal. Integrante do Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Teoria Social/Teoria Política e Pós-estruturalismo da UEPG.

Eunice de Moraes: É coordenadora geral do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, junto à UEPG, onde atua como professora adjunta. Integra a equipe editorial da Revista *Uniletras* e atua no conselho da Revista *Scripta Alumnis*, Revista *Muitas Vozes* e da Editora Texto e Contexto. Foi coordenadora do Congresso Internacional de Estudos em Linguagem, em edições seguidas, 2015 e 2017.

Fernando de Castro Branco: Doutor em Literaturas e Culturas Românicas, especialista de Estética Literária, sobre Adolfo Casais Monteiro e a Doutrina Estética da Presença pela Universidade do Porto. Está representado em múltiplas antologias poéticas. **É escritor, professor e crítico, em Portugal. Dentre seus livros de poesia:** *Nome dos Mortos* (2006), *Estrelas Mínimas* (2008), *Assinatura Irreconhecível* (2011), *Carta a Mim Mesmo* (2016) e *Desde Portugal* (2016).

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Flávio Viegas Amoreira: Poeta, escritor brasileiro, além de dramaturgo, jornalista, historiador e crítico; com livros adotados por Universidades americanas e europeias. Já foi musicado pelo compositor Gilberto Mendes. Dentre seus tantos livros estão: *Maralto* (2002); *A Biblioteca submergida* (2003); *Os contornos da serra são adeuses do oceano ao cais* (2007) e *Escorbuto, Cantos da costa* (2005).

Heleine Fernandes: Doutora em Teoria Literária pela UFRJ, com tese sobre a poesia produzida por poetas negras contemporâneas e o combate ao epistemicídio. Poeta, mulher preta, professora. Nascida e criada na Rocinha, na cidade do Rio de Janeiro. Tem poemas publicados no site *Mulheres que escrevem*, na antologia *Cult #1* e na antologia *Ato poético*, da editora Oficina Rachel. Está previsto para 2020 o lançamento de seu primeiro livro de poemas, *Nascente*.

Isabel Mendes Ferreira: Poeta, também pintora, natural de Montijo. Dentre outras obras do estilo prosódico enigmático da autora, destacam-se: *As Lágrimas Estão Todas na Garganta do Mar* e *O Tempo é renda* (2014), lançadas por editoras de Lisboa, Babel e Labirinto de Letras. Dos livros mais antigos: *Sobre as Ervas um corpo de junho* (1984) e *A mais loura de Lisboa* (1984).

Jaime Rocha: Poeta, escritor de ficção e dramaturgo português, nascido em Nazaré. Rui Ferreira de Sousa, tendo por pseudônimo “Jaime Rocha” recebeu prêmios como: Grande Prémio APE de Teatro (1998) com *O Terceiro Andar*; Prémio Eixo Atlântico de Textos Dramáticos (“ex-aequo”) (1999) com *Seis Mulheres sob Escuta*; Grande Prémio de Teatro Português (2004) com *Homem Branco, Homem Negro*.

João Rasteiro: Poeta nascido em Ameal, vive em Coimbra. Premiado em muitos concursos de poesia, como os italianos: menção honrosa no “Poesie Sulle Piastrelle” e “Segnalazione di mérito” pelo Concurso internacional “Publio Virgilio Marone”. Presente em várias antologias de Portugal, Brasil e Itália. Lida com oficinas de poesia. Autor de *Respiração das Vértebras* (2001) e *No Centro do Arco* (2003), dentre outros.

José Emilio Nelson: Poeta, crítico e editor, de Espinho, Portugal. O volume *Beleza Tocada* (2016) reúne sua obra poética desde 1979. Autor, ainda, dentre tantas obras, de: *Pesa um boi na minha língua* (2013); *Biblioteca Scatologica* (2007); *Geometrias galantes* (2006); *A Alegria do Mal* (2004); *O Anjo Relicário* (1999); *A Visão do Antigo* (1995); *Extrema Paixão* (1984).

Leocádia Aparecida Chaves: Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre. Servidora pública no cargo de Técnica em Assuntos Educacionais na UnB. Membro da *American Portuguese Studies Association*.

Leonardo Tonus: Poeta militante bem como pesquisador brasileiro sobre temas de imigração. Professor da Paris-Sorbonne/Paris IV. Em 2014, recebeu a condecoração de “Chevalier des Palmes Académiques” pelo Ministério de Educação francês e, em 2015, a de “Chevalier des Arts et des Lettres” pelo Ministério da Cultura francês. Publicou *Agora vai ser Assim* (2018) e o *Inquietações em tempos de insônia* (2019); ademais, organiza o evento “Primavera Literária”.

Luan Koroll: Pesquisador, foi professor na rede municipal de Educação de Florianópolis/SC. Participou do Projeto de Pesquisa Literatura Infantojuvenil e formação do leitor: representação discursiva do trabalho e da tecnologia. Participa do Grupo de Estudos Linguagem e Dialogismo (Gelid).

Luis Serguilha: Poeta português radicado em Recife, criou a estética batizada como Laharsismo, estudada em Universidades. Alguns de seus livros são: *Embarcações* (2004), *A singradura do capinador* (2005); *Hangares do vendaval* (2007); *As processionárias* (2008); *Koa* e (2011); *Kalahari* (2013). É curador do evento Raias Poéticas, em Vila Nova de Famalicão.

Maria José Quintela: Poeta natural de Vila Real, Portugal. Participou de distintas antologias. Aposentada como supervisora de enfermagem, após exercer funções durante 35 anos no Hospital de Lamego. Autora de *Vozes e Ecos* (2000); do romance *Um Olhar não basta* (2006); de

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

O mundo é irreal, mas não me importa (2007); de *Pertence à água a escolha dos naufragos* (2013) e de *Legenda para um corpo* (2019).

Marcos Siscar: Pós-doutor na *École des Hautes Etudes em Sciences Sociales*, *Collège International de Philosophie* e *Sorbonne Nouvelle – Paris 3*. Doutor em *Littérature Française* pela *Université de Paris 8*. Livre-docente pela Unesp. Poeta, ensaísta e professor na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Recebeu o Prêmio de Reconhecimento Acadêmico Zeferino Vaz, da Unicamp, em 2016.

Pedro de Souza: Pós-doutor (2007) na *Ecole Normale Supérieure*, Lyon, com pesquisa sobre performance vocal nos ditos e escritos de Michel Foucault. Doutor em Linguística pela Unicamp. Professor titular na UFSC. Seguindo a perspectiva deste intelectual, orienta nos programas de pos-graduação em Literatura e em Linguística.

Priscila Lopes: Poeta graduada em Relações Internacionais. Brasiliense; reside em Florianópolis, escrevendo em jornais e blogs. Possui contos, crônicas e poemas publicados em antologias como as da Câmara Brasileira de Jovens Escritores, da Editora DeLeon, Editora Mar de Idéias, Revista *Poité*. Escreveu dentre outros livros *Uns Traços todos imponderáveis* (2010).

Susanna Busato: Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), onde leciona na área de literatura. Poeta. Em 2014, foi finalista do prêmio Jabuti de Literatura, categoria poesia. É autora do livro *Corpos em Cena* (2013), lançado pela Editora Patuá.

EDITORIAL



Título	Poéticas e políticas do gesto
Organizador	Daniel de Oliveira Gomes
Assistência Editorial	Andressa Marques Giovanna Ferreira Taís Rodrigues
Capa	Metheus de Alexandro
Projeto Gráfico	Larissa Codogno
Assistência Gráfica	Bruno Balota
Preparação	
Revisão	
Formato	14x21cm
Número de Páginas	304
Tipografia	Life BT
Papel	Alta Alvura Alcalino 75g/m ²
1ª Edição	Dezembro de 2020





Caro Leitor,
Esperamos que esta obra tenha
correspondido às suas expectativas.

Compartilhe conosco suas dúvidas e sugestões:

sac@editorialpaco.com.br

 11 98599-3876

Publique sua obra pela Paco Editorial

EDIÇÃO DE QUALIDADE, DIVULGAÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO NACIONAL



Teses e dissertações

Trabalhos relevantes que representam contribuições significativas para suas áreas temáticas.



Grupos de estudo

Resultados de estudos e discussões de grupos de pesquisas de todas as áreas temáticas.



Capítulo de livro

Livros organizados pela editora dos quais o pesquisador participa com a publicação de capítulos.



Técnicos e Profissionais

Livros para dar suporte à atuação de profissionais das mais diversas áreas.

Envie seu conteúdo para avaliação:

livros@pacoeditorial.com.br

11 4521-6315

 11 95394-0872

www.editorialpaco.com.br/publique-na-paco/

Todo mês novas chamadas são abertas:

www.editorialpaco.com.br/capitulo-de-livros/

Conheça outros títulos em
www.pacolivros.com.br

PACO  EDITORIAL

Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú – 2º Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100

