

eLyRa

REVISTA DA REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS



POESIA E
PERFORMANCE

DEZEMBRO 2017 - Nº. 10

FICHA TÉCNICA

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM | WWW.LYRACOMPOETICS.COM | WWW.ELYRA.ORG

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDAÇÃO DA ELYRA

DIRETORES

PAULO DE MEDEIROS

ROSA MARIA MARTELO

TÍTULO

POESIA E PERFORMANCE

DEZEMBRO 2017

ORGANIZADORES DO Nº 10

LEONARDO GANDOLFI

LUCIANA DI LEONE

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA: fotografia de ANA CARVALHO

PERIODICIDADE

SEMESTRAL

VERSÃO ELETRÓNICA

ISSN 2182-8954 | <http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely10>

AUTORES

ALEXANDRE COSTA

ALEXANDRE NODARI

ANNITA COSTA MALUFE

BRUNA BEBER

CARLOS AUGUSTO LIMA

CAROLINA ANGLADA

CHACAL

DANIELLE GRACE DE ALMEIDA

DANILO BUENO

DANILO DIÓGENES

DEYSE DOS SANTOS MOREIRA

FÁBIO LEONEL DE PAIVA

INÊS CARDOSO

LEONARDO GANDOLFI

LÍGIA SOUZA DE OLIVEIRA

LÍVIA BERTGES

LÚCIA LIBERATO EVANGELISTA

LUCIANA DI LEONE

MARIANA PATRÍCIO FERNANDES

MARÍLIA GARCÍA

NATÁLIA SALOMÉ DE SOUZA~

RAFAELA SCARDINO

ROY DAVID FRANKEL

SILVIO FERRAZ

SÓNIA BAPTISTA

TATIANA PEQUENO

TIAGO CFER

VINÍCIUS PEREIRA

O AO utilizado em cada texto é da responsabilidade dos autores.

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade –COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2017



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



eLyRa #10 - poesia e performance

Orgs. Leonardo Gandolfi e Luciana di Leone



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



UID/ELT/00500/2013



GOVERNO DE
PORTUGAL

APRESENTAÇÃO

Associar os termos poesia e performance parece ser uma necessidade tanto para a reflexão teórica sobre poesia contemporânea quanto, em alguma medida, para os próprios poetas. Poemas escritos que expõem o seu processo, poemas vocalizados, poemas encenados ou filmados, poemas que saem definitivamente do papel e permanecem sem registro, poemas que questionam a supremacia do texto escrito povoam as produções contemporâneas. Arranjos de linguagem atravessados por respirações, gestos, corpos obrigam a pergunta: com que se faz o poema? E, ainda, a associação entre poesia e performance fala a respeito de um contato entre práticas artísticas diferentes, chamando a atenção para os limites instáveis de cada uma dessas artes, ou instituições? Ou fala a respeito de uma condição inerente à própria poesia, condição performática que o grafocentrismo teria, em certa medida, recalcado?

Jean-Luc Nancy, neste sentido, diz que “a poesia é mais do que e algo diferente da própria poesia”, perspectiva que localiza o poema em um lugar de encontro e atrito de linguagens. A performance seria uma dimensão – geralmente associada a uma prática artística em particular, a “arte performática”, mas que parece excedê-la – que, entre outras coisas, coloca em tensão a própria ideia de arquivo, na medida em que se encontra entre acontecimento e registro. Sujeita a processos de historicização e teorização bem mais recentes, a reflexão sobre performance se faz no cruzamento de saberes diversos, tanto que Richard Schechner diz que “os estudos de performance começam onde o domínio máximo das disciplinas termina”.

Foi pensando nestes lugares de instabilidade poética-teórica-crítica que se organizou o presente número da revista *eLyra*. E por ter a instabilidade como ponto de partida, acreditamos que o melhor modo de abri-lo seria colocar a dimensão performática em evidência. Assim, a primeira seção, “Modos de performar”, nos traz o pequeno e contundente texto de Sônia Baptista, que encena o problema do acontecimento e das suas possibilidades de arquivamento. Numa pesquisa semelhante, entre a presença e a espectralidade, entre a lembrança e o presente, entre a construção e a ruína, Marília Garcia performa e problematiza o próprio fazer num vídeo, texto, apresentação. O texto do poeta-além-do-texto, Chacal, escolhe falar de “trabalho” em lugar do produto pronto. Em clima parecido, mas com outros materiais, Carlos Augusto de Lima trabalha divertindo-se em algum lugar depois do poema e depois do jogo. Em outro tom, a performance se expõe no depoimento do próprio autor sobre o processo de escrita do livro *Sessão*, de Roy David Frankel, que recupera e maneja os discursos públicos feitos durante a votação do impeachment da presidenta Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados brasileira. Bruna Beber nos permite acessar de forma direta os poemas de *Ladainha*, inseparáveis já da sua dimensão rítmica, corporal, efêmera. Encerrando a seção, Tatiana Pequeno – poeta, professora, pesquisadora e militante – propõe uma ação/reflexão sobre “a relação entre o desvelamento do silêncio e o caminho para a performance enquanto possibilidade de encontros entre ativismo político, autobiografia, cultura popular e um certo ritual de body art”, abordando eventos “literários” em que o corpo se torna uma plataforma política.

A esses “Modos de performar”, seguem outros – na seção “Artigos” –, já que, em certa medida, eles não deixam de ser também modos pelos quais a crítica se mostra enquanto se faz. O primeiro ensaio, de Alexandre Nodari, especula teoricamente em torno do conceito de *quase-evento*, que procura tangenciar a definição de uma ontologia da experiência literária, e não dos seus objetos, na sua aproximação ou contraste com a realidade. Em seguida, em outra perspectiva, Danilo Bueno aproxima a escrita poética do jogo, do ritual, da dimensão comunitária, como entenderia Caillois, a partir da reflexão sobre o cadáver esquisito surrealista.

Outros textos nos permitem mergulhar na já instalada instabilidade disciplinar propiciada pela performance. Uma reflexão sobre a música e sua relação com a letra,

aparece no caso do texto de Alexandre Costa, enquanto que, indo além, Annita Costa Malufe e Sílvio Ferraz tocam na questão da voz, cara ao pensamento francês contemporâneo, tanto na poesia de C. Tarkos quanto nas composições de Georges Aperghis. No caso do texto de Livia Bertges, Natália Salomé de Souza e Vinícius Pereira, as reflexões sobre uma “performance visual” levam a própria ideia de poesia ao limite, afastando-se da legibilidade, ponto central também na análise que faz Rafaela Scardino da obra de Nuno Ramos. Em todo caso, pensar a performance implica pensar o processo, como se entende no texto de Danielle Almeida.

Outro dos traços que a exploração da noção de performance coloca em jogo de forma contundente é o da “construção” do sujeito – colocando em atrito as noções de sujeito poético, voz, poeta e corpo. Neste sentido, de modos muito diversos, Deyse dos Santos Moreira e Fábio Leonel de Paiva abordam o sujeito em Chico Alvim, enquanto Tiago Cfer precisa de um alargamento da reflexão para comportar as diversas dimensões – onde o corpo se mostraria como uma continuidade e um excesso em relação ao texto – da produção do poeta e professor Mauricio Salles Vasconcelos. Já Inês Cardoso aborda a incontornável questão do corpo e a construção e problematização de um sujeito plural – nunca apenas textual – na obra de Alberto Pimenta. Mariana Patrício, por sua vez, se debruça nos diários de Maura Lopes Cançado e Carolina Maria de Jesus permitindo ainda traçar – a partir da necessidade teórica de interrogar e colocar em contato vida e escrita, corpo e texto, autor e leitor – uma ponte entre textualidades e subjetividades muito diferentes.

Encerrando a seção, questiona-se também acerca da relação com o teatro. Se a performance – a condição eventual e corporal – é uma dimensão indiscutível do teatro, ainda cabe o questionamento quanto à relação entre texto e cena, relação que Lígia Souza de Oliveira, chamará de falsa oposição.

Para finalizar, trazemos as resenhas de dois livros centrais para refletir a questão da performance no nosso tempo. Danilo Diógenes lê o livro *Sessão*, de Roy David Frankel, conjunto de poemas que – no limite entre o procedimento da colagem e a resposta a um dado político urgente – busca redimensionar as relações entre literatura e engajamento. Já a resenha escrita por Carolina Anglada do livro *A máquina performática* (2017), dos pesquisadores argentinos Mario Cámara e Gonzalo Aguilar, publicado na coleção

EntreCríticas, organizada por Paloma Vidal, propõe observar a operação que os autores chamam de “máquina performática”, um complexo acontecimento – um campo experimental – no qual a literatura entra num jogo com elementos muitas vezes irrecuperáveis: gestos, cheiros, sons, movimentos, corpos.

Gestos, cheiros, sons, movimentos, corpos já inapreensíveis, atravessam este número de *e-lyra*, atravessam o pensamento crítico, atravessam a poesia de forma determinante.

Por falar em atravessar, a imagem que ocupa a capa deste número é de Ana Carvalho (Porto, 1952) e integra a série *On the ground* (<http://www.anacarvalho.nl/themes/#/on-the-ground/>) em que a fotógrafa lê as superfícies não como esconderijo de algo que está por trás, mas como lugar onde as coisas se dão, onde as inscrevemos e deixamos que elas caiam. Escolhemos esta foto, pois vimos nela uma espécie de convite aos leitores da revista, como se ela desser a ver um encontro entre poesia e performance, encontro no qual – parafraseando o trecho de Nancy citado há pouco – o corpo é mais do que e algo diferente do próprio corpo.

Leonardo Gandolfi

Luciana di Leone

modos de performar

Não há poema na cena

Sónia Baptista

Não há poema na cena, a cena é o poema da recusa em não em cena estar.

Em não em cena respirar. Em não em cena. Em não em cena não se está. Nunca se não está, não está. É-se público mesmo quando não se o tem, em não em cena.

Tem uma forma a palavra. Tem dança. A forma. Escreve o teu nome com o corpo, ela dizia no frio do norte. Escreve o teu corpo com o nome que se te dá em cena. Digo eu entre o meio e o meu seio (isto é poética performada).

Mais a sul comem-se os nomes com os corpos. Fiz um sacrifício e nunca mais vou comer um certo bicho, depois de o ter performado. Formou-se dentro de mim a compaixão da não consumação. Não é bem este o sentido mas por lá chega, por outro lado.

A poética é tudo o que fica fora de cena, e eu estou tão cansada de dois anos de poética e três dias de cena. Não é justo, é teimosia, é justo, é dar corpo-poesia. É dar. E pega-se. Pégaso me leve. Eleva! Estou tão cansada de escrever durante dois anos para vos dizer durante três dias, duas horas por dia, para me ouvirem performo-dizer. Sou teimosa e queria ser mula. Só um bocadinho, para não ter de escrever.

Não sei escrever mais a não ser: pé de cama. Há um pé de cama em metal negro dobrado, que curva delicadamente mas que sustenta o peso do meu cansaço. Tem bolacha no meu cansaço, tem queijo, tem doce, tem lanche, o meu cansaço é cheio de lanche.

Amoral da história:

Há muitos anos fiz vinho quente em cena e embebedei-me com os vapores. O que melhorou em muito a qualidade da minha performance.

Dezembro de 2017

Trabalho

Chacal

como dizer -

isto -

este isto -

isto aqui -

.....

Beckett

Minha amiga me viu fazendo *Os Bichos* numa conversa com alunos de pós-graduação na UERJ. No final veio falar comigo: “quando é que isso vai virar trabalho?” Fiquei passado. Aquilo era o trabalho. Uma dança estranha, minimalista, que sugeria uma série de uns dez bichos. Algo informe. E era assim, sem explicações, sem palavras. Algo sem importância, sem definição, nonada.

Aquilo ficou na minha cabeça. Como é que aquela moça que tanto admiro me diz: “quero ver quando isso vai virar trabalho?” Imagino que, se os poetas tivessem posto Platão pra correr da República e ela fizesse uma exposição belamente fundamentada numa Abralic clandestina, eu chegaria para ela, cheio de mim, e diria depois dos ademanos: “Quero ver quando isso vai virar um poema?”

“Quero ver quando isso vai virar trabalho?” Talvez essa incompreensão fosse onde eu quisesse chegar. A série começou com *Alce Triste*, um gesto meio tímido de quase esconder o rosto entre as mãos e ficar parado assim um tempo em frente a outra pessoa. Sensação

boa, como uma criança que se esconde fechando os olhos. As pessoas achavam meio engraçado, meio absurdo. Mas eu me sentia abrigado dos olhares incrédulos, ali fazendo o Alce Triste, como se invisível fosse. Um dia, em bh, num encontro multimídia, num festival de poesia, pedi para alguém que fazia o som, que colocasse “Gymnopedie”, enquanto eu, paralisado, em cena, fazia o Alce Triste. Aquela música do Satie foi me invadindo e me sugeriu um movimento, que era uma volta de 360º em torno de mim mesmo, praticamente sem sair do lugar. Depois sem saber como acabar a performance, fui caminhando lenta e tristemente, atravessei o público e sai da tenda armada para o evento, saindo pra rua deserta numa noite chuvosa na Praça da Liberdade. As pessoas ficaram um tempo estupefatas e então começaram a aplaudir. Como um mendigo ávido, voltei para receber os aplausos.

ALCE TRISTE

Os Bichos é esse algo que acontece no momento – como alguma coisa que vai se deixando invadir pela interação com o público, o ambiente – que te sugere ações imprevisas, improvisadas, quando a convenção e o acaso trocam figurinhas. Fato é que incorporei o movimento giratório ao Alce Triste, tendo ou não, música ao fundo.

Pouco antes havia feito outra intervenção num centro cultural pomposo na Praça da Liberdade. O apresentador me anunciou com a formalidade de praxe e chamou: – Com vocês, Chacal! Entro imitando muito toscamente um elefante, com o braço no lugar da tromba e caminho, encurvado, a passadas lentas pelo palco até chegar ao microfone. A partir dessa quebra de expectativa, tudo podia acontecer. Podia até falar um poema e falei:

ELEFANTA

teu jeito de elefanta contraído me angustia.
quem sou eu, quem és tu nessa manhã que se anuncia?
sentinela, minha nega, estou tomado pelo teu sentimento.
posso dizer que um elefante passa em mim
com seu passo lerdo, um tanto tardo de ser.
quando tu assoas tua tromba, sentinela, me assombra.
quem não ficaria sem ar com o teu passar constipado
com teu ventre que abrange o mundo paralisado?
sentinela sentinela quem te deu esse nome bacana?
por que saís de manhã toda trêfega e só voltas sei lá quando?
sentinela, esse jeito avoadado de quadrúpede no cio me assanha.
alguns te chamam elefanta, outros aliá e todos tem razão
menos eu sentinela, menos eu que sou assolado pelo teu sentimento.
por que não vieste a esse mundo, um walk talk, um disc man?
assim saberia operá-la ou escutar hendrix quando quisesse.
mas não. vieste elefante e para escutar teu berro lancinante
teu ronco visceral, fico impassível como um hidrante.
vai, sentinela, vai! cambaleante pelas ruas do rio.
boa sorte. seja feliz. até logo.

.....

TERGIVERSO?

Será que já estou transformando *Os Bichos* em trabalho? Por que trabalho tem a ver com a palavra escrita? Será que cobravam isso de Pixinguinha quando compunha um chorinho ou de Didi depois de um gol de folha seca? Por que será que a palavra escrita do autor ou de uma crítica é que dá significação à obra? Será o grafo-logo-centrismo impregnado que dita que toda experiência deve virar texto para ser transmitida? Quero evaporar. Mas sinto que nesse pique-esconde, quanto mais tento fugir, mais exposto fico. Ainda assim, aqui no centro do palco do mundo, com uma lâmpada de mil amperes a um palmo da minha cabeça, confesso para quem quiser ouvir: poesia é o silêncio da palavra, ardil, artifício, artimanha.

Acho que *Os Bichos* já estão virando trabalho. Mas falta o mais importante: as citações. Citar fulana e beltrano. Dar credibilidade acadêmica ao tema. É aí que a porca torce o rabo e eu invento outro bicho. Não que outros autores não me permitam pensar com. Criaturas que explicariam *Os Bichos* com os pés nas costas. Gostaria de colocar os pés nas costas, num devir preguiça e caminhar lentamente para fora do teatro, sozinho na chuva e esperar Godot. Mas escuto aplausos e volto para agradecer. Que tipo de besta sou eu?

DANDO UM TEMPO

Comecei a performar meus poemas pra valer a partir de 1975, na primeira artimanha da Nuvem Cigana, grupo protopunk da Poesia Marginal. Ali começamos a trazer a poesia para o corpo, para a voz (nós não éramos do curso de Letras, mas sim de Comunicação). Poesia que queria sair do papel e se misturar com a vida e se transformar em ato presente. Desde aquele momento seminal em que fizemos recitais por várias cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, dando início ao que hoje se expandiu pelas periferias, em forma de saraus e transformou a poesia em encontro, espetáculo.

Os Bichos não é espetáculo. É uma coisa assim chinfrim. Não precisa mais de palco, plateia, como aprendi com Waly Salomão e os mendigos bêbados desse planetário. Quero algo como no título de Anne Carson: “Variações sobre o direito de se manter em silêncio”. Chega uma hora, depois de 40 anos performando poesia, em que já se torna previsível pra mim ir ao microfone, ao palco e falar um poema. Apesar de gostar disso, a previsibilidade tira um tanto da antiga força. A passagem para o vídeo, o cinema, também não me atrai. Falta a presença física, respirar junto com a plateia. Transformar em cena é interessante. Mas ainda aí a palavra soa. E a palavra exige decifração, buscar sentido, significado. E isso te tira do aqui-agora da cena. E é isso que quero evitar. Como estar em cena sem a palavra?

E por que esse fastio todo? Além de já não ser mais um desafio, quero buscar o inaudível, o inusitado. O ideal seria fazer o ilusionismo, a mágica, a prestidigitação. Aliás já faço o Mago Magu, outro personagem que incorporo. Mas meus dedos não foram treinados para isso. Dançar eu reservo para as festas onde os corpos se atraem, se atritam, se entregam. E a música, só no jogo entre tônicas e átonas.

Bem sempre me resta o mais usual para um poeta: o papel. Mas assim como letristas profissionais não entendem o poema sem a melodia, eu já não considero a palavra longe do corpo, da voz. Claro está que um grande poema independe de suporte. Mas o silêncio pode ser um poema providencial entre duas falas caídas.

Mais um agravante para investir em uma performance sem palavras. Depois do golpe de 2016, com a chegada de Fora Temer, sinto que as palavras deixaram de valer alguma coisa alguma. Quando você tem a Constituição de um país rasgada, que potência pode ter

um poema? As palavras se tornam inócuas. *Os Bichos* tentam através do pouco, do gesto inconcluso, rasurado, dizer algo que se interrompe abrupto. Como um mandato.

E *Os Bichos* vieram vindo generosos: a Beberrã, que pula e bambeia e pula e bambeia. Beberrã, uma bêbada rã bebê. E veio o camarada Albatroz Vesgo, um olhar estrábico que vem do céu. E veio o Urso Nicolau, um ser singelo e assustador. Chegou também o Bacalhau da Noruega, a magreza em pessoa. Ou ainda, numa enfiada só, o Jacaré Tímido, o Macaco Sonolento, o Dragão Invisível, a elefanta Sentinela e a indescritível Tartarota, a tartaruga que capota. Agora sem mais, nem menos, brotou do nada: Gangurudson, o marsupial legal. Ele estreou de forma muito embrionária (o que n'*Os Bichos* não é embrionário?) num sarau na Tijuca. Uma evolução genética da Beberrã. Ora, pergunto eu, isso já é o trabalho ou é apenas um relato? Eu mesmo respondo: isso é isso, palavras encadeadas que cada um entende como quiser.

Quero exercer “meu direito de permanecer em silêncio”. Porque o silêncio pode ser um outro nome para a poesia. E eu como poeta quero exercê-lo. Por que trabalho tem que ser uma longa, exaustiva, interpretação teórica daquilo que meu corpo resolveu criar como quem assovia (assoviar é trabalho?)? Estou aqui pensando em quem poderia entrar nessa conversar sobre *Os Bichos*. Lígia Clark, que tem lá os bichos dela, poderia participar com seus objetos relacionais, aberta à visitaçã, recriaçã e recreaçã pública. Objetos a se fazer ao infinito. Perto deles, meus bichos são, sei lá, nada. Um esgar, um tique nervoso, um não trabalho, uma aleivosia. Sim, talvez *Os Bichos* e eu não passemos de uma fraude. Uma farsa maltrapilha. Um gesto perdido entre tantos. Um gesto.

TARTAROTA

Então embarcamos oito na van para um CEP 20.000, na Lona Cultural João Bosco, em Vista Alegre. Lá se daria um CEP 20.000 fake, uma contrapartida para levar arte para as áreas desprovidas de espaços culturais e espetáculos. Pura embromação se feito de um modo automático, sem real demanda específica das comunidades. Deixem as comunidades ocuparem esses espaços e elas mesmas programarem o que querem ver.

Mas lá ia eu estrear a “Tartarota, a tartaruga que capota”. Era um número que exigia muita entrega. Não sei fazer cara de tartaruga. Andar como uma tartaruga exigiria um preparo de corpo que não tenho. Era apenas sugerir alguma coisa. Como no processo de impeachment, a tal pedalada fiscal. Não era a verdade que importava.

Comprei o alface. Um alface é um alface é um alface. Uma coisa verde e vegetal. Fiz uma breve passagem antes da cena. Breno Góes anunciou belamente: – Vocês pensam que estão seguros. Mas vocês não estão seguros, porque lá do fundo do igarapé selvagem, do pantanal em que o país mergulhou, ela vem.

Entro em cena rastejando para espanto da plateia de jovens de Vista Alegre. Isso pra mim já era o trabalho. Que já começara na ideia de comprar o alface, na escolha do alface. Mas isso estava longe de ser o trabalho, que também não é esse aqui, um ano depois, nem sei se será um outro daqui a um ano. Sei apenas que fiz pela primeira vez a Tartarota. E rastejei até uma folha de alface no palco, e abocanhava a folha e mastigava a folha e olhava pra cima, esticando o pescoço como vejo as tartarugas fazendo no laguinho que fica na entrada do Jardim Botânico. Estava longe de estar parecido. Poderia ser um soldado da Frente Expedicionária Brasileira rastejando na lama num combate violento em Monte Castelo. Mas ali em Vista Alegre não se ouviam bombas, mas o silêncio ensurdecedor da plateia de jovens locais. A Tartarota rasteja até o centro do palco, mascando alface. Pára, estica a cabeça e faz o lento movimento lateral e vai e vem e vai e vem até que... capota. E começa a espernear. O trabalho estaria começando? Será que esse relato é em si um trabalho a posteriori ou um trabalho que antecede o verdadeiro trabalho em que terei eu que não apenas relatar, mas inventar o que eu quis dizer com aquilo? O trabalho é isso e aquilo. O trabalho, que eu saiba, não termina. Os alfaces continuam nascendo, sendo agrotóxicos e postos à venda. E meu silêncio pode ser um ato conspiratório contra todos

os golpistas. Um silêncio não logocêntrico, não grafocêntrico, mas que quer estar na academia. Como fazer? Tentando dizer com o corpo que o silêncio é uma forma de absorver, somatizar percepções, digerir a vida em paz? Interrogo? Eu?

Mas ainda esperneava e nada acontecia. Breno talvez fizesse um fundo musical maneiro. Mas, de repente, ele se insurge, se levanta e me dá um chute: – Sai fora, Tartarora! Sai Tartarota. Sai! A Tartarota desencapota aos poucos. E se arrasta para o fundo do palco, início do fim do mundo. Lá onde olhar nenhum alcança.

CABARET VOLTAIRE

Aqui seria um bom momento para entrar um verso sobre a Tartarota e essa primeira apresentação em Vista Alegre. Por exemplo:

te a tá, tá
erre o ró, ró
te a tá, tu
tartarota
no seu cu

Mas insisto: quero meu direito de me manter em silêncio. A Tartarota veio, viu, venceu. E se foi. Não por muito tempo. No CEP seguinte, dias depois, ela já estava entrando em cena de novo no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Humaitá. Ela, precedida pelo alface. Eu sei que insisto. As pessoas reagem pouco. Não gostam muito. Preferem gritar: Fora Temer! E estão na razão delas. Temer é um carrasco a soldo do capital. Mas o que tem a Tartarota com isso? Que têm *Os Bichos* com isso? Seriam eles instrumentos de algo maior que tem a ver com a vida no planeta? De volta ao futuro, os bichos só serão reconhecidos assim, como um fragmento de um poema de Safo, salvo das intempéries, dos incêndios para nos iluminar lacunar? Como um canto de uma tribo extinta com sua língua destroçada pela cachorrada do tempo? Sei que tento apenas ganhar tempo, enfileirando frases e simulando fazer o trabalho. O poeta é um fingidor, um charlatão nesse mundo escriturário.

CABARET VOLTAIRE

Foi assim, com pasmo e muita felicidade, que recebi o convite para fazer uma performance no Cabaret Voltaire, em Zurich, abril desse ano de 2017. Aquilo coroaria meus 42 anos de performances poéticas, os 27 anos de existência do CEP 20.000, meu cabaret de bolso. É claro que pensei: lugar ideal para *Os Bichos*, meu trabalho (?) mais dadá. Ali onde se revezaram gigantes da pré-história do século XX: Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Duchamp, Man Ray. A vida viva no meio da morte morte da Primeira Grande Guerra. Eu ali era quase impensável.

Fui a convite do grupo Bio Escritas e devia dar uma palestra na Universidade de Zurich, onde se realizaria um simpósio do grupo. Simm era preciso fazer um trabalho. Mas eu queria meu direito de permanecer em silêncio, porque a gente nunca sabe exatamente porque faz as coisas. Às vezes são meros impulsos físicos, tentativas toscas de expressar um mundo em dissolução, onde o que era, já era e o que será, ainda não é. Nesse hiato de tempo, mora o artista. Trabalhar com essa potência de vazio é sua assinatura.

POEMA PARA SER TRANSFIGURADO

quem somos
o que queremos
logo logo saberemos

por enquanto
sabemos
que um gesto
uma palavra
podem transformar o mundo

qual deles
qual delas
saberemos já já

essa a missão do artista:
experimentar

por isso somos preciso
por dar nossas vidas
pelo que – ainda – não é
pelo que – quem sabe um dia – será

o que somos
o que queremos
saberemos *juntos*
já já

.....

TRABALHO DEU

Sobre o conceito de biopoética, ele ainda me é meio nebuloso. Acho que está mais ligado à biblioteca, ao logos, que ao corpo e à rua. Mas quem sabe: o desejo de colocar em questão a hermenêutica, a obsessiva interpretação de lado e a vontade de dialogar com os que tentam romper com essas algemas e ouvir mais as pulsões do corpo, do aqui agora da presença, permitiu esse encontro.

Na performance no Cabaret Voltaire, fiz *Os Bichos* (a Tartarota fez chover alface), as prestidigitações poéticas de Mago Magu, um charlatão maior que Paulo Coelho, ainda incompreendido em seu portunhol selvagem. E buscando fisgar o público, falei 4 ou 5 poemas em português, legendados em inglês. Dividi a cena, com o gigante, poeta e performer, Ricardo Domeneck, com seus versos seminais. A recepção foi a melhor possível nesse mundo doido e dodói tão distante do dadá. O Cabaret é apenas um retrato na parede da carnificina que foi a Primeira Guerra, enfrentada com a delirante resistência artística das vanguardas do início do século XX. Hoje o sangue não inunda mais as trincheiras. Artistas, cooptados pelo Deus Mercado, passam a ser provedores de conteúdo para a atrofia do cérebro, enquanto outros, indomáveis, falam para as paredes, para uma humanidade lobotomizada.

Mas a Tartarota, como seu primo jabuti, é vingativa e sabe que “enquanto houver bambu, tem flecha”. *Os Bichos* ruminam no oco do mundo, um manifesto pós-silêncio. Mago Magu quer o direito de inventar a pólvora, a roda e o fogo. A seu modo. E o poeta quer muito fazer o trabalho, um trabalho que o leve longe, que junte e processe o todo, desmorone e vá além.

Tem país na paisagem?

(versão completa ao vivo)

Marília Garcia

tem país na paisagem?

<https://www.youtube.com/watch?v=qEQfXg4b9Ko>

Regras para uma competição no deserto (romance)

Carlos Augusto Lima

7.

Simple: divida o grupo em duas equipes. Depois, tranque cada equipe em dois quartos. A seguir, perca as chaves.

9.

Forma-se um círculo de cadeiras, com um número a menos que o número de participantes. A seguir, ordena-se que todos tratem de andar em círculo, ao redor do círculo de cadeiras. Todos acompanham o ritmo da música estridente. A música jamais cessa. Os participantes não param jamais. O limite é a exaustão e a queda. Não há vencedores.

10.

Antes de iniciar a partida, os competidores devem estar preparados para se auto imolar e arrancar com destreza cada um de seus olhos. Os globos oculares são jogados pela areia do deserto, num gesto sem fim, por competidores tolos, banidos com convívio dos homens de bem.

18.

O jogo consiste em desenhar uma sequência de quadrados no chão para que se pule dentro deles. Primeiro um só, onde se deve apoiar um único pé. Depois dois quadrados, onde

colocam-se os dois pés. Depois um só, depois dois e assim sucessivamente, repetindo e repetindo e repetindo, *ad infinitum*. Algumas culturas afirmavam que, só assim, se poderia chegar ao que chamavam: “céu”. Para nós, no entanto, isso é algo improvável.

20.

Deve-se formar um círculo com todos os participantes sentados. Alguém inicia falando discretamente uma palavra, em alguma língua morta, no ouvido do colega do lado, que deve traduzir e dizer, também numa outra língua morta, para o colega do lado, e assim seguidamente e de maneira ininterrupta. Não se deve parar nunca de falar.

47.

Ao ouvir o sinal, cada participante deve correr o mais rápido possível. Não há onde chegar.

48.

É simples: nós escolhemos uma pessoa entre nós e ela poderá atirar no primeiro que se mexer.

63.

Eu vou contar até 3. Aí, então, nada acontece.

88.

Uma pessoa lança a bola para o alto e grita o nome de alguém q um dos participantes está tentando esquecer.

91.

Vendam-se os olhos da equipe adversária e eles tentam não cair no abismo.

99.

O participante escolhido deverá correr para tentar pegar os demais. Ele estará com as mãos e os pés atados.

102.

Duas linhas no chão são traçadas. Uma de partida, outra de chegada. Divide-se os participantes em pares. Um corredor de cada dupla apoia-se sobre o corpo do outro, amordaça a boca e perfura os olhos do companheiro, prende-lhe a respiração. A queda é iminente. Vence a dupla que primeiro cruzar a linha de chegada.

111.

A forma ideal é a de lançar uma das pedras para o alto e, antes que a mesma caia no chão, recolher de imediato as outras. Joga-se melhor sob gravidade zero.

121.

Segundo regras internacionais, os participantes são divididos em duas equipas, cada qual com oito componentes. Os competidores ficam dispostos em linha reta, cada linha de frente para a outra. Entre os grupos existe uma marca central. O objetivo é puxar o grupo adversário até que o primeiro da fila oposta atravesse a tal marca. A disputa se dá puxando um extenso fio de cabelo que não pode ser partido em nenhum lugar, nenhuma parte, em hipótese alguma. Nunca houve vencedores.

147.

O nome desta brincadeira é: estátua. Devo avisar que nenhum participante voltou a sua forma humana, desde que a inventaram.

149.

Brincam um mestre e vários participantes. O mestre entabula um diálogo introdutório e cheio de perguntas desconexas, que não são respondidas pelos participantes. A seguir e ao sinal, o mestre pede que os participantes encontrem: 1) uma agulha perdida num palheiro; 2) um elefante que já fora transpassado pelo buraco de uma agulha; 3) o endereço de uma casa cujos moradores nunca perderam um ente querido. Ganha quem achar.

165.

Há uma brincadeira, registrada em várias culturas, que consiste em passar discretamente, com as mãos em forma de concha, um montante de pequenos objetos tais como cacos de vidro, pregos, giletes, tachas, cravos, pedregulhos em brasa, para as mãos do colega do lado, também em conchas. A passagem é ininterrupta, podendo durar horas, talvez dias, semanas. Ganha quem não esboçar nenhuma manifestação de dor.

170.

Formam-se duplas e os participantes colocam-se frente a frente. Deve-se olhar um para o outro sem fazer movimento, sem alterar a fisionomia e o riso não é permitido. Ganha a dupla que, na profundidade e vasculhamento do olhar, cair primeiro em prantos.

199.

Um jogo que é dos mais complexos que se tem registro. É escolhido um participante e a este é dado um balão de gás hélio. O participante deve soltar o balão ao mesmo tempo em que grita o nome de um dos participantes. Este deve tentar pegar o balão e, de imediato, fazer com que os outros participantes estejam fixados em seus lugares, imóveis, assim que for ordenado. Até agora, nenhum balão foi apanhado, os demais participantes não pararam de correr e uma pessoa, umas tantas vezes, é vista com olhar perdido para o céu, para espanto de alguns.

199.

Vamos brincar de esconde-esconde? É assim: você se esconde. E eu, também.

Sessões

Roy David Frankel

I

Era 17 de abril de 2017, exatamente um ano após a sessão da Câmara dos Deputados que votou o impeachment da então presidente Dilma Rousseff. Uma segunda-feira chuvosa, daquelas que nenhum carioca sai à rua. Até deus estava a chorar. O encontro seria às 19 horas na Praça São Salvador, um local encravado no meio da Zona Sul do Rio de Janeiro, com uma ativa vida noturna, tradicionalmente marcado por se opor ao “espaço vazio” a que se refere DaMatta. Uso do espaço público para discussão de uma questão pública.

Por via das dúvidas, um bar na esquina da praça seria utilizado como ponto de apoio. O dia amanhecera cinzento. Todos os envolvidos preocupados. Como seria o lançamento? A hora passava, mas a chuva não. O bar foi a salvação. À hora marcada, as pessoas fluíam às dezenas, abrigando-se do frio úmido.

O tempo passava, muitas pessoas vinham, muitas pessoas iam. Do outro lado da praça, dezenas de policiais protegiam o coreto vazio. Dentro do bar, os participantes, alguns ébrios, liam os poemas-votos.

II

A sessão do impeachment de Dilma Rousseff foi um momento marcante na vida política brasileira. Era o quarto mandato consecutivo do Partido dos Trabalhadores (PT). Lula foi presidente de 2003-2010, Dilma de 2011-2014 e estava em seu segundo mandato, iniciado

em 2015, teoricamente indo até 2018. Nos anos 2000, o Brasil obteve diversos avanços em agendas sociais. O IPEA chegou a chamar o período 2001-2011 de “a década inclusiva” (IPEA 2012). Mas a crise mundial de 2008/2009 atingiu o Brasil em cheio no ano de 2009, causando uma queda real do PIB em 0,13% (logo após um aumento real de 6,07% em 2007 e 5,09% em 2008). Já em 2010 o Brasil se recuperava, obtendo uma valorização real do PIB de 7,53%.

O cenário dos anos 2001-2011 era bem diferente daquele dos anos de 2015-2016, no que foi considerada a maior recessão da história do país, quando a queda real do PIB ficou em 3,77% e 3,60%, respectivamente (todos os dados do PIB foram obtidos de Banco Mundial 2017).

Diversos indicadores mostravam comportamentos semelhantes (por exemplo, taxa de desemprego e o coeficiente de Gini, que mede a desigualdade de renda). A partir de 2013 começaram a ocorrer diversos protestos em todo o Brasil, que foram comparados à primavera árabe. Algo não estava bem. A década de '00 tinha sido marcada por avanços, e agora nos anos de 2015-2016, retrocessos. A pergunta era: por quê?

Cada agente tinha sua própria teoria. De um lado, os setores industrial e agropecuário, alinhado ao setor bancário e a manifestantes de direita, defendiam que a culpa seria da esquerda e do que foi denominado o “lulopetismo” (conjunto de políticas e práticas associadas ao ex-presidente Lula e ao seu partido, o PT). De outro lado, manifestantes de esquerda criticavam a política econômica estabelecida por Dilma Rousseff. O discurso desenvolvimentista que garantiu a sua reeleição foi enterrado com a nomeação de Joaquim Levy como Ministro da Fazenda em 2015, um economista de viés liberal. Os indicadores macroeconômicos estavam derretendo e não se sabia exatamente o que fazer.

Contra o aumento de impostos, a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) iniciou uma campanha “Não vou pagar o pato”, contra o aumento de impostos, brincando com a ambivalência do pato nessa expressão e trazendo como símbolo um pato amarelo.

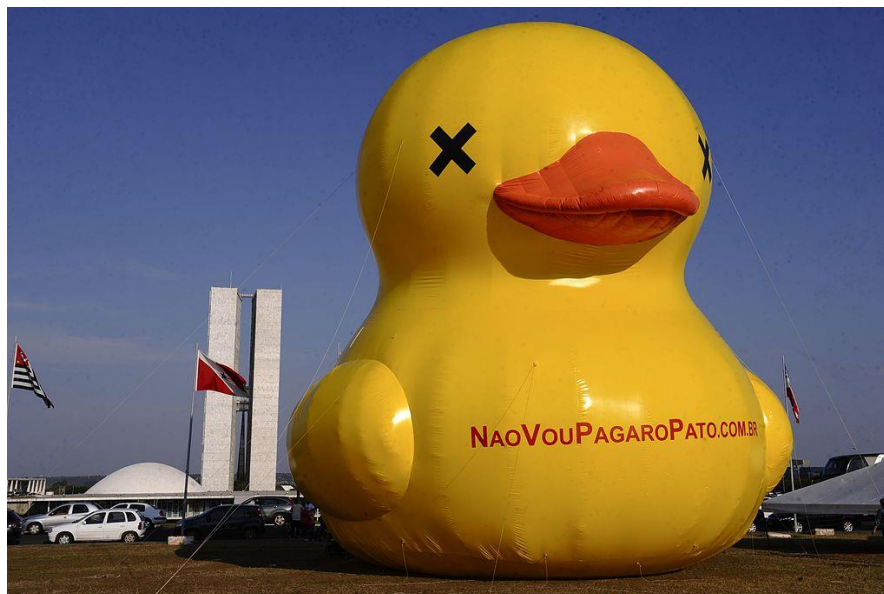


Figura 1 – O pato da FIESP com o Congresso Nacional ao fundo (fonte: Wikipedia 2017a)

A Polícia Federal deflagrou em 2014 a operação Lava Jato mostrando o parasitismo entre parcelas do empresariado e da classe política brasileira, envolvendo políticos de diversos partidos (mas não envolvendo a própria presidente). Em meio ao surgimento de diversos escândalos de corrupção, foi levada para votação na Câmara dos Deputados uma acusação por quebra da lei de responsabilidade fiscal (as “pedaladas fiscais”), teoricamente utilizadas para melhorar o resultado fiscal do Brasil e assim garantir a reeleição de Dilma.

III

Naquele dia 17 de abril de 2016, o Brasil parou. Era um domingo, e o requerimento do afastamento da presidente Dilma Rousseff seria votado na Câmara dos Deputados. Todos assistiam à contagem de votos. O que os brasileiros não esperavam ouvir eram as surpreendentes declarações de voto.

Sr. Presidente, só para corrigir

aqui uma
situação. Eu quero mandar um
abraço. Eu não mencionei o meu
filho, Paulo
Henrique.

Deputado, isso não é possível.

Paulo

Henrique, é para você, meu

filho.

Um beijo! (Frankel 2017: 183)

IV

Como brasileiro e estudante de poesia, me coube uma reflexão: como pensar esse momento político? A solução nasceu de conversas com dois poetas-editores e um professor de poesia. Foram quatro meses de criação, mais dois meses de edição, e “comemoramos” o aniversário de um ano da Sessão 091 da Câmara com poemas.

O elemento central seria a recontextualização das falas dos deputados em poemas por meio da identificação da sua particularidade performática. Deveriam ser colocadas em tensão máxima as palavras proferidas pelos deputados e a forma poética permitiria esse esgarçamento.

Para isso, utilizei como material-base as notas taquigráficas disponibilizadas no site da Câmara. Isso já eliminou um primeiro problema que é a transição de suportes, que traz em si uma dificuldade intrínseca (de interpretação, de vocalizações simultâneas etc.). Os vídeos da sessão, disponíveis viralmente pela Internet, foram utilizados apenas em casos específicos, como no esclarecimento de dúvidas pontuais. Há, além disso, um gesto de validação: o texto-base foi obtido através do meio oficial de divulgação de discursos da Câmara dos Deputados.

A opção por manter os discursos *ipsis litteris* conforme proferidos naquela sessão é um gesto estético e político. Do lado estético, tal opção se vincula, por exemplo, a experimentos de poesia *pau-brasil* (Oswald e suas “meninas da Gare”); a elementos da obra de Kenneth Goldsmith (com sua poesia *ready-made*); a uma revisão de um paradigma dadá (mictórios e discursos como arte); a uma revisitação do paradigma naturalista (os oradores da sessão não são identificados, sendo apenas marcados como vozes oriundas da Câmara, esta sim um personagem central na trama), tudo isso com um olhar agambeniano (apenas a versura separa a poesia da prosa). Do lado político, esse gesto representa a

responsabilização dos discursos pelos oradores de tudo aquilo foi falado naquele dia; para não falar – guardada a proporção do alcance do texto – de uma espécie de desarquivamento dessas falas.

A materialização dos discursos em um objeto-livro às vezes assusta, incomoda. Em meio às crescentes declarações de ódio com as quais nos deparamos cotidianamente, de repente nos deparamos em um livro que possui, no correr das linhas em frente aos nossos olhos, palavras que beiram o não-crível:

Presidente,

um colega

nosso

aqui da Câmara,

cujo nome

não vou

citar,

disse que,

se nós cassarmos a Presidente Dilma hoje,

ele vai se mudar do

Brasil.

Eu já comprei a passagem dele,

sem volta.

Saia daqui, porque nós vamos cassar o

Brasil,

em nome do Pará!

Minha mãe

negra Lucimar,

meu sul e sudeste

do Pará,

meu Tapajós amado,

meu querido nordeste

do Pará,

toda a área

metropolitana,

nós encaminhamos,

em nome do

Brasil,

da minha mãezinha,
dos meus filhos,
dos meus amigos
do Solidariedade,
desse povo querido
que vota sim,
nós votamos sim!

E quem vota sim
coloca a mão para cima!
Coloca a mão para cima! (Frankel 2017: 60-61)

Com o processo de impeachment de Dilma Rousseff, a sociedade brasileira se dividiu,
e o livro buscou jogar luz nessa divisão:

O povo

brasileiro

precisa
saber
que este
relatório não tem
a substância
necessária para colocar o

País

em uma
di
vi
são,
para colocar o

País

numa crise
p
r
o

f
u
n
d
a
e

a l o n g a d a. (*idem*: 28-29)

Outro elemento relevante na construção do *Sessão* (que é também simbolicamente seção-seção) foi a busca da criação de conteúdo semântico através da forma, marcando seu elemento poético. Tomando como exemplo o trecho do poema acima, a divisão, a profundidade e o alongamento são operados graficamente. A quebra dos versos também é objeto de cálculo, criando assim uma fala *telegráfica* no discurso. Além disso, termos como “brasileiros” e “País” estão separados do restante do poema. Isso foi uma das escolhas que perpassou toda a obra: “Brasil”, “país”, “república”, “nação” e congêneres sempre estão alinhados afastados do restante do texto.

V

Outros elementos poderiam ser destacados, mas deixo a identificação de cada um deles a cargo do leitor. Com a publicação do *Sessão*, o passo seguinte vem sendo a sua divulgação, divulgação essa entendida novamente como gesto estético-político, obrigando o público a enfrentar aquele material. Eliane Brum (2017) vê a crise que vivemos hoje em dia como uma “crise de palavra”, em um sentido que o seu movimento está interdito. Ler o *Sessão* em eventos, praças, saraus, é a afirmação de que é preciso digerir o que está acontecendo, sem conseguir ficar indiferente.

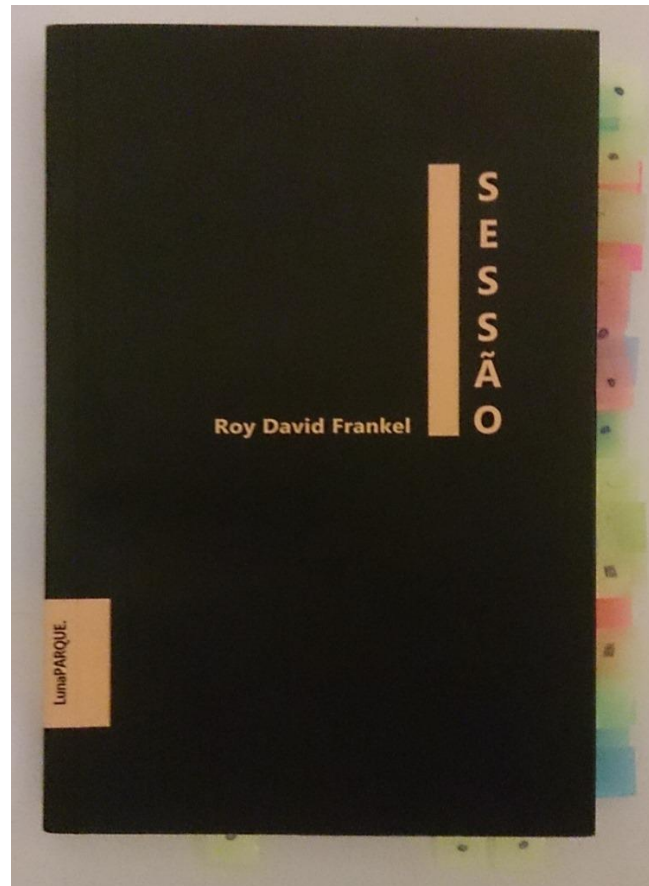


Figura 2 – Meu ‘livro de trabalho’, com classificações de tipologia dos discursos
(fonte: arquivo pessoal)

VI

Após essa votação, a presidente Dilma Rousseff foi afastada, tendo assumido seu vice-presidente, Michel Temer, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Em 31 de agosto de 2016 o Senado Federal votou o afastamento definitivo de Dilma. Michel Temer se encontra em exercício até a presente data, colocando em marcha políticas econômicas de cunho liberal.

Segundo Eduardo Coelho, no posfácio do *Sessão*, os discursos trazem um humor que “desponta da versificação, que reivindica um leitor concentrado num conteúdo superficial e sensacionalista, típico dos demagogos” (*idem*: 242). Eram necessários 342 votos para garantir a aprovação da denúncia no âmbito da Câmara dos Deputados. A oposição à Dilma Rousseff alcançou 367 votos. Independentemente da posição política ou do posicionamento

quanto ao efetivo crime de responsabilidade fiscal, o *Sessão* traz uma pergunta de fundo: é preciso pensar que país estamos construindo.

[23:07]

Sr. Presidente, quanta honra

o destino me reservou
de poder da minha voz sair
o grito de esperança de
milhões de

brasileiros

Senhoras e senhores, Pernambuco
nunca
faltou ao

Brasil.

Carrego comigo nossas
histórias de luta
pela liberdade e
pela democracia.

Por isso, eu digo ao

Brasil

sim pelo futuro!

Brasil!

Brasil!

Brasil!

*[Eu
sou*

brasileiro

*com muito orgulho
e muito amor
Eu*

sou

brasileiro

*com muito orgulho
e muito amor.]*

*Vamos chamar o Deputado Daniel
Coelho. Temos que
continuar a
votação. (idem: 221-222)*



Figura 3 – A comemoração do voto 342 (fonte: Wikipedia 2017b)

Bibliografia

Banco Mundial (2017), “GDP Growth (annual %)", <<http://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.MKTP.KD.ZG?locations=BR>> (último acesso em 25/08/2015).

Brum, Eliane (2017). O Brasil desassombrado pelas palavras fantasmas. El País, 10 de julho de 2017 <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/10/opinion/1499694080_981744.html> (último acesso em 25/08/2017).

Frankel, Roy David (2017), *Sessão*, São Paulo, Luna Parque.

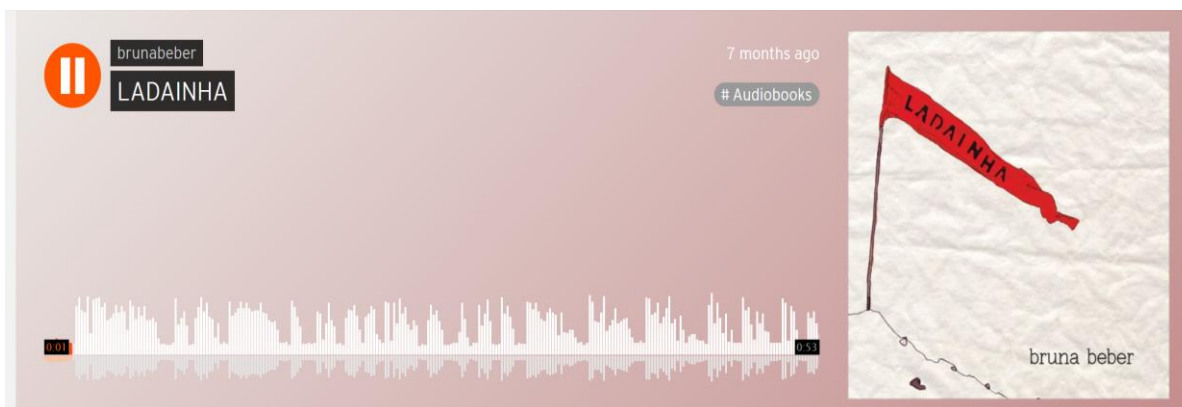
IPEA. “A década inclusiva (2001-2011): Desigualdade, Pobreza e Políticas de Renda.” Comunicados do IPEA, Nº 155, 2012 <http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/comunicado/120925_comunicadodoipea155_v5.pdf> (último acesso em 25/08/2015).

Wikipedia, “Não vou pagar o pato.” <https://pt.wikipedia.org/wiki/N%C3%A3o_Vou_Pagar_o_Pato> (último acesso em 25/08/2017).

Wikipedia, “Processo de impeachment de Dilma Rousseff.” <https://pt.wikipedia.org/wiki/Processo_de_impeachment_de_Dilma_Rousseff> (último acesso em 25/08/2017).

Ladainha

Bruna Beber



<https://soundcloud.com/brunabeber/sets/ladainha>

Poesia, performance e feminismo: (re)visões da contemporaneidade

Tatiana Pequeno

Universidade Federal Fluminense

Resumo: O texto deseja inventariar e discutir as relações entre poesia, performance e feminismos a partir (inclusive) de uma (auto) reflexão sobre a sombra da tradição do silêncio na produção de arte por mulheres do século XX até o presente.

Palavras-chave: arte, performance, literatura

Abstract: The text intends to inventory and discuss the relations between poetry, performance and feminisms from (including) a (self) reflection on the shadow of the tradition of silence in the production of art by women from the twentieth century to the present.

Keywords: art, performance, literature

(...) a solidão da artista feminina, seus sentimentos de alienação em relação aos predecessores masculinos junto com sua necessidade de precursora e sucessora fraterna, sua percepção premente da necessidade de um público feminino junto com seu medo do antagonismo dos leitores masculinos, sua timidez culturalmente condicionada em relação à autodramatização, seu temor da autoridade patriarcal da arte, sua ansiedade e relação à impropriedade da invenção feminina – todos esses fenômenos da

“inferiorização” marcam a luta da mulher escritora por autodefinição artística e diferencia seus esforços de autocriação daqueles de seus pares masculinos.

Sandra M. Gilbert & Susan Gulbar (com grifos nossos)

I - Perspectiva

Em entrevista a um programa de televisão (2013) do estado do Paraná (no Brasil), a artista e professora da Universidade Estadual de Londrina, Fernanda Magalhães, discorre como seu trabalho sobre corpos gordos foi tomando, cada vez mais, o lugar da performance. Implicada em sua própria obra, inicialmente de colagens fotográficas, e tomando um espaço reivindicatório cada vez mais assumido como uma narrativa pública, Fernanda Magalhães sugere que sua obra seja compreendida também como vazante contra o silenciamento e o apagamento a que socialmente era submetida. Entendendo que tal submissão também era admitida em função de sua autorização à docilidade de seu corpo, a artista constrói a própria demanda por uma reivindicação, que pode ser pautada pelas interações entre arte e ativismo, na medida em que evoca o desejo de tensionar as representações vigentes e quase sempre midiáticas do corpo feminino. Tiina Rosemberg, em seu artigo “On feminist activist aesthetics”, observa:

Performance is about presenting and enacting, but it is not necessarily tied to traditional theatrical acting. Performance is a hybrid, where no rules limit what can be mixed, or how. Thus, it is a tumbling place for encounters between political activism, autobiography, popular culture, ritual body art, and the “ordinary” commonplace. One significant trait is the multiple voices, the lack of hierarchic components in the performance. Instead, performance strives to attain simultaneousness, a concurrent effect that the audience is free to structure and evaluate for itself (Rosemberg 2009: 9)

Com efeito, destacamos inicialmente aquilo que move nosso interesse na composição do presente artigo: a relação entre o desvelamento do silêncio e o caminho para a performance enquanto possibilidade de encontros entre ativismo político, autobiografia,

cultura popular e um certo ritual de *body art*, como assinala o texto. Neste sentido, o excerto dialoga com a proposta de Fernanda Magalhães no texto de abertura de suas ações envolvendo mulheres gordas: “*Expor seus corpos, deixar seus rastros, uma intenção política de se mostrar e ocupar seu espaço no mundo*” (Magalhães 2010: 213) e pode, a partir da ideia do rastro, ensejar uma relação com a poesia contemporânea produzida por mulheres.

Recentemente, na última edição da Festa Literária de Paraty, idealizada por Joselia Aguiar, a escritora e tradutora Adelaide Ivánova participou da mostra “Fruto estranho”, na qual apresentou a leitura de um poema seu por doze minutos e trinta e cinco segundos (Ivánova 2017), caminhando para um lado e para o outro enquanto segurava um caderno de capa vermelha entre as mãos. O poema de Adelaide, mesclado pelo peso e a densidade das imagens narradas – problematizadas a partir de Susan Sontag – e a figura diáfana da artista, com seu tom de voz ora puramente descritivo, inconformado com o material que lia, interagem assim com a sua (talvez principal) plataforma de acontecimentos políticos: o corpo. A performance de Adelaide, desse modo, a conduz ao espaço central do palco e a faz deambular inquieta, onde também parece lutar contra o silêncio e o emudecimento/amortecimento das imagens que evoca. É o trânsito de seu corpo que parece lutar contra a anestesia do horror narrado pela exploração das imagens de mulheres violadas, numa atuação que parece – como o próprio poema considera a partir de Sontag – que “imagens do repugnante também podem seduzir” já que, conforme a continuação da citação, “Nós também temos um apetite por cenas de degradação, dor e mutilação” (Sontag 2003: 81). A performance da poeta expõe, assim, uma narrativa violenta do horror vivenciado pelas mulheres no Brasil, colocando em questão inclusive a própria natureza misógina dos acontecimentos políticos que levaram ao impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff que na seleção de imagens curadas por Adelaide é atravessada pela marca da violação ou da humilhação de seu corpo: seja em foto em que aparece atravessada por uma espada, seja na apropriação imagética feita pela imprensa nacional de quando a chefe de estado torcia vibrantemente em jogo de futebol para o uso de uma foto em tom de denunciamento a respeito do humor da presidenta, seja no uso de adesivos onde aparece de pernas abertas para ser penetrada pela bomba de combustível. Os adesivos foram usados durante a extensa campanha para sua desmoralização.

Com efeito, a poeta radicada na Alemanha parece performar seu poema ciente de que contar o horror talvez convoque um conflito entre o testemunho e a manutenção do silêncio, coincidindo com o que Fernanda Magalhães já aventara em seu texto. É neste sentido também que a produção artística de mulheres permite a discussão de um atravessamento que sugere a dúvida entre falar e calar, entre performar e silenciar. Ciente, portanto, da tradição na qual está inserida, a poeta assume a performance e lembra que poemas e leis não mudam as histórias de horror das mulheres, pontuando: “Mas meu Deus, de que adiantaria meu silêncio?/ De quem estaria meu silêncio a serviço?” (Ivánova 2017). Hélène Cixous, em “La venue a l’écriture”, também atravessa este problema anunciado na produção artística de mulheres:

Et à la femme. il n'est même pas permis d'espérer avoir tout ce qu'un être humain peut avoir. Il y a tant de frontières, et tant de murailles, et à l'intérieur des murailles, d'autres murailles. Bastions, dans lesquels, un matin, je me réveille condamnée. Villes où je suis isolée, quarantaines, cages, maisons de “santé”, si souvent j'y suis allé, mes tombes, mes mitards corporels, la terre pleine de lieux de réclusion pour moi. Le corps au cachot, l'esprit au silence. Périodes de prison : quand j' y suis, la peine est vraiment d'une longueur et d'une nature imprévisibles. (Cixous 1986: 12)

Como é ainda recente a referida vinda ou chegada da escrita para as mulheres, a linguagem opera também através de influxos, dificuldades nos processos de manutenção do fôlego ou da pausa, ilustrando, em alguns casos, a precariedade da intimidade com o fazer artístico. A mulher hesita e seus trabalhos evocam esse processo de hesitação, o que também pode ser admitido como tradução metalinguística de seu trabalho de composição ou performance.

II – Vivência

*A moça que me inspira, vista
tão pouco e de tão longe
é meu colchão, lençol, travesseiro
o que é de mim mais perto
onde me deito, foi feita
dessa matéria de bonecas*

*pobres (nem louça inglesa
nem corda) precisa da menina
que a aquece, beija e roda*

Simone Brantes

No Rio de Janeiro, diversos eventos de performances poéticas têm ocorrido, sobretudo os que dão destaque às questões de gênero. Neste sentido, valeria à pena selecionar dois eventos dos quais participei: um como curadora e outro como mediadora.

Em outubro de 2017, dentro do evento de arte A MESA, espaço-laboratório que pretende discutir e organizar a produção de trabalhos que deem a ver múltiplas linguagens artísticas, localizado no Morro da Conceição, região portuária da cidade do Rio de Janeiro, realizou-se o *Encontro de Poetas* – com curadoria minha – cuja temática era a de pensar a relação entre a cidade e a ruína. O evento, apesar de não ter privilegiado um recorte em que o feminino prefigurasse, contou com oito poetisas participantes: Bruna Mitrano, Stephanie Borges, Letícia Feres, Simone Brantes (ganhadora do Prêmio Jabuti de Poesia 2017), Jaqueline Ferreira, Yassu Noguchi, Rita Isadora Pessoa e Luanna Belmont. Além das mulheres, houve a participação de Leonardo Marona e da performance musical de Alê Fenerich.

A performance das poetisas esteve conectada à uma relação de tensão com a dinâmica da cena, dado o espaço em que ocorrem os eventos d'A Mesa: no meio de uma praça pública a céu aberto, com toda sorte de ruídos que entrecortam as apresentações. Assim, é importante observar que as interseções entre poesia, performance e feminismo estão sendo tecidas no campo das vivências e na costura de um caderno de memórias que a própria efemeridade dessa linguagem artística – a própria performance – tende a se dissipar. Não obstante, como observa Regina Melim em (2008: 46), há cada vez mais esforços, na contemporaneidade, para que a ação permaneça, tornando-se acervo através de processos de documentação: fotografias, vídeos, roteiros, desenhos. Neste sentido, as apresentações das poetisas no Morro da Conceição contou com variadas possibilidades de registros. O mais importante, dessa experiência, foi a leitura que cada poeta fez de seu poema de sua autoria, como se essa construção de uma espécie de mapa afetivo da cidade ruída pudesse aplacar

ou interromper, ainda que fragilmente, as fissuras provocadas no território e nas relações sociais.

Um outro exemplo com que gostaria de ilustrar as relações já propostas no título de meu texto foi a edição *Queridas poetas lésbicas*, do grupo Mulheres que escrevem, coletivo encabeçado por Taís Bravo, Natasha R. Silva e Estela Rosa. Realizado na Blooks Livraria de Botafogo (RJ), o evento contou com a participação das escritoras Angélica Freitas, Dara Bandeira e Maria Isabel Iorio, sob minha mediação. A ação durou quase quatro horas de uma ininterrupta conversa e ação de leitura. Cinco perguntas foram preparadas antecipadamente para que cada autora pudesse relacionar questões relativas a feminismo, lesbiandade, espaço editorial, micropolítica e poesia. Com um público bastante numeroso e muito interessado, a performance acabou por denunciar a carência de uma representação que leve em consideração não apenas as questões de gênero, mas também formas de colocar em pauta as experiências de sexualidade da mulher, evitando o tradicional silenciamento de suas experiências, como lembra Helena Reckitt, importante curadora canadense, no prefácio de *Art and Feminism* (2012: 13):

Although the prospects for women artists have improved to some extent during the period surveyed, feminist artists still face numerous prejudices and obstacles. Their work is generally considered to be less marketable and collectable than men's. All too many of the major artists in this book are not adequately represented commercially and are unable to make a living from their art. Female artists are frequently expected to perform "attractive" and "youthful" personae, in a reductive equation of hot artists with hot art. (...) This suggests that the arts still needs feminism, perhaps more than certain women artists suspect.

Assim, se para boa parte da crítica literária (mais do que da crítica de arte), a obra não possui qualquer traço ou marca da sexualidade ou gênero, a produção local, brasileira, das mulheres aqui mencionadas, vai de encontro a uma tradição que ignora ou encobre a violência simbólica sofrida pela manutenção dos privilégios editoriais e críticos de gênero. Fique registrado que pelo menos a autoria, nestes casos, foi devidamente marcada e assinada, como que revigorando uma outra tradição, a das narrativas feministas que insistem em lembrar: o pessoal é político.

Bibliografia

Brantes, Simone (2016), *Quase todas as noites*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986.

Ivánova, Adelaide (2017), “Fruto estranho”, performance realizada em 29/07/17, na Flip, Parati (RJ), <<https://www.youtube.com/watch?v=sameT-la618>> (último acesso em 12/12/17).

Magalhães, Fernanda, *Corpo-reconstrução. Ação ritual performance*, Londrina, Travessa dos Editores, 2010.

-- (2013), entrevista em gente.com, tv e-paraná <<https://www.youtube.com/watch?v=Kzz3oSBh-eE>> (último acesso em 12/12/17).

Melim, Regina, *Performance nas artes visuais*, Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

Reckitt, Helena & Phelan, Peggy (2012), *Art & Feminism*, New York, Phaidon.

Rosenberg, Tiina (2009), “On feminist activist aesthetics”, <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3402/jac.v1i0.4619>> (último acesso em 30/10/17).

Showater, Elaine (1994), “A crítica feminista no território selvagem”, trad. de Deise Amaral, in Heloisa Buarque de Holanda (org.), *Tendências e impasses. O feminismo como crítica de cultura*, Rio de Janeiro, Rocco.

Sontag, Susan, *Diante da dor dos outros*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Tatiana Pequeno é professora do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (Niterói/ Brasil), onde coordena o grupo de pesquisa “Corpo, gênero e sexualidades nas literaturas de língua portuguesa”. Também assina como poeta e cronista, tendo publicado dois livros de poesia: *réplica das urtigas*, 2009 e *Aceno*, 2014.

artigos

Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária¹

Alexandre Nodari

UFPR

Resumo: Partindo da definição de Barbara Smith da poesia como uma enunciação fictícia, historicamente indeterminada, pretende-se pensar o que (não-)acontece quando se performa aqui-e-agora essa enunciação. Nesse sentido, trata-se de esboçar uma ontologia, não do objeto literário, mas da *experiência* literária, ou seja, focando no encontro entre o a-histórico fictício e o presente histórico: o que esse contato *faz*, o que esse toque produz, que experiência, para onde (que tempo e que lugar) ela não cessa de nos enviar, e de onde vem esse envio?

Palavras-chave: quase-evento, estoricidade, performance

Abstract: If we take poetry as, according to Barbara Smith, a fictive utterance, historically undetermined, what can be said to happen when that utterance is performed here-and-now? Answering this question can lead us to an ontology of literary *experience* (but not of the literary object), focused on the encounter between the a-historical space of fiction and the historical present: what does this encounter *do*, which experience does it produce, to where (which time and place) it doesn't cease to send us, and where does it come from?

Keywords: *quasi-event*, storicity, performance

For poetry makes nothing happen: it survives
In the valley of its making where executives
Would never want to tamper, flows on south
From ranches of isolation and the busy griefs,
Raw towns that we believe and die in; it survives,
A way of happening, a mouth.

W.H. Auden

O quase-acontecer: a repetição do que não terá acontecido?

Eduardo Viveiros de Castro

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória” como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva.

Clarice Lispector

Encenunicação

Cinquenta anos atrás, concomitantemente à difusão do conceito e da prática da performance artística, Barbara Smith (1968, 1971) chamava a atenção para um fato que, talvez devido à sua obviedade, nunca foi plenamente explorado em toda sua profundidade, a saber, que aquilo que é fictício em um texto literário não são necessariamente o narrador, os personagens, os cenários, os diálogos, em suma, os enunciados literários, *mas a própria enunicação* (o seu próprio acontecimento: “Tudo que o poeta ‘diz’ pode ser verdadeiro, mas o seu dizê-lo não é” (Smith 1968: 15). A poesia, enquanto nome de tal “enunicação ficta”, seria, assim, uma modalidade peculiar de discurso, um “discurso encenado”, para usar o termo de Rainer Warning (1980), que se diferencia das demais modalidades discursivas não do ponto de vista formal, mas *por encená-las*. Desse modo, se ainda devemos falar em

mimese (em sentido amplo e não de mera repetição), o que é mimetizado na poesia não são ações, fatos, pessoas, estados internos, mas o próprio *referir-se* a eles, a própria alusão, i.e., o discurso sobre eles, a própria experiência verbal (assim como, na pintura, o mimetizado não seriam objetos, nem sensações, mas perspectivas). Ao contrário daquilo que Smith chama de “enunciação natural”, a enunciação “fictícia”, ou “mimética”, não constitui um *evento* histórico (embora o enunciado, *aquilo que se enuncia* possa sê-lo), ou seja, jamais aconteceu enquanto uma ocorrência singular situada em um contexto espaço-temporal determinado – o que a impede de ser inserida em uma cadeia unívoca de sentido. “Historicamente indeterminada”, ou mesmo “a-histórica”, a enunciação literária se assemelharia ao roteiro de uma peça ou a uma partitura musical; fora da história, ela demandaria ser *performada*, a começar pelo seu autor:

O texto de um poema nos informa [...] como produzir o ato verbal que ele representa. [...] o texto de qualquer poema deve ser interpretado, em primeiro lugar, como, de fato, uma partitura ou direções de palco para a performance de um ato puramente verbal que existe somente ao ser performado. Um poema nunca é dito, nem pelo próprio poeta. Ele é sempre re-citado; pois qualquer que seja a sua relação com as palavras que o poeta poderia ter falado, ele, enquanto poema, não tem nenhuma ocorrência histórica primeira (Smith 1971: 273).²

Para dar um exemplo propositalmente extremo: Brás Cubas nunca enunciou suas *Memórias póstumas*: estas constituem uma enunciação fictícia que precisa ser, a cada vez, encenada pelos leitores (e antes deles, pelo seu “autor”, Machado de Assis), que demanda o que sugiro chamar, para marcar uma indiscernibilidade entre enunciação e encenação, uma *encenunicação*. É por jamais ter ocorrido de uma vez por todas que uma enunciação fictícia não cessa de recorrer, de ocorrer a cada vez que é performada (pela sua composição, pela sua leitura, mesmo que silenciosa, pelas suas traduções e adaptações): é por não ter acontecido em nenhum espaço e em nenhum tempo que ela não cessa de acontecer, sem que seu acontecer cesse, se dê de uma vez por todos, em qualquer espaço e em qualquer tempo – a suposta universalidade e eternidade dos textos literários deriva disso. Mas o que acontece quando o não-acontecido acontece? O que acontece quando o nem-aqui nem-agora a-histórico é performado aqui-e-agora, no presente? O que acontece quando a enunciação jamais dita é enunciada, ou seja, quando se dá a enunciação do não-dito?

O que é fazer um programa?

Barbara Smith (1968: 9), apoiando-se em Valéry, concebe a relação entre a enunciação fictícia e sua performance em termos de potencialidade e ato. O texto literário, análogo, como vimos, a uma partitura ou a um roteiro, seria uma “estrutura linguística” e não um “evento linguístico” (Smith 1973: 274), ou melhor, a estrutura que possibilita, instrui e informa a sua eventualização (enquanto representação). Todavia, por um lado, o próprio contexto em que Smith insere essa distinção, a saber, o da composição do poema, já aponta para a sua precariedade: “O que o poeta compõe como texto”, diz ela, “não é um ato verbal mas sim uma estrutura linguística que se torna, ao ser lida ou recitada, a representação de um ato verbal” (*ibidem*). Se, como vimos, o poema, “enquanto poema, não tem nenhuma ocorrência histórica primeira”, isto implica que a composição é já uma re-citação, dobrando a eventualização sobre a estrutura e vice-versa? Por outro lado, devemos ter em mente que toda atualização de um texto literário é também uma *atuação*, ou ainda, que toda performance (leitura) literária, como lembra Iser (1993: 236-248) é um performativo, que não designa o dado ou remete a uma referência, mas suplementa o dado criando a referencialidade, figurando o não-dito *a partir (para além) do* dito textual: a dimensão performativa (e não simplesmente repetidora) é mobilizada e se torna possível e necessária não só por aquilo que o texto diz (as “instruções” para a sua execução), como também, e especialmente, pelo que *deixa de dizer*, pelas suas entrelinhas. Nesse sentido, a performance de um texto literário não pode se caracterizar pela mera realização de um possível já dado pelo texto. Enquanto “estrutura linguística”, o texto literário deve abrir-se à sua própria variação (estrutural): “Uma peça”, afirma Edward Bond, “possui um valor permanente *não* porque diga algo que é verdadeiro para todos os tempos, mas porque é uma estrutura em que novas verdades podem ser inseridas. Uma peça é permanente porque ela muda e só porque ela muda” (*apud* Azevedo 2016: 213; tradução modificada). Um duplo movimento pode nos fazer entender melhor como, desse modo, a relação potência-ato ou estrutura-evento deve ser repensada para que sirva de chave à compreensão da performance de um texto. O primeiro deslocamento é em direção ao vocabulário da performance em sentido estrito, no qual, como sugere Eleonora Fabião (2008: 237), o análogo a um roteiro ou a uma partitura se chamaria “programa”:

Chamo as ações performativas *programas*, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio.

Ao retomar a proposição de Fabião para pensar a literatura, João Camillo Penna enfatizou a abertura à exterioridade, à experiência, que um paralelo entre texto/programa e leitura/performance implica: “o performativo e a performance vão invariavelmente envolver essa articulação com um *fora*”.³ Trata-se, assim, de conceber o texto-programa não como uma série de instruções imperativas (que permitem a variação, mas não variam elas mesmas) para uma representação, e sim como um “motor de experimentação” (na definição deleuzo-guattariana de programa que inspira Fabião) para a performance, que pode retroagir sobre o próprio programa (a estruturalização do evento implicaria a eventualização da estrutura). E aqui se insere o outro movimento, o de pensar a ressonância dessa concepção de programa com a expressão “*fazer um programa*”, no uso que ela possui no jargão da prostituição. Nela, o *fazer* (a *poiesis*) que está em jogo é, para dizer o mínimo, ambígua, ambivalente, anfíbia: por um lado, pode indicar a concretização, realização de um programa, enquanto roteiro pré-estabelecido; por outro, pode designar igualmente a confecção, elaboração de um tal programa/roteiro a ser efetuado: tanto evento quanto estrutura, tanto atualização quanto criação de uma possibilidade. Evidentemente, os dois sentidos podem se sobrepor, e é isso que interessa: assim, diacronicamente, o programa elaborado, acordado, será depois performado (a não ser que a performance *fracasse* ou seja *infeliz*, para jogar com as expressões de Austin); e, do mesmo modo, mas sincronicamente, a realização de um programa pré-estabelecido pode dar lugar à sua reelaboração em ato, caso no qual o programa (o possível) *é feito* nas duas acepções de fazer, e isso no próprio *ato* de seu fazer (que, portanto, não coincide consigo mesmo). Ou seja, se *fazer um programa* sobrepõe (dobra) a elaboração (potência) sobre a realização (ato) e vice-versa, nesta dobra é o próprio fazer que não coincide consigo, tornando-se duplo: não só fazer *alguma coisa*, mas

também elaborar *sobre* este fazer, *refazê-lo no ato mesmo de sua feitura*. Embora a analogia, a meu ver frutífera de um ponto de vista extra-moral, pudesse se estender (a prática e a implicação de corpos envolvida; a relacionalidade que, dobrando um sobre o outro, torna, no limite, indiscerníveis ator e receptor, atividade e passividade; a duplicidade entre fingimento – estranhamento – e “realidade” – identificação –, a saber, o duplo sentido de atuação), importa sublinhar aqui que a *poiesis* artística me parece da mesma ordem do *fazer um programa*. Texto e performance não se relacionam como potência e ato, estrutura e evento, fora e dentro da história, mas por meio de um *fazer* específico, uma *experiência* especial que dobra um sobre o outro, modificando a ambos e a seu estatuto.

Quase-evento

“Quando lemos ou ouvimos um poema”, diz Smith (1968: 16), “somos confrontados com a performance de um ato de fala, não com o ato em si”. Agora, o que diferencia a performance de um ato do próprio ato? Se estamos corretos, dificilmente conseguiríamos achar uma distinção formal, pois a diferença reside na produção de uma diferença do evento em relação a si mesmo, uma tomada de distância ontológica, advinda do modo de experimentá-lo, a experiência de sua dobradura, que o faz dobrar-se sobre si mesmo, de maneira que ele não coincide plenamente consigo mesmo. Por isso, inspirando-nos em uma formulação de Eduardo Viveiros de Castro (2009), segundo a qual o “quase acontecer algo [... é] um modo de acontecer outra coisa que aquele algo”, talvez possamos caracterizar a performance de uma enunciação literária como um *quase-evento*.⁴ “Quase” em dois sentidos, conexos entre si: 1) o primeiro, de uma *proximidade* ontológica que, porém, importa uma distância ainda que infinitesimal, pois nenhuma performance realiza plenamente e de uma vez por todas a enunciação fictícia, convertendo-a em um evento histórico determinado e definitivo, fazendo da estrutura um evento pleno: esta passagem, que se realiza a cada performance, é também, a cada vez e no mesmo gesto, *adiada*, como se a eventualização do texto poético fosse o limite (assintótico) ao qual tendesse, sem jamais alcançar, toda performance, toda leitura – não um limite externo e negativo, mas um limite interno, constitutivo, positivo; não um limite que não pode ser transgredido, mas um que, ao contrário, impele, é *motor*; 2) o segundo é a acepção etimológica de quase, *como se (quasi é*

uma contração de *quam si*, e *quam*, por sua vez, o é de *quo modo*, como, ao modo de), que remete à encenação, a *algo que está ao modo de outro*, o que deve ser lido em seu sentido radical de sobreposição (dobradura) paradoxal do contraditório, pois toda encenação implica não só a dramatização de um outro, como também do próprio paradoxo de ser ao mesmo tempo a si mesmo e ao outro⁵: como afirma Jankélévitch (1995: 250-1), o filósofo que mais se deteve sobre o “quase”, esse não designa um misto de ser ou não ser, “não é um terceiro princípio, mas ele próprio é a suspensão do princípio e de sua consequência, o princípio da disjunção”. Na encenação, no quase-evento, o princípio da não-contradição é suspenso, mas não abolido: estrutura e evento não se fundem, mas se sobrepõem. Por isso, poderíamos desfazer a dicotomia da frase acima citada de Barbara Smith, reescrevendo-a do seguinte modo: *quando lemos ou ouvimos um poema, somos confrontados com a performance de um ato de fala, que, ao mesmo tempo, é e não é o ato de fala em si*.⁶ O quase-evento nomeia esse evento que não coincide consigo mesmo, esse encontro oblíquo que é também um desencontro, quando algo acontece e não acontece ao mesmo tempo – em suma, uma distorção da eventualidade, um evento distorcido ou contorcido, para usar a terminologia de Lucius Provas (2016). Sempre que um evento (um ato, um gesto, uma enunciação, uma cena) é experimentado como não coincidindo consigo mesmo, com seu contexto, com seu sentido (seja por excesso seja por falta), e que essa não-coincidência se torne a própria matéria e a própria forma do evento, isto é, o (re)configure, estamos diante de um quase-evento, de uma experiência que na cultura ocidental moderna chamamos de artística.⁷ O quase-evento coloca em cena outra cena (ou, melhor, uma cena outra, o outro da cena): a do acontecer do próprio acontecimento, a da sua feitura – pois a poesia, afirma Jankélévitch (1995: 260), é a “arte de apreender ou captar a fragrância oportuna do [...] fazendo-se em vias de se fazer”. Assim, uma performer que se corta está, no gesto mesmo de se cortar, criando uma distância (ontológica) em relação a ele, no próprio ato de sua realização: com sua performance, coloca em questão o que é um corte, o que é um corpo, o que é a violência, o que é um gesto, o que é uma performance, e, obviamente, o que é arte. O mesmo se passa com a leitura de um texto literário, com a performance de uma enunciação fictícia: a enunciação desta por meio dos leitores (e mesmo, como vimos, pelo seu “autor”), a *encenunicação*, coloca em cena, em questão, o que é uma enunciação, como

se dá, quem e quantos falam, qual a relação entre palavras e coisas, entre o dizer e o dito, o que é um contexto, o que é (um)a história – e isso, no próprio gesto da enunciação.⁸

Estoricidade

Retomando a oposição de Smith entre eventos históricos e eventos a-históricos, podemos agora pensar o que acontece quando eles se (des)encontram na performance de um texto literário, e como esse encontro pode reconfigurar a oposição. O que estamos chamando de quase-evento parece constituir uma posição espaço-temporal oblíqua, em que o nem-aqui e nem-agora (o fora do espaço-tempo) ficcional se encontra, sem se confundir, com (se dobra sobre, se sobrepõe ao) o aqui e agora do ato da leitura. Nesse sentido, o que se torna presente na performance de uma ficção não é (apenas) *algo* que está fora da história (do contexto) e que de repente a adentraria, mas a própria exterioridade à história: o que se torna presente é um deslocamento, uma diferença em relação à presença plena de um ato repleto de sentido, totalmente configurado historicamente (ou melhor, experimentado como tal). É essa diferença que marca a diferença, que (re-)configura o evento em quase-evento. Trata-se, assim, de um deslocamento ontológico em relação ao próprio presente, a presença do extemporâneo, que jamais pode estar plenamente presente – pois a sua presença consiste naquele deslocamento. Um exemplo talvez nos ajude a entender melhor. Os mitos, como se sabe, se situam no começo dos tempos, explicam a origem do mundo, das coisas, e do próprio tempo, o que transparece nos marcadores temporais míticos: “no princípio”, “no começo dos tempos”, “antigamente”. Todavia, apesar disso, os mitos – tanto os “nossos”, judaico-cristãos ou greco-romanos, quanto os não ocidentais – não cessam de ser contados *no presente* não apenas para explicar a gênese imemorial, mas para, como uma espécie de dobra espaço-temporal, falar diretamente do momento atual e mesmo *intervir* nele (para o bem ou para o mal, para além do bem e do mal). Um lugar comum consiste em encarar esse procedimento afirmando que os mitos são parábolas, com o que podemos concordar, desde que não tomemos as parábolas em sentido parabólico e sim como autênticas parábolas espaço-temporais, em que o começo dos tempos (e do tempo) se encontra com o aqui-e-agora. Os marcadores temporais míticos servem, assim, para *produzir* uma indeterminação histórica, uma *contra-determinação*

histórica, para colocar o mundo atual entre parênteses (para falar de outra coisa, e fazer a coisa outra *nos falar* – eis o procedimento parabólico), apenas para melhor incidir nele, coincidir com ele. Ou, para dizê-lo de outra maneira, os marcadores temporais míticos servem para marcar que o que está sendo dito e o seu dizer não aconteceram de uma vez por todas, mas estão acontecendo *agora*, a cada vez que os mitos são performados. Os mitos são *in-atuais*, jamais foram atuais, mas estão in-scritos em toda atualidade (cabendo ao gesto de contar o seu ex-crever, isto é, expor a relação do atual com algo que difere de si). Por isso é que os mitos não se situam (só) em um tempo original, mas em uma *temporalidade originária*, que não só é o começo dos tempos, como também não cessa de originar o presente – *de fora dele*: a temporalidade originária é aquela a partir da qual o presente está sempre se (re)fazendo, saindo fora dos seus eixos. O mesmo tanto, creio, se poderia dizer das ficções literárias, não só porque elas, como parábolas, incidem no presente dando a ver a sua sombra, a sua diferença consigo mesmo (pensemos no uso – diagnóstico ou prognóstico – que fazemos dos adjetivos “kafkiano” ou “quixotesco”, por exemplo), mas porque elas também se situam nessa temporalidade originária que não cessa de se encontrar com o *nosso tempo* a cada vez que são performadas. De modo semelhante aos marcadores temporais míticos, o “Era uma vez” dos contos de fada constitui, assim, um performativo: não se *refere* a uma vez passada, mas *produz* essa vez a cada vez que é enunciada. Por isso, poderíamos dizer que “*tal vez*” seja o dêitico espaço-temporal da ficção, indicando tanto “*aquela vez*”, ou seja a efetividade fática criada pelo pretérito na ficção (Hamburger 2013) quanto “*talvez*”, a dúvida, que é, em si, dúplice: tanto em relação à plenitude do presente e da sua presença, pois que chocado com uma sombra originária, quanto em relação à distância daquilo que está fora do tempo e não deveria nos afetar. Nesse sentido, para dar conta da performance literária, da encenação, as expressões mobilizadas por Smith, “a-historicidade” ou “indeterminação histórica”, parecem insuficientes, pois remetem apenas à enunciação fictícia e não à relação entre essa e o evento da sua performance (caracterizada como *representação* daquele ato historicamente inexistente). Talvez o melhor fosse, retomando um famoso adágio de Guimarães Rosa (“A estória, em rigor, deve ser contra a História”), falar em *estoricidade* ou *contra-historicidade*.⁹ Pois a ausência de contexto histórico das enunciações literárias, sua a-historicidade, implica

uma transhistoricidade, sua indeterminação histórica implica que elas podem ser sobre-determinadas pelas múltiplas leituras, pelos múltiplos presentes. A *estorricidade*, ou *contra-historicidade* remete a uma temporalidade da experiência literária que consiste num *encontro*, a partir (*ex-*) da história, com algo que está fora (*ex-*) da história, contra-histórico, no sentido de que não é histórico, mas não cessa de se *encontrar* com a história.¹⁰

Decontextualização

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que um solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída

Jorge Luis Borges

Foquemos a estorricidade a partir do outro polo, a saber, não mais a partir do encontro da história com aquilo que está fora dela, e sim do desencontro da história em relação a si mesma – o que equivale, à primeira vista, à passagem do enfoque da recepção e leitura à da criação e autoria, distinção que cumpre colocar em cheque. O processo de ficcionalização (ou estoricização) de uma enunciação pode ser melhor entendido não como uma abolição do contexto, da referência e do sentido (sempre históricos, demasiado históricos), mas antes como sua *suspensão*: “Não há literatura”, diz Derrida (2014: 70), “sem uma relação *suspensa* com o sentido e com a referência. *Suspensa* quer dizer *suspensão*, mas também *dependência*, condição, condicionalidade. Em sua condição suspensa, a literatura apenas pode exceder a si mesma”.¹¹ Ou seja, a enunciação literária jamais coincide com seu(s) contexto(s) (o de sua publicação, os de suas recepções, o do ambientação de seu enredo, os que o texto retoma por meio de alusões, citações, referências), embora não se situe desde sempre, *a priori*, fora dele(s). Pois é como se o caráter poético, literário ou artístico da enunciação fictícia derivasse do fato de ela ser, como a citação para Walter Benjamin (2006: 500, 517) “arrancad[a] de seu contexto”, fazendo da literatura algo próximo àquela “arte de citar sem usar aspas” que ele vislumbrou como objetivo do trabalho das

Passagens. Isso, porém, quer dizer também que a enunciação literária guarda uma relação com o contexto da qual é arrancada: trata-se de um movimento para fora (*ex-*) dele (da história, sentido, ou referência), mas *a partir dele (ex-)*, uma saída do espaço-tempo *a partir* de certo espaço-tempo. Agora, não se trata de uma mera descontextualização que, reduzindo-se a uma distância espaço-temporal ou contextual, pudesse ser revertida por meio de uma recontextualização que esgotasse seu sentido ao encaixá-lo em seu contexto adequado (como as leituras sociológicas ou historicistas pretendem), mas de um deslocamento violento que *se faz* e produz uma distância (uma não-coincidência ou um desencontro) de ordem ontológica, e, portanto, não colmável de modo definitivo, entre a enunciação fictícia e seu(s) contexto(s), entre a a-historicidade e a historicidade, e que sugerimos chamar de *decontextualização*, para marcar um sentido forte e inspirando-nos na ideia de “decolonização”. Pensar em termos de *decontextualização* e não de mera descontextualização permite entender como essa não-coincidência da enunciação literária com *um* contexto *determinado* é o que possibilita a sua *encenação* (a sua performance, a sua leitura) em múltiplos contextos, sem, porém, que jamais adira definitivamente a nenhum deles: a *suposta* universalidade e eternidade dos textos literários de que falamos acima. *Suposta*, pois não se trata de fato de universalidade e de eternidade: as enunciações literárias não se situam em *todo* espaço e em *todo* tempo, mas em *nenhum* espaço e em *nenhum* tempo (a-historicidade) – e, por isso, podem ser situadas em *qualquer* espaço e *qualquer* tempo (estoricidade). Ou melhor: em *quase* qualquer tempo e qualquer espaço. Pois há pelo menos uma limitação temporal óbvia: um poema, por exemplo, não pode ser performado antes de ser “composto” (encenado pela primeira vez pela voz, escrita ou imaginação daquele que chamamos de seu autor), mas só *a partir* de então, *a partir* do contexto do qual foi descontextualizado. Possivelmente devido à herança romântica, ou ao reforço que ela efetuou da figura do criador demiurgo, tende-se a atribuir o movimento de descontextualização, de saída da história, a um gesto soberano e *ex nihilo* do artista, mesmo que pela mobilização de certas propriedades formais da linguagem: poderíamos pensar, por exemplo, na recomendação aristotélica do uso de “vocábulos peregrinos” (metáforas, ou seja, desvios semânticos, desvios de sentido, palavras estrangeiras, barbarismos), ou então no “estranhamento” de Chklovsky, como formulações de *modos de produzir*

decontextualizações. Todavia, o exemplo mais explícito, e, portanto, mais acabado, de decontextualização, o *ready-made* de Duchamp, mostra que não é (ou não é só) no polo do criador que devemos buscar a fonte (o trocadilho é inevitável) desse arrancar do contexto: a proverbial reação diante do mictório (ou de outros exemplos da arte moderna e contemporânea), “qualquer um faria isso” (cuja importância me foi salientada por Clarissa Comin em um texto inédito e capital sobre a enunciação literária), ao colocar em cena e em questão a autoria e o fazer artístico, mostra que a decontextualização não deve ser compreendida como um ato gerador de um *objeto* ou *fato* ontologicamente diferente daqueles históricos, pois consiste antes de tudo em certa *experiência*, certa relação com as coisas e o contexto, com as coisas e seus contextos, um corpo-a-corpo com eles, ou seja, que a criação é, no limite, indistinguível da recepção (o que, aliás, é atestado na tradição literária ocidental pelas constantes atribuições da fala do poeta a um dom externo, e mesmo extra-humano: o furor divino, as musas, o gênio, a floresta de correspondências, etc.). “Qualquer um faria isso” quer dizer, portanto, que não há nenhuma diferença essencial entre artista (autor) e espectador (leitor) – “Um poema nunca é dito, nem pelo próprio poeta. Ele é sempre re-citado” –, como também, e isso é crucial, que na experiência artística (literária) não faz sentido distinguir o momento do desencontro em relação à história (criação) daquele do encontro com o a-histórico (recepção), ou seja, diferenciar o momento em que um evento sai da história daquele em que esse evento se encontra com ela, pois o que se encontra é justamente o des-encontro, essa dis-junção ou dobra: o quase-evento da performance, e a experiência estórica que ela instaura. Mas insistir que “qualquer um faria isso”, repitamos, quer dizer ainda que a distinção entre eventos históricos e estóricos não diz respeito a *fatos* ontologicamente diferentes (no caso da literatura, a enunciação; pense-se no conhecido episódio da transmissão radiofônica de *A guerra dos mundos*, de Orson Welles), mas a *experiências*, essas sim ontológica e não só fenomenologicamente distintas, em relação a eles. A existência de museus, galerias, do marcador de “ficção”, em suma, da série de convenções, cambiantes e precárias, que nos fazem experimentar algo como “arte”, apontam tanto para a institucionalização e mesmo aprisionamento da experiência artística em heterotopias e heterocronias quanto para a precariedade da sua distinção com o não artístico (se é preciso avisar o que é arte é porque não há algo que seja *em si* artístico), e,

portanto, a importância da recepção na produção do movimento de descontextualização, da mudança do estatuto de um evento. E, de fato, a estoricidade de uma enunciação muitas vezes deriva do modo como ela é recebida por leitores, muitas vezes (e por isso mesmo) distantes no espaço-tempo daquele: é o que acontece com muitos textos que hoje tomamos como literários, poéticos, fictícios, etc., mas que não eram concebidos como tais em seu “contexto de origem”. Trata-se, nesse caso, de uma distância espaço-temporal (uma descontextualização) que se transforma em uma distância ontológica, de modo que um evento é retroativamente estoricizado.¹²

Mas não é só isso. Bento Prado Jr. (2000: 193), em sua leitura de “O recado do morro”, de Guimarães Rosa, identificara um fenômeno interior à trama da novela que podemos expandir para fora dela e numa direção teórica: é “como se o ruído”, diz ele, “que ameaça a propagação da mensagem com sua entropia tivesse o efeito exatamente inverso ao esperado: a mensagem, progressivamente deformada, aproxima-se cada vez mais de sua verdade”. Baseando-nos na teoria da ressonância de Dimock (1997), segundo a qual o acúmulo de ruídos derivados das inúmeras leituras em diversos contextos de um texto literário, as suas ressonâncias, podem nos fazer “ouvir melhor”, “ler melhor”, o que torna a sua “ontologia instável”, podemos dizer que, analogamente ao recado do morro rosiano, a estoricidade (o caráter fictício) da enunciação é variável, sendo historicamente aumentada, diminuída, alterada ou potencializada ao longo da história da sua recepção (mesmo involuntariamente: pensemos em quantas alusões contextuais são descontextualizadas com o passar do tempo e o acúmulo de leituras convergentes ou divergentes, ou nas variações a que estão sujeitos os campos semânticos de palavras e enunciados, ou do próprio processo de significação).¹³ Tais ressonâncias ou ruídos, portanto, não nos afastariam entropicamente de sua verdade histórica ou estórica, mas, ao contrário, nos aproximariam tendencialmente (mas nunca completamente) do seu recado.

Desse modo, como estamos vendo, toda a-historicidade possui sua historicidade, outro motivo pelo qual preferimos falar em estoricidade ou contra-historicidade: no encontro estórico, na parábola espaço-temporal, não é apenas o presente (a história) que é afetada pelo seu exterior – este também se modifica. Assim como o estatuto estórico de certa enunciação tem sua história, também as seguidas performances, ao menos as públicas,

de um texto (publicações, edições, críticas, traduções, adaptação, etc.) podem (não sem conflitos) “aderir” à ficção, ou seja, as inúmeras performances e contextos podem perfazer o texto, passando a ser fios que o compõem ou que o enovelam, de modo que uma leitura não-mediada, virgem das camadas históricas da recepção, de *Dom Quixote*, por exemplo, é impossível. Nesse sentido, se podemos concordar com a tese de Kate Hamburger (2013: 96, 115) de que as ficções se passam em uma espécie de presente sem passado e sem futuro, isto é, estão sempre acontecendo a cada vez que são lidas ou contadas, pois um texto ficcional “não narra sobre pessoas e coisas, mas narra as pessoas e coisas [...], as produz pela narração”, a caracterização dessa temporalidade como um “presente estacionário” parece ignorar que tal presente fora de toda linha temporal *está também sempre mudando, variando* com suas seguidas performances históricas (e isso em cascata, ou de forma indireta: pensemos em como as alterações, por exemplo, no modo de conceber a antiguidade greco-romana alteram também as alusões, referências ou retomadas dela em textos literários – e vice-versa, evidentemente). Por isso, preferimos falar em *temporalidade originária* (ou, como pretendo fazer em outro lugar, em espaço-tempo transicional), a “névoa não-histórica” de que falavam Deleuze e Guattari (1997: 131), e que é composta (ou carregada) de múltiplos espaço-tempos. A encunhação de um texto literário, o encontro entre a história e aquilo que está fora dela, em suma, a experiência da estoricidade, é a de uma sobreposição simultânea e muitas vezes inconsciente de contextos, em que, como vimos, os tempos estão constantemente se (re)fazendo, variando: sair da história implica experimentar muitas historicidades ao mesmo tempo, implica adentrar não a ausência da história mas a sua multiplicidade e indeterminação, rearranjando, refazendo a ela e a seu próprio espaço-tempo – ou seja, permite fazer a experiência de uma “variação dos contextos”, como vem pensando Roberto Zular (2013). Para colocar de outra maneira o movimento de mão dupla que viemos descrevendo: se a enunciação fictícia não tem *um* contexto histórico *determinado* com o qual pode formar uma cadeia de sentido, é preciso (re)criar o contexto para que ela faça sentido. É verdade que, diante de uma enunciação qualquer, necessitamos sempre *complementar* o seu sentido (concatená-la a uma teia de significação), mas, no caso de uma enunciação fictícia, é preciso mais: é preciso *suplementar* o seu sentido – toda enunciação fictícia demanda um “suplemento originário” [para invocar

novamente Derrida (2006: 383)], mostrando assim como toda constituição de sentido é suplementar. Grosso modo, essa tarefa seria infinita, pois exigiria criar um mundo inteiro, composto de inúmeros espaços-tempos outros em que essa enunciação *fizesse* sentido. Mas é evidente que buscamos realizar esse encargo, esse dar sentido ao que não tem sentido, a partir do nosso sentido, do nosso contexto, da nossa experiência, embora isso não seja sem consequências: se à enunciação fictícia transporta-se parabolicamente (*metáfora*) o nosso contexto, a recíproca também é verdadeira, a saber, que a enunciação fictícia – e a sua estoricidade (as suas múltiplas historicidades) – se transporta(m) *ao* nosso contexto: determinar um contexto ao que não tem contexto determinado implica indeterminar o contexto de nosso ato, o nosso contexto. Dar sentido a partir do aqui e agora da encenação, da performance, implica dotar o aqui e agora de outro sentido, mudar o seu sentido, na medida em que algo exterior lhe perfura, lhe desloca. “Qualquer um faria isso”: de fato, qualquer um pode fazê-lo, pode fazer essa experiência, mas, para tanto, precisa *querer*, se *implicar* no fazer – *implica o (re)fazer*.¹⁴ O espaço literário é o de uma multiplicidade de espaços-tempos que rearranjamos (e nos rearranjamos) a cada performance. Performar a literatura é des-encadear o sentido do nosso espaço-tempo, permitindo a sua – e também a do espaço-tempo estórico – *refazenda*.

Refazenda

Ao definir a encenação como uma “iniciação ao distanciamento”, Warning (1980: 52) propõe que não se veja na literatura a desativação total dos usos pragmáticos do discurso (o seu caráter tão reivindicado de “inutensílio”, para usar a famosa expressão de Leminski), ou seja, um *desuso* ou não-uso (uma linguagem não utilitária), mas antes um *re-utilizar a linguagem*: “O discurso ficcional é discurso re-utilizável”. Creio que aqui se esboça um programa para repensar o literário em sua indissociabilidade com a performance, para abordar a *poiesis*, o fazer nela implicado, fugindo da alternativa infernal entre, por lado, a linguagem como mimese e representação, e, por outro, uma abolição do uso cotidiano pragmático dela. O que implica pensar a poesia como uma re-citação, uma reutilização, uma reciclagem da linguagem – tarefa politicamente tão necessária no cenário atual de superprodução, mesmo semiótica (cf. Durão 2008), e, portanto, de lixo, material e verbal? O

que implica pensar a poesia sem referência a uma origem, a um original, sem, por isso, perder de vista não o *fazer (sentido)*, mas o *refazer (sentido)*, essa experiência de originariedade que a arte comporta?¹⁵ O que significa, por fim, pensar a poesia não como mero desvio ou *creatio ex nihilo*, mas como *(re)creatio ex possibile*, criação que *parte do (ex-) possível*, rumo a um fora dele (o poeta como reciclador das palavras e discursos, que lhes dá um novo sentido a partir de outros neles soterrados, redobrando-os, desdobrando-os sobre os seus usos comuns)? Inserir a performance nesse programa (concebê-la já na *origem*, na gênese, na “composição” poética – a composição já como uma performance, ou seja, como uma re-citação –, em um gesto que tanto borra a origem quanto a torna iterável, convertendo-a na experiência do originário, do que não cessa de dar origem sem jamais fazê-lo de uma vez por todos) me parece um bom caminho para (re)começar a ver na poesia não um fazer autônomo de obras, e sim uma constante refazenda da experiência, não uma produção de acontecimentos, mas um modo peculiar de (re)experimentá-los, em nossa língua, em nossa boca, em nosso corpo: um quase-evento estórico.

Notas

¹ Uma versão preliminar desse texto foi apresentada no Seminário *Performar a literatura. Pesquisas para uma redefinição do literário* (UFPR; 8 e 9 de dezembro, 2016). Um dos motores foi certa divergência produzida no Simpósio homônimo que coordenei junto com Flávia Cera e João Camillo Penna no XV Encontro da ABRALIC (Rio de Janeiro, 2016), quando, nos debates, utilizei a expressão “quase-evento” para caracterizar a experiência literária, que aqui tento expor na forma de roteiro prévio de uma série de questões que ainda devem ser desdobradas. Cabe salientar que utilizo alternadamente como sinônimos, e de modo consciente, os termos “acontecimento” e “evento” (e expressões derivadas, como “quase-acontecimento” e “quase-evento”), cruzando a terminologia adotada por Eduardo Viveiros de Castro em “A morte como quase-acontecimento” e a de Barbara Smith, de quem tomo – e posteriormente problematizo – a distinção entre eventos historicamente determinados e historicamente indeterminados. Por fim, agradeço àqueles que contribuíram para a formulação da presente versão do texto, por meio de objeções, questões, sugestões, etc., em especial João Camillo Penna, Lucius Provasse, Tiago Guilherme Pinheiro e os meus alunos de graduação e pós-graduação do segundo semestre de 2016, com os quais pude debater algumas das hipóteses e argumentos aqui esboçados.

² Agradeço a Guilherme Bernardes pelo auxílio em algumas traduções desse texto de Barbara Smith. Eventuais erros devem-se a modificações que introduzi.

³ A citação provém do texto que Camillo Penna apresentou no simpósio “Performar a literatura”, durante o XV Encontro da ABRALIC (Rio de Janeiro, UERJ, 2016), intitulado “Pragmática e poética do programa”, e ainda não publicado.

⁴ Como pretendo demonstrar em outra oportunidade, não se trata apenas de um empréstimo terminológico, mas de uma afinidade mais estrutural entre a teoria do perspectivismo ameríndio e o conceito de ficção que venho tentando construir, proximidade que se deixa ler nas entrelinhas da própria conferência de Viveiros de Castro, da qual tomo emprestada a expressão (“A morte como quase-acontecimento”), quando ele afirma que a “quasidade é o modo de existência por excelência da morte, a narrativa: a morte é algo sobre o que você fala”. Cf., provisoriamente Nodari 2015.

⁵ Veja-se esta passagem de *A idéia do teatro*, de Ortega y Gasset (1991: 39): “Pois bem, o mesmo acontece no teatro, que é o ‘como se’ e a metáfora corporificada – portanto, uma realidade ambivalente que consiste em duas realidades – a do ator e a da personagem do drama que mutuamente se negam. É preciso que o ator deixe durante um momento de ser o homem real que conhecemos e é preciso também que Hamlet não seja efetivamente o homem real que foi. É mister que nem um nem outro sejam reais e que incessantemente se estejam desrealizando, neutralizando para que só fique o *irreal* como tal, o imaginário, a pura fantasmagoria.” E esta outra, de Iser (que parece mobilizar vocabulário e perspectiva semelhantes a de Ortega), que propõe relacionarmos a leitura à esta atuação (em inglês, *performance*) do ator, invocando o mesmo Hamlet: “In this respect the required activity of the recipient resembles that of an actor, who in order to perform his role must

use his thoughts, feelings, and even his body as an analogue for representing something he is not. In order to produce the determinate form of the unreal character, the actor must allow his own reality to fade out. At the same time, however, he does not know precisely who, say, Hamlet is, for one cannot properly identify a character who has never existed. Thus role-playing endows a figment with a sense of reality in spite of its impenetrability which defies total determination. The reader finds himself in much the same situation. To imagine what has been stimulated by aesthetic semblance entails placing our thoughts and feelings at the disposal of an unreality, bestowing on it a semblance of reality in proportion to a reducing of our own reality. For the duration of the performance we are both ourselves and someone else” (Iser 1993: 244).

⁶ Isso é o que se convencionou chamar de “ontologia dual” da arte. Cf., por exemplo, Pavel 1986: 54-57. Outro modo de abordar a mesma questão é pelo olhar da pragmática; no discurso ficcional, afirma Warning (1980: 43), nos encontramos diante de uma situação paradoxal (ou de uma dupla situação, tratando-se de um discurso duplamente situado): “the speech situation extricated itself from any immediate determination by the use situation, without this use situation simply disappearing. What occurs here is much more a schism in the situation, so that an internal speech situation stands in opposition to an external reception situation. Fictional discourse is thus determined pragmatically by the simultaneity of two situations, each of which is bound to its own deictic system. Now this is a structure well known to the pragmatic theory of human communication. For being caught in simultaneously within two situations leads the subject into those contradictory transactional rules which have been described as the pragmatic paradox of the ‘double bind’. One can logically solve such paradoxes by placing one side of the contradiction on a higher hierarchical level, thus making the contradiction meaningless. For those who find themselves caught in the paradox, however, such a solution is not possible – unless a game situation provides them with a way out”.

⁷ É evidente, como mostrou Derrida (1991: 11-37) em sua leitura dos atos de fala de Austin, que este diferimento em relação à presença, o caráter anfíbio da *iterabilidade* (repetição e diferença, estrutura e evento) de toda *escrita* (no sentido amplo, de *grafema*) é a condição de possibilidade de todo evento, de toda experiência, a marca inscrita em qualquer acontecimento (no caso que nos interessa aqui: em qualquer enunciação). A meu ver, retomando outro texto de Derrida (2014: 71), a diferença do que estamos chamando de “quase-evento” consiste em que, nele, tal não-coincidência (não-presença) se torna *a* questão, *o* problema, *a* dificuldade: “Nessa mesma perspectiva, ainda *temos dificuldade* de definir a questão da literatura [...]. A literatura ‘é’ o lugar ou a experiência dessa ‘dificuldade’”. Para uma leitura recente da performatividade austiniana que prolonga a crítica de Derrida em outra direção, cf. Cassin (2010).

⁸ “A poesia e a literatura têm como traço comum, mesmo que sempre de maneira desigual e diferente, suspender a ingenuidade *tética* da leitura transcendente. Isso também dá conta da força filosófica dessas experiências, uma força de provocação para pensar a fenomenalidade, o sentido ou o objeto, até mesmo o ser como tal; uma força que é pelo menos potencial, uma *dynamis* filosófica, passível, no entanto, de se desenvolver somente na resposta, na experiência da leitura, pois não se encontra escondida no texto como

uma substância. Poesia e literatura proporcionam ou facilitam o acesso ‘fenomenológico’ àquilo que faz de uma tese uma *tese como tal*. Antes de ter um conteúdo filosófico e de ser ou de defender essa ou aquela ‘tese’, a experiência literária, como escritura ou como leitura, é uma experiência ‘filosófica’ neutralizada ou neutralizante, na medida em que permite pensar a tese; é uma experiência não *tética* da tese, da crença, da posição, da ingenuidade, do que Husserl chamou de ‘atitude natural’. A conversão fenomenológica do olhar, a ‘redução transcendental’, que ele recomendava, talvez seja a condição mesma (não digo a condição natural) da literatura. Mas é verdade que, levando essa proposição às últimas consequências, ficaria tentado a dizer (como o fiz noutra lugar) que a linguagem fenomenológica, na qual estou apresentando assim as coisas, termina por ser desalojada de suas certezas (presença a si da consciência transcendental absoluta ou do *cogito* indubitável etc.), e desalojada precisamente pela experiência extrema da literatura, ou mesmo tão simplesmente da ficção e da língua” (Derrida, 2014:67).

⁹ A inspiração para a escolha do termo “estoricidade” vem de um trabalho inédito de Rondinely Gomes Medeiros sobre algumas novelas de *Corpo de baile*, no qual ele aventa a ideia de uma “transformação estórica” operando.

¹⁰ A escolha por abordar os mitos e aproximar deles o que convencionamos chamar de ficção literária, passando por cima de certas diferenças essenciais, é uma estratégia consciente que já tentei justificar em outros lugares, lançando mão e desenvolvendo o conceito de ficção de Juan José Saer, que a toma como uma “antropologia especulativa” (cf. Nodari, 2015). Apesar do que argumenta Lévi-Strauss sobre a descontinuidade na passagem do mito ao romance, a meu ver, a máxima borgeana de que “en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” continua válida. Um romance recente que gira em torno dessa questão, bem como de outras aqui abordadas é *Rio acima*, de Pedro Cesarino (2016).

¹¹ Não derivaria desse “ser ou estar-suspense da literatura”, como Derrida a caracteriza, o suspense que parece marcar a *Stimmung* de toda leitura de um texto literário, a expectativa mas também o receio, sempre presentes mas sempre frustrados, de que o sentido último e a referência plena subitamente emergjam?

¹² A distância histórica foi recorrentemente concebida como condição e pretexto para a fabulação. Assim, por exemplo, para Torquato Tasso, segundo Stierle, (2006: 48), “A história não permite nenhuma ficção à medida que trata de fatos ainda recentes; quanto mais, entretanto, ela recua, tanto mais oferece ao poeta matéria para sua ficção, pois os conhecimentos transmitidos são tão vagos que o poeta pode ativá-los”. Trata-se evidentemente, do *topos* – *estoricamente* verdadeiro – de que, quanto mais recuamos na história, mais nos aproximamos do mito.

¹³ “As candidates for nonintegral survival, the diachronic phenomena called *literature* bear the generic mark of incompleteness (...). Given a domain so deficient in boundaries, the literary can make no claim to an indwelling identity. The literary, in other words, is not an attribute resident in a text, but a relation, a form of engagement, between a changing object and a changing recipient, between a tonal presence and the way it is differently

heard over time. In a provisional definition, then, the *literary* might refer to that which resonates for readers past, present, and future. This definition is ruthlessly idealizing –ruthlessly because it makes a nonentity out of what it idealizes. For since readers past, present, and future are not the same reader, a text can remain literary only by not being the same text. It endures by being read differently. Over time, not only does the membership of the literary domain change, but also each text becomes different from itself, suffers a semantic sea change, acquires a freight of new meaning. (...) A literary text is a prime example of an object that is not individuated as a fixed set of attributes within fixed coordinates. Indeed, the continual emergence of interpretive contexts suggests that the attributes of a text also continually emerge. Not a finished product, a text is the incomplete expression of a finite language user; moving beyond that finite individual, it becomes a collective potentiality, a force of incipience commensurate with the incipience of humanity. It is this collective dimension of a text that makes its temporal trajectory unforeseeable. And insofar as this trajectory is describable at all, perhaps it is best described as a continuum, registering both extension and transit, changes in time and in attributes. Such a continuum, such extension through motion, makes diachronism an interpretive necessity” (Dimock 1997: 1064).

¹⁴ Sugerimos, nesse ponto, a introdução de um erro de tradução na página final do célebre “A morte do autor”, de Barthes, vertendo “*quelqu’un*” não por “alguém”, mas por “qualquer” (o que não está longe de um acerto do ponto de vista etimológico), reinserindo nessa figura indeterminada que é o leitor enquanto posição (diante) do texto (o leitor implícito de Iser, o ponto nodal das inúmeras relações para Borges) a implicação subjetiva, a dimensão do desejo, do *querer*, tão cara a Barthes: “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação: mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia: ele é apenas esse *qualquer* [*alguém – quelqu’un*] que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (Barthes 2004, 65). Sobre o “qualquer”, cf. as páginas iniciais de Agamben, 1993.

¹⁵ Talvez fosse essa experiência que os neoconcretos, Ferreira Gullar à frente, tinham em mente quando diziam conceber “a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasicorpus*”, vendo como símile dela os “organismos vivos”: “[a obra] está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira – plena – do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência.”

Bibliografia

Agamben, Giorgio (1993), *A comunidade que vem*, tradução de António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença.

Azevedo, Beatriz (2016), *Antropofagia – palimpsesto selvagem*, São Paulo, Cosac Naify.

Barthes, Roland (2004), *O rumor da língua*, tradução de Mario Laranjeira, 2. ed., São Paulo, Martins Fontes.

Benjamin, Walter (2006), *Passagens*, organização da edição brasileira por Willi Bolle, Belo Horizonte, Ed. UFMG/São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Cassin, Barbara (2010), “A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem”, tradução de Luana de Conto, *Revista Letras*, n. 82, 11-46.

Cesarino, Pedro (2016), *Rio acima*, São Paulo, Companhia das Letras.

Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1997), *O que é filosofia?*, tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, 2. ed., Rio de Janeiro, Ed. 34.

Derrida, Jacques (2014), *Essa estranha instituição chamada literatura*, tradução de Marileide Dias Esqueda, Belo Horizonte, Ed. UFMG.

-- (2006), *Gramatologia*, tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro, 2. ed., São Paulo, Perspectiva.

-- (1991), *Limited Inc.*, tradução de Constança Marcondes Cesar, Campinas, Papirus.

Dimock, Wai Chee (1997), “A Theory of Resonance”, *PMLA*, v. 112, n. 5, 1060-1071.

Durão, Fábio Akcelrud (2008), “Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas”, in *A indústria cultural hoje*, São Paulo, Boitempo, 39-48.

Fabião, Eleonora (2008), “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, *sala preta*, n. 8, 235-246.

Hamburger, Käte (2013), *A lógica da criação literária*, tradução de Margot P. Malnic, São Paulo, Perspectiva.

Iser, Wolfgang (1993), *Prospecting: from reader response to literary anthropology*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

Jankélévitch, Vladimir (1995), *Primeiras e últimas páginas*, tradução de Maria Lúcia Pereira, Campinas, Papirus.

Nodari, Alexandre (2015), "A literatura como antropologia especulativa", *Revista da ANPOLL*, n. 38, 75-85.

Ortega y Gasset, José (1991), *A ideia do teatro*, tradução de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva.

Pavel, Thomas (1986), *Fictional worlds*, Cambridge, Harvard University Press.

Prado Jr., Bento (2000), *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*, 2. ed., São Paulo, Paz e Terra.

Provase, Lucius (2016), *Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*, tese de doutorado, FFLCH/USP, <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-16082016-150905/pt-br.php>>.

Smith, Barbara (1968), *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press.

-- (1971), "Poetry as fiction", *New Literary History*, v. 2, n. 2, 259-281.

Stierle, Karlheinz (2006), *A ficção*, tradução de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro, Caetés.

Viveiros de Castro, Eduardo (2009), "A morte como quase-acontecimento", <<http://www.institutocpfl.org.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>>.

Warning, Rainer (1980), "Staged discourse: remarks on the pragmatics of fiction", *Dispositio*, v.5, n. 13/14, 35-44.

Zular, Roberto (2013), "Valéry e o Brasil ou a literatura comparada como produção de contexto", *ponto-e-vírgula*, n. 13, 49-65.

Alexandre Nodari é professor do Departamento de Linguística e Literatura e dos Programas de Pós-Graduação em Letras e em Filosofia da Universidade Federal do Paraná (Brasil). Fundador e coordenador do *species – núcleo de antropologia especulativa*, foi editor da *Cultura e Barbárie* e do *Sopro*.

Aproximações do cadáver esquisito à performance

Danilo Bueno

Universidade de São Paulo

Resumo: Por meio de um cadáver esquisito escrito/jogado em Portugal, busca-se comparações desta técnica surrealista à performance, principalmente no que se refere às ideias de jogo coletivo e ritualístico, ao demonstrar as semelhanças na processualidade das duas operações, inclusive no tocante às alteridades.

Palavras-chave: Poesia portuguesa século XX, Cadáver esquisito, Performance, Surrealismo, Alteridade

Abstract: Through an exquisite corpse written/played in Portugal, this surrealist technique is compared with the performance, addressing, mainly, the ideas of collective and ritualistic game by demonstrating the similarities in the processuality of the two operations, including its alterities.

Keywords: Portuguese poetry twentieth century, Exquisite corpse, Performance, Surrealism, Alterity

1.

Escrever/Jogar um cadáver esquisito¹ implica muitas variáveis, a partir desse jogo desenvolve-se a intuição, a adivinhação, o automatismo, o acaso e a coincidência, em uma produção imprevisível. Tais características geram uma condição cênica entre os participantes, colocando-os *em situação*, daí a tentativa de compreender esse procedimento surrealista também como performance, somada à visão libertária e mística dos propósitos da vanguarda francesa. O ato coletivo da escrita torna-se o ponto ideal para se colocar em

prática o vaticínio de Lautréamont, de que a poesia seria feita por todos, atacando frontalmente a *autoridade do autor*, esse pleonasma que ratifica a centralidade do “eu”. É justamente nesse ponto de contato que o atrito entre o impensado e o onírico constrói um ritual performático, ao possibilitar o cruzamento entre produção e público, criando-se uma rede de colaborações e recepções.

Nessa busca, pelo menos duas questões surgem: a primeira relaciona-se à definição de performance, conceito amplo e mutável, sujeito às diferentes épocas e teorias, que pode estar vinculada à atuação poética, visual, cinematográfica, pictórica etc. Desse modo, a noção de performance, aqui, permeia a própria circunstância de escrita do cadáver esquisito, para que se tenha uma abordagem que possa privilegiar uma leitura mais rente ao texto e às demandas cênicas de sua produção.

Já a segunda, talvez mais sutil, relaciona-se com o resultado do cadáver esquisito, na maioria dos casos, um poema impresso, que não indica, a não ser por meio de sua expressa denominação, a diferença processual em relação a um poema feito por apenas um poeta. Portanto, o que parece ser de interesse é a suposição do jogo performático desencadeado na criação, aquilo que não está escrito, mas apenas entrevisto, no *acaso dirigido*² pelo gesto manifesto de se escrever um cadáver esquisito, criando-se uma tensão entre programação e desprogramação.

2.

Ao se pensar o cadáver esquisito sob a ótica da performance busca-se compreendê-lo por meio de um duplo trânsito: o poeta como criador e espectador (ou, ainda, no impasse criativo entre emissor e receptor), já que se torna criador no ato da escrita de seu verso(s) e espectador que não lê o(s) verso(s) alheio(s), sujeitando-se a um comprometimento com o vazio e com a espera. Nesse caso, o poeta que escreverá o verso, provavelmente, levará em consideração o espaço, o clima, o ambiente, a conversa prévia, as eventuais modulações do jogo, como regras restritivas ou parcelares, para, em um segundo momento, aceder ao lampejo preciso, que se quer automático e inconsciente, desprogramado de toda ordem para escrever/inscrever um verso.

Esse caráter duplo da interatividade, entre observação do entorno e desprendimento mental, entre escrita e espera, faz com que esse procedimento seja, sobretudo, um compromisso entre duas ou mais subjetividades que se desconhecem para se encontrarem no gesto propiciado pelo acaso, de um verso escrito no escuro, anulando a predominância ególatra do autor que se vê circundado por variáveis fora de seu domínio, além de corroer o *mito do gênio*, em uma rede de socialização da escrita, por um lado, e pela fragmentação, por outro. Ensejaria, para melhor compreender todo o processo, “uma fenomenologia da recepção” (Zumthor 2010: 164).

Nessa linha de raciocínio, seria possível associar o cadáver esquisito com um movimento de alteridade bastante amplo que tangencia a compreensão de performance como abertura para o desejo, colocando-se a ação humana no limite entre o desconhecido e o prazer, em que os sonhos aparecem de forma concreta pela ação performática.

Assim, podemos ver a verdadeira natureza da *performance*: a do sonho, a de um processo onírico que supera a experiência imediata e envolve em suas brumas as ações concretas. Em suma, a *performance* é uma realização de desejos. Dessa forma, a *performance* não tenta fazer arte; é arte. (Glusberg 1987: 110)

Estabelece-se certa ligação entre o cadáver esquisito e a performance: a base formada por sonho/desejo que ambas as noções irão explorar, algo entre a submissão do ego aos processos do inconsciente, em uma abertura para o desconhecido, que é, no jogo (performance) uma constante relação com o outro, no improvisado do presente a relação com o espectador sempre pronto a intervir na produção cênica. Assim, chega-se ao outro, pela via do desejo e do sonho, criando-se uma comunicação que almeja fluir como evento em comunidade.

Tal convergência assinala, além do ponto comum, um interesse semelhante alcançado por teorizações e vias diversas. Se o surrealismo buscou desde sempre o sonho como fuga da tirania da razão e a tentativa da exploração do inconsciente; a performance chegou ao mesmo ponto pela livre expressão do corpo, procurando intervir diretamente na recepção do espectador, buscando uma arte viva, diversa a cada apresentação, mimetizando a dinâmica da própria existência. É notório que durante as vanguardas europeias o germe de

certa ideia de performance se alavancou (pelo menos as teorizações mais relevantes), talvez resultado da efervescência vanguardista em assombrar o público, integrá-lo ao campo de experimentação, diga-se, de indeterminação do espetáculo.

Não é de todo despropositado pensar-se certas técnicas surrealistas como meios para o choque e para a desautomatização do público, ainda vinculado a recitais e leituras *de salão*, em que a divisão artista/público estava bem marcada. Tanto a performance resolveu misturar esse “jogo de cena” dos recitais colocando o público na linha de frente do imprevisível, ao lado do corpo performático, quanto o cadáver esquisito propiciou que o participante fosse poeta e leitor, uma abordagem em comunidade.

Outro ponto de interesse seria o uso da improvisação como base para a criação artística: tanto o cadáver esquisito quanto a performance são únicos, são criados em determinado momento e dependem de fatores simultâneos e coletivos que não permitem uma reprodução seriada de suas atuações. São momentos que se exaurem, refratários ao arquivamento completo de suas intenções e inscrições. Como afirmar que o poema que resultou um cadáver esquisito presentifica toda a dinâmica entre os participantes? Nesse caso, parece que pontos significativos se esvaem, de modo a ler o resultado final muito mais como resto do monumento ao vazio criado pela troca de subjetividades atuantes na escrita.

Pode-se, então, afirmar que a performance e o cadáver negam e renegam a qualidade de produto, dada a natural instabilidade semântica da qual se revestem, ao objetar a reprodutibilidade técnica dos bens de consumo, não sendo circunscritos nem sistematizados por qualquer discurso. A base libertária dessas manifestações artísticas vem justamente dessa precariedade da fruição.

3.

A noção de alteridade a meio do caminho entre desprogramada e ritualizada, pode ser lida no cadáver esquisito abaixo, escrito pelo processo de “diálogo automático”:

O diálogo em 1948

— O que é a família?

É o acto sexual praticado com um cadáver.

— O que é o surrealismo?

É a morte dos séculos projectando uma sombra muito longa debaixo da água do sonho.

— O que é a loucura?

É a base de todas as paisagens.

— O que é o sonho?

É uma chamada obscurecida pelo recalçamento do desejo.

— O que é a pátria?

É uma coisa sem solução.

— És mulher?

Sim

— Porquê?

Porque é útil. (Cesariny (org.) 1989: 22)

Esse poema é precedido do seguinte paratexto: “O cadáver esquisito à beira-mar. Carlos Calvet, Mário Henrique Leiria. (Vivenda Maria Xavier. Carcavelos, 1948.)” (Cesariny (org.) 1989: 19). Mesmo com a indicação acima, não é possível saber se um poeta só perguntou e o outro só respondeu, nem se alternaram as perguntas e respostas ou se escreveram todas as perguntas e respostas antes e depois as cruzaram. Os procedimentos só podem ser supostos ou até certo ponto comparados com os diálogos automáticos efetuados por Breton.

O que parece significativo é o título: “O diálogo em 1948”, que articula o encontro de dois poetas à beira mar para jogarem/escreverem uma conversação desarticulada que dá lugar para a congruência entre as duas subjetividades postas em um cenário comum, ou seja, como um acordo, entre ato e espaço, típico da performance (tempo, lugar e participantes ativam-se por um acordo coletivo, tácito ou não).

Duas perguntas são relevantes no que se refere ao perfil político dos poetas: sobre a família e sobre a pátria, dois pilares ideológicos do fascismo, período em que vigorava o regime salazarista ou Estado Novo (1933-1974), sabidamente um governo censor e torturador. As respostas às perguntas acima são precisas, no sentido de repudiar conjunturas teóricas fascistas: algo *morto* e algo *sem solução*, respectivamente. Observa-se,

portanto, que apesar das regras do jogo vigorar às escuras, há a aproximação de um ponto de vista comum, o que apontaria para uma integração performática do acaso, mediada pelo substrato dos interesses comuns de ambos os escritores. Isso demonstra como o resultado do poema manufaturado depende de um contexto de surgimento que precisa ser resgatado como parte da rede de comunicação trazida pela troca comum, ainda mais no que tange a atuação dos escritores do cadáver/diálogo como burla da censura, em um gesto que seria um colóquio político transfigurado pela ação poética na livre agregação do pensamento e da subjetividade.

Do mesmo modo, quando o assunto gira em torno de valores positivos como o surrealismo, o sonho e a loucura, as respostas são igualmente reveladoras: o surrealismo “é uma sombra muito longa debaixo da água do sonho”; o sonho é uma chama pelo recalque do desejo e a loucura “é a base de todas as paisagens”, atribuindo noções mágico/místicas da vivência renovada da prática surrealista.³

É perceptível como valores negativos e positivos são entremeados nas estrofes e ainda assim as respostas sugerem um acordo tácito da visão estrutural e política da literatura, fazendo com que essa processualidade sugira uma *intervenção*, provavelmente um dos propósitos mais distintos da performance e do Surrealismo. A ideia com que Mário Cesariny abre seu livro *A intervenção surrealista* parece demonstrar o teor político e ritual, melhor dizendo, um gesto político na medida em que é ritual:

Nenhum movimento como o surrealismo propôs tanto, a um só tempo, uma real cidadania para todos e uma real liberdade de cada um consigo. Síntese destinada aos maiores embates porque é dos tempos e da sua política não serem o tempo único em que a poesia se coloca, é no entanto, é sobretudo ela que dá maior gravidade à barca lançada por Breton rumo ao mar interior que move o homem (...) (Cesariny 1997: 09)

A visão do poeta português dialoga com a de Paul Zumthor sobre as relações entre performance e poesia oral, em uma frutífera sobreposição de ideias:

A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa

relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas da unicidade de uma presença (...) (Zumthor 2010: 166)

Essas duas citações explicitam a dinâmica mais profunda do jogo⁴: ao mesmo tempo em que o surrealismo busca “uma liberdade de cada um consigo”, a processualidade da composição propicia a “integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica”. Essa aproximação denota o imbricamento entre automatismo e alteridade, sujeito às indefinições próprias do *ato em si* da performance.

Ao final, de forma ainda mais surpreendente, o debate sobre gênero aflora, em duas perguntas emparelhadas na mesma estrofe, talvez sugerindo uma união gráfica. Ser mulher porque é útil excede a simplicidade da resposta para captar uma sensibilidade homoerótica que é acima de tudo oposição ao conceito católico de família portuguesa daquela época, que funcionava como o núcleo menor da sociedade, e, por extensão, da pátria. Logo, uma oposição irrestrita aos ditames ditatoriais. A palavra Deus, que formaria o lema – Deus/Pátria/Família – é silenciada no cadáver esquisito, talvez para ressoar o vazio de um mundo sem redenção divina. Além disso, ao valorizar a mulher em uma sociedade patriarcal, pode-se vislumbrar o viés antecipatório de questões atualíssimas sobre poesia e ética.

A relação entre os poetas é integral, fazendo com que ambos tenham uma vasta ligação de identidades, na alteridade processual do jogo, aproximando-os da fraternidade em ação.

4.

A poesia em voz alta, redimensionada a partir da ideia de performance, aponta para uma rica fatura intermidial, em que os elementos sonoros, visuais, *cênicos*, afinal, atualizam-se na apresentação do poeta, em diálogo e contraste com algo além do poema impresso, uma articulação momentânea que considera o espaço, o público, os meios de propagação da voz (microfone, gravações, ecos), além das particularidades percebidas no exato momento da leitura performática, de forma intuitiva e improvisada, como no jazz, por exemplo.

Essa leitura, que alonga o poema escrito até entrelaçamentos inusitados, tem, em princípio, a finalidade de provocar um efeito intenso a ponto de proporcionar a apreensão do poético, em seu mistério de prazer e aprendizado, intensificando aquilo que poderia

apenas ser lido silenciosamente por um fruidor errático, em uma biblioteca ou uma escola. Na leitura silenciosa, o que se evidencia é o leitor, ou ainda o fato dele estar centrado em si; já na proposta performática, a leitura é apenas um processo entre tantos outros, criando-se a diferença da leitura *neutra* e do leitor que experimenta outras percepções, *em situação* (cf. Zumthor 2007: 28).

O ritual é a própria presença genesíaca do verbo e de sua atualização, congregação entre *performer* e audiência. A religação proporcionada nesses momentos cria a dimensão catártica, espiritual, do encontro entre subjetividades poéticas.

Essas considerações sobre a performance poética e a leitura em voz alta, não valem completamente para o cadáver esquisito.⁵ Há um poema de aspecto comum (às vezes colagens ou desenhos) demarcado por um paratexto que indica local, data, participantes ou outras variáveis do processo. Porém, a ligação profunda entre os participantes do jogo torna-se apenas entrevista, como se a verdadeira performance fosse vedada ao fruidor do cadáver esquisito. Dessa forma, o leitor deve desdobrar do paratexto (ou seria melhor referi-lo como texto?) a situação precisa em que o cadáver esquisito teve lugar que seja recuperado cenografia e até mesmo a trilha sonora daquele poema, em uma tentativa de compreender o gesto mais profundo desse “jogo teatral”, que comumente é encerrado com o desdobramento do papel e a leitura em voz alta do cadáver esquisito, ponto multiplicador de seu acontecimento, recuperando o poder encantatório da palavra/voz.

Nesse uso final, da leitura em voz alta, única parte do processo que pode ser repetida ao infinito, porém nunca de forma idêntica, dada a irrepetibilidade da voz, tem-se, ainda, um elo performático:

Por que Poesia/Performance?

Porque a ponte estabelecida com o público passa pela palavra que, na sua máxima expressividade gestual e musical, se faz gesto (sem deixar de ser palavra) e a Poesia volta para as pessoas a sua face mais ritual e festiva. (Branco 2001: 07)

Aliás, no que se refere ao cadáver esquisito, além de gesto, música e palavra, pode-se afirmar que ainda continua jogo, elemento que cruza alteridades face ao desconhecido.

Notas

¹ Nota referida sob a rubrica de “Léxico”, ao final do livro *Antologia do cadáver esquisito*: “Jogo de papel dobrado que consiste em fazer compor uma frase ou um desenho por várias pessoas, sem que nenhuma delas possa aperceber-se da colaboração ou das colaborações precedentes. O exemplo, tornado clássico, que deu o nome ao jogo está contido na primeira frase obtida desse modo: ‘O cadáver esquisito beberá o vinho novo’.” (Cesariny 1989: 95). Ou ainda, uma definição que engloba a pintura: “(...) é o nome de um jogo coletivo surrealista, inventado na França, por volta de 1925, e divulgado por André Breton. Várias pessoas criam frases ou desenhos em um papel dobrado, de modo automático e sem saber o que os outros fazem. Abertas as dobras do papel surge um escrito compostos por fragmentos desconexos. Os surrealistas portugueses, na década de 1940, recuperaram o ‘Cadáver esquisito’ e outros jogos de automatismo e atividade coletiva, tanto nas artes plásticas como na literatura.” (D’Horta 2012: 11, nota 3). Além disso, convém notar que hoje existem cadáveres esquisitos em vídeo, com danças comunitárias ou até mesmo letras de RAP feitas por essa técnica, que tem amplo uso nas mais variadas formas de produção cultural.

² O surgimento dessa expressão quer fazer coro com o conceito de “acaso objetivo” criado pelos surrealistas com apoio em Hegel: “segundo Hegel, é ‘o lugar geométrico das coincidências’. Trata-se de um acúmulo de índices e coincidências que prefiguram um encontro amoroso ou fatal” (Rebouças 1986: 88). Desse modo, tem-se uma percepção que valorizava a comunicação errática e casual como meio para as descobertas e encontros mais inusitados.

³ “The only way to find adequate expression for this *sur-realité* is through an all-encompassing ethical commitment that the Surrealists refer to as ‘the poetic life’ (‘la vie poétique’) [...] Thus, far from a sideline occupation, the collective game practice [exquisite corpse] of the first generation of Surrealist in France is in fact the most distilled example of this ‘poetic life’.” (Kern 2009: 06-07)

⁴ Poesia e jogo são quase indiscerníveis desde o princípio, conforme a visão de Johan Huizinga: “E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, na qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na ‘vida comum’, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade.” (Huizinga 2014: 133). E mais adiante “Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição.” (Idem: 134).

⁵ “Sujeito também, por vezes, a determinadas fórmulas recuperadas, de uma vez mais, da tradição popular (como *o que será, que será...* das adivinhas) e que se torna o fio condutor do jogo, oferece em Portugal, como já o dissemos, uma riqueza e variedade maiores que, inclusive, os que podemos encontrar entre os próprios surrealistas franceses (e de tal pode dar conta, parcialmente, a antologia publicada por Cesariny).” (Cuadrado

1998: 53). Tal conceito, assim posto, recorda o cruzamento entre tradição popular/jogo/leitura, algo que pode ser associado à leitura *em situação* de Zumthor, criando nuances com um uso ancestral do automatismo enquanto procedimento necessário para vários jogos infantis.

Bibliografia

Branco, Rosa Alice (2001), *Em voz alta: poesia e performance*, Porto, Campo das Letras.

Cesariny, Mário (1997), *A intervenção surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (org.) (1989), *Antologia do cadáver esquisito*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Cuadrado, Perfecto E. (org.) (1998), *A única real tradição viva: antologia da poesia surrealista portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

D’Horta, Vera. (2012), “LÁ e CÁ. Retrospectiva Fernando Lemos”, *Lá e Cá, Retrospectiva, Fernando Lemos*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 09-15.

Glusberg, Jorge (1987), *A arte da performance*, São Paulo, Perspectiva.

Huizinga, Johan (2014), *Homo ludens*, São Paulo, Perspectiva.

Kern, Anne M. (2009), “From one exquisite corpse (in)to another: Influences and transformations from early to late surrealists games”, in Kochhar-Lindgren, Kanta, Davis Schneiderman, Tom Denlinger Gusmão (orgs.) *The exquisite corpse: chance and collaboration in surrealism’s parlor game*, Nebraska, Board of Regents of the University of Nebraska, 03-28.

Rebouças, Marilda de Vasconcelos (1986), *Surrealismo*, São Paulo, Editora Ática.

Zumthor, Paul (2010), *Introdução à poesia oral*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

-- (2006), *Performance, recepção, leitura*, São Paulo, Cosacnaify.

Danilo Bueno é Doutor e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), pelo programa de Literatura Portuguesa. Interessa-se principalmente pela pesquisa de poesia portuguesa e brasileira dos séculos XX E XXI. Coordenou cursos livres de literatura e oficinas de criação poética no Centro Cultural São Paulo (CCSP), no Espaço Haroldo de Campos de Poesia e no SESC-SP. Integrou o grupo de estudos NELLPE - Núcleo de Estudos das Literaturas de Língua Portuguesa e Ética.

Ao vivo: performance da voz em Tarkos e Aperghis

Annita Costa Malufe

PUC-SP/ CNPq

Silvio Ferraz

USP/ CNPq

Resumo: Neste artigo tratamos da noção de performatividade poética em relação às propostas de Christophe Tarkos e Georges Aperghis, tendo em vista a presença do que chamamos de “hábitos de fala”, na construção das vocalidades típicas de seus textos. Como pressuposto para nossas reflexões está o conceito de performance trazido pelo teórico e medievalista Paul Zumthor e sua relação intrínseca com a presença da voz e de uma temporalidade específica: o “tempo real” que caracteriza a experiência da leitura poética concebida enquanto performance, e que aqui denomina-se por “ao vivo”. Distinguimos assim as diferentes músicas da fala criadas pelos autores, a partir de operações singulares de cada um com os “hábitos de fala” e seus respectivos envelopes sonoros. Trata-se de ressaltar a presença desse “ao vivo” e do tempo irreversível, nas poéticas de Tarkos e Aperghis, com exemplificações a partir de seus escritos.

Palavras-chave: Poética, Performance, Vocalidade, Christophe Tarkos, Georges Aperghis

Abstract: In this article, we deal with the notion of performativity in relation to the proposals of Christophe Tarkos e Georges Aperghis. We consider here the presence of what we call “speech habits” in the construction of the vocalities in their texts. The Paul Zumthor’s concept of performance is our presuppose, in its relation with de voice presence and its specific temporality: the “real time” which characterizes the poetic lecture experience conceived as performance, that here we call “live”. We intent to distinguish the different types of “speech music” by the authors, created from particular operations with their “speech acts” and their respective

sound envelopes. Its about highlight the presence of that concept of “live” and the irreversible time in Tarkos and Aperghis poetics, bringing examples of their writings.

Keywords: Poetic, Performance, Vocality, Christophe Tarkos, Georges Aperghis

Pretendemos colocar em diálogo duas poéticas que nos parecem exemplares acerca do acoplamento poesia e performance na contemporaneidade. Um poeta, o francês Christophe Tarkos (1963-2004), e um compositor, diretor teatral e também poeta, o grego radicado na França, Georges Aperghis (1945-), que têm em comum o trabalho intenso com o material vocal. Em ambos, a voz é entendida como terreno de intersecção entre os campos da música, do teatro e do poema. A voz como intermodulação entre palavra, som e corpo, enfatizando a natureza performática da experiência poética.

Quando pensamos aqui nesta performatividade própria à experiência dita “poética”, temos em vista sobretudo os estudos de Paul Zumthor. Medievalista que, ao se dedicar à pesquisa da poesia oral, chegou a um conceito operativo acerca da performance, estendendo-o para além do contexto da poesia medieval. Se em Zumthor podemos falar em uma performance ligada à leitura do texto poético é porque, para ele, a leitura propriamente poética é aquela que assim se define por colocar em jogo o corpo daquele que lê. “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem” (Zumthor 2005: 41). É, ainda, porque a voz desse corpo se faz ouvir na poesia, mesmo se lida em silêncio: voz que remete aos corpos e seus afetos. A poesia é, neste sentido, mais voz do que *palavra* – ou só é palavra na medida em que é voz: a voz enquanto algo que está aquém e além da linguagem: “a voz ultrapassa a palavra”, diz Zumthor (1997: 13), é uma “coisa” concreta, lugar das sensações do corpo e de sua intrincada relação com a linguagem verbal.

De modo que essa voz precisa “acontecer” a cada vez, em cada leitor, em um “tempo real” que é próprio do corpo, como diz Zumthor: “O tempo da poesia oral é corporalizado. É um tempo vivido no corpo: aquilo que denomino um tempo real” (Zumthor 2005: 83). Há um “aqui agora” na performance que é o “aqui agora” que define a experiência poética

enquanto a imersão do corpo em um novo espaço-tempo. Um “ao vivo” que envolve todos os corpos concretos em jogo em um determinado campo de forças: “A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatários e circunstâncias (...) se encontram concretamente confrontados” (Zumthor 1997: 33).

Este ponto de vista acerca da performance, do qual partimos, permite-nos estendê-la em direção a um conceito que não se limita ao gênero artístico performance, ainda que tome dele muitos de seus aspectos, e tampouco restringe-se à poesia lida em uma audição pública ou produzida exclusivamente para ela. Ponto que vale salientar uma vez que, nos casos aqui escolhidos, trata-se de dois autores e poetas que, de um ou de outro modo, incluíram a prática da performance e o uso da voz propriamente dita em suas trajetórias artísticas. Tarkos, improvisando poemas em leituras públicas, nas quais às vezes convidava amigos, às vezes lia em parceria com instrumentos musicais, tendo gravado algumas leituras às quais hoje podemos ter acesso em CD. E Aperghis, trabalhando com aquilo que chama de teatro musical, e compondo peças para voz a partir de poemas que funcionam como partituras para espetáculos que se situam nessa fronteira entre o teatro e a música – e que podem muito bem encaixar-se no gênero mais amplo e híbrido da performance, inclusive com amplo uso de tecnologias eletrônicas.

Entretanto, trata-se de destacar aqui sobretudo a potência performática presente nos textos de ambos os autores como a emergência de um pensamento performático da própria escrita. Em ambos os casos, ela se dá a partir do trabalho com uma vocalidade do poema, que se sobrepõe à linguagem verbal, restrita às camadas linguísticas. Estamos diante de vocalidades singulares, e da experiência poética pensada e composta enquanto trabalho com essa voz do corpo, muito próxima à concepção de Zumthor.

Em cada um, Tarkos e Aperghis, uma criação diversa de máquinas vocais, com seus funcionamentos particulares.

Em Tarkos, a escrita tomada em um fluxo contínuo vocal. As palavras são trabalhadas em um jogo de reiteração direta, sem pausa, em uma espiral que se expande a partir de um centro provisório, mas sempre tendo em vista algum centro: palavras ou frases ímã, como pontos de gênese dos ciclos:

Quel est le flux, quel est le flux qui rencontre un obstacle, quel est ce flux, le flux rencontre un obstacle, quel est ce flux qui rencontre un obstacle le flux rencontre plus d'un obstacle, le flux a vu un obstacle par l'obstacle duquel le flux a vu l'obstacle, le flux a voulu aller vers l'obstacle qu'il a vu, voilà un flux qui vient à la rencontre d'un obstacle, les flux viennent à leur rencontre, l'obstacle allait vers les flux, des flux ont vu plus d'un obstacle, quel est le flux, le flux va rencontrer un obstacle qui rencontre des flux, des flux viennent à la rencontre d'un obstacle, l'obstacle attend de voir venir le flux, les flux vont à la rencontre d'obstacles, les flux passent à travers les obstacles, quel est le flux, le flux rencontre des obstacles, le flux attend de rencontrer un obstacle, des nombreux obstacles sont dans les flux, les obstacles arrivent dans le flux, quel est le flux, un flux rencontre un obstacle lequel a vu des flux, le flux vient chercher un obstacle, les obstacles passent les flux, le flux vient sur un obstacle, les flux rencontrent plus d'un obstacle, le flux va à la rencontre d'obstacles à rencontrer des flux, l'obstacle a plus d'un flux, l'obstacle passe dans le flux, un obstacle rencontre les flux, un flux et un obstacle se rencontrent. (Tarkos 1998: 25)¹

Em Aperghis, palavras ou fonemas em fluxos vocais truncados. Muitas vezes, uma escrita em língua indecifrável, como se brincasse com as sonoridades das línguas estrangeiras ou mesmo do francês, explorando apenas sons dos fonemas e consoantes, de modo próximo ao dos poemas fonéticos dadaístas e futuristas – como vemos nas anotações intituladas “Fonemas”, nas quais reflete sobre tipos de combinações entre consoantes e vogais:

(Ancestral unicelular, vogais e consoantes em igualdade)

Vi ïn fa oũ av éë hf no lh uĩ
Oö vf nu uà ié lv el hn fi ah
Lé ol vn aïho fh uü éf na iv [...]

(Ornamentações-percussões)

utsoa siéti éstan sédaé tanad tadou isdié odtia duödo adisu
ododo ad ou utéti tiaïs dutia ésisu todaé sésué sisoa intan
odota isisu todidé adéti dousé éstan dusué tadaé ésdou odsoa [...] (Aperghis 2001: 73)

Ou jogando com um procedimento simples de truncar o fluxo a partir de rupturas de frases e acréscimos paulatinos de termos:

CONVERSATION

Suis celui

Suis celui suis

Suis celui suis celui

Suis celui suis celui qui

Suis celui suis celui qui suis

Suis celui suis celui qui suis celui

Suis celui suis celui qui suis celui qui

Suis celui suis celui qui suis celui qui vient

Suis celui suis celui qui suis celui qui vient suis

Suis celui suis celui qui suis celui qui vient suis celui

Suis celui suis celui qui suis celui qui vient suis celui qui

Suis celui suis celui qui suis celui qui vient suis celui qui vient [...] (Aperghis 2004 : 65)

Nas criações poéticas de Tarkos e Aperghis a voz falada é explorada de modos diversos para produzir sons, ritmos, sentidos, criando diferentes tipos de músicas da fala. Há, em ambos, uma espécie de obsessão por modos de falar, por musicalidades, entonações, jeitos e gestos da voz falada. Obsessão que aparece em Tarkos, como bem define Christian Prigent, como um “puro prazer de falar, um prazer quase infantil de deixar correr o fluxo do balbucio” (Tarkos 2008: 16, tradução nossa), e faz com que, em nossa leitura, mergulhemos nesse fluxo elocutório. E, em Aperghis, pela exploração exaustiva de “maneiras de falar”, como ele mesmo diz, às quais ele sempre foi “muito atento”, a tal ponto que mesmo suas composições para os instrumentos se baseiam na “transposição dessas maneiras de falar” (Aperghis 2001: 21). É interessante notar como sua pesquisa musical é centrada nessas maneiras, explorando-as tanto através das rubricas, quanto através da própria escrita a partir de fonemas, que se articulam criando línguas novas e simulando até sotaques e dialetos.

Envelopes sonoros

A presença marcante dos procedimentos de repetição e permutação, em ambos, parece ir na direção dessa busca por uma música da fala. Mas, ainda que aparentemente similares, tais procedimentos são utilizados diferentemente em cada um, provocando

diferentes efeitos. Denominaremos aqui por “hábitos de fala” esses modos específicos através dos quais cada autor agencia suas máquinas de voz, refletindo a marca forte das poéticas em que a vocalidade é central como aquela de Samuel Beckett, grande referência para ambos autores, ou ainda a música vocal de Luciano Berio e a prática de outros poetas que fizeram da fala seu material privilegiado, como Bernard Heidsieck ou Ghérasim Luca. Em outro artigo, trouxemos a noção de envelopes sonoros, que condensariam esses hábitos de fala.² Noção que vale retomar acerca das escritas de Tarkos e Aperghis, nas quais a vocalidade constrói, para cada caso, um tipo de envelope sonoro, como efeito de diferentes estratégias construtivas de escrita – ainda que, no palco, no corpo e na voz literalmente presentes, elas ganhem por certo novas dimensões, que não entrarão no escopo do presente artigo.³

Ao pensarmos em hábitos de fala, temos de notar primeiramente que eles estão sempre ligados ao corpo em que essa fala se dá, aos gestos de uma boca, ou mesmo a todo um corpo, que emite a voz. Cada pessoa possui seus próprios modos habituais de escolher palavras e de ligar essas palavras entre si e, ainda, de lhes imprimir uma determinada velocidade, de fazer as pausas, as retomadas etc. Nesse sentido, a fala pode ser vista como uma máquina não apenas de produção sonora específica, mas máquina em que os sons que produz se constituem dentro de alguns padrões de fluxo. Padrões que evitam certas construções e favorecem outras. Tais hábitos da fala são determinados por fatores totalmente distantes do pensamento escrito, implicam formato e musculatura facial, hábitos de significação, hábitos culturais e familiares, velocidades de fala e de conexão de imagens, hábitos e características respiratórias, posturais, gestuais, de expressão, etc. Um sem número de fatores dificilmente mapeáveis mas facilmente identificáveis como diferenças marcantes no modo de cada pessoa falar – tanto mais se comparamos pessoas de diferentes línguas e culturas, ou de diferentes gerações, por exemplo.⁴

A partir dessa ideia, pode-se pensar que cada conjunto de hábitos de fala, mais ou menos estáveis, cria padrões, que podem ser “envelopados”, pensados conjuntamente, enquanto certa textura particular (de velocidades, gestos, recorrências...). Teríamos aí diferentes “envelopes sonoros”, aglutinando hábitos de fala distintos; cada envelope com um mecanismo interno que é um modo específico de escolher, ligar e permutar palavras. De

modo que tais máquinas de fala podem ser também entendidas como máquinas de criação de línguas novas. Partiríamos aqui do pressuposto de que em cada fala haveria uma nova língua se criando, um novo sistema linguístico. O que se faz pertinente no pensamento mais amplo da filosofia de Gilles Deleuze, em que a distinção da linguística entre o sistema geral da língua e o uso específico na fala não faz sentido. A fala poética define-se justamente por isto, por coincidir com a língua, ou por criar uma língua nova, diz Deleuze, o que vemos desenvolvido de modo mais explícito em *Crítica e clínica*, quando nos diz, referindo-se aos conceitos saussurianos de “fala” e “língua”, que a fala poética é aquela em que a língua se confunde com a fala, justamente por seu potencial de variação e heterogênesse, que faz operar um funcionamento típico do que seria o sistema da língua.⁵ A poesia é criação de língua, aliás, a literatura o é de modo geral para Deleuze, uma vez que ela cria o próprio sistema no qual ela irá se dar, num movimento de *autopoiesis*.

Assim a ideia desses envelopes sonoros, agregando conjuntos metaestáveis de hábitos de fala, nos permite imaginar a constituição dessas diferentes línguas, em cada um desses poetas. A voz nas composições poéticas de Tarkos e Aperghis sendo um envelope sonoro, que traz em si um mecanismo interno singular, uma língua nova, a partir de gestos típicos de cada uma de suas máquinas vocais. São formas diversas de musicalidade provenientes desses mecanismos específicos de cada um dos autores. Neste sentido é que podemos pensar nas duas práticas aí presentes, tendo os dois gestos básicos que diferenciam o tipo de fluxo vocal predominante em cada um: 1. o fluxo de continuidade (Tarkos) e 2. o fluxo forçado (Aperghis).

Desdobrando o que trouxemos acima, nos exemplos rápidos que demos de dois autores: em Tarkos, temos um fluxo de continuidade: um fluxo próprio de construções frásicas em que a reiteração de palavras e sonoridades segue um fluxo cotidiano, em frases de construções ordinárias:

Je me peigne. J'ai mon peigne, je suis peigné maintenant, je me suis peigné, je n'étais pas bien peigné, je sais me peigner, j'ai bien peigné, je me suis peigné, j'ai bien fait de me peigner, je suis bien peigné maintenant je pense, je pense je me suis assez peigné maintenant. J'avais à me peigner. Peut-être devrais-je me peigner. (Tarkos 1995: 42)

[Eu me penteio. Eu tenho meu pente, eu estou penteado agora, eu me pentei, eu não estava bem penteado, eu sei me pentear, eu me pentei bem, eu me pentei, eu fiz bem de me pentear, eu estou bem penteado agora eu penso, eu penso eu estou um tanto penteado agora. Eu tinha de me pentear. Talvez eu deveria me pentear. (Trad. nossa).]

Neste exemplo, muitas vezes é a vírgula, ligando as frases por coordenação, que funciona como elemento de continuidade, de “liga”, entre os fragmentos – que geralmente são orações, e não palavras sozinhas, como no caso de Aperghis. Os fragmentos nos fluxos de Tarkos costumam ser maiores, grupos inteiros de palavras (frases ou orações) que são agenciados de modo a criarem continuidade entre si – ainda que não se trate de uma continuidade “lógica” ou de “significação”, vale atentar. Pois reside nisso um dos paradoxos de seu funcionamento: criar falsas continuidades, falsas linearidades de significação. E, poderíamos dizer até, falsas banalidades ou simplicidades de conteúdo. Ao lado das frases que parecem obedecer construções sintáticas ordinárias, contrastam-se os sutis deslocamentos semânticos, que desmontam uma fala comum, ainda que esta seja sempre o material bruto do poeta.

Como observa o poeta e crítico Christian Prigent, no prefácio a *Écrits poétiques* de Tarkos, esses textos são apenas aparentemente descritivos; partem de simples descrições ou narrações do cotidiano como meros pretextos, estratégias para desfazer sutilmente a figuratividade da linguagem. O que está em jogo não é a função de foto ou representação, mas ao contrário, o jogo com o material da palavra, ou a palavra enquanto material plástico, moldável, em seus jogos internos de velocidades, retomadas, acelerações e retardadas, pausas, circunvoluções. Bastante do que defenderá Tarkos em diversos lugares, como na entrevista a Bertran Verdier, no mesmo livro: “O texto não serve a algo, ele é algo. A cada vez o que me incomoda é de se esquecer a materialidade do texto. Há verdade no texto, é tudo, a verdade palpável da existência material do texto” (Tarkos 2008 : 358-359). Ao final, como bem diz Prigent em seu prefácio, trata-se de um ritmo, da provocação por uma velocidade da leitura: “A aceleração da sintaxe leva o todo a uma irresistível velocidade” (*idem*: 15).

Para provocar esse devir-fala da escrita, essa tomada de assalto da escrita pelo movimento da voz, nada mais adequado do que o uso de expressões e temas banais, que

não coloquem verdadeiramente “problemas” para a leitura. O leitor rapidamente sente que não é naquilo está sendo tratado que reside a questão chave dessa poética (a ação simples de se pentear, por exemplo). Trata-se de algo mais, e para além da designação e da significação. É preciso assim deixar-se contaminar pelo fluxo contínuo que se cria no encadeamento dessas frases simples, apenas aparentemente descritivas.

Já em Aperghis, falamos em um fluxo truncado pois é aquele que desfaz a linearidade da fala, a partir de procedimentos que desmontam a sintaxe corriqueira de modo explícito. Muitas vezes associando os procedimentos de desmontagens de palavras e de permutação, esse fluxo também marcado por repetições é um fluxo, no entanto, de truncamentos, como que traindo alguns hábitos corriqueiros de fala para abrir espaço a outros:

SANS TITRE (2)

(diction très rapide, accentuer les « fini »)

Fini par-à-part elle bitue par ni bituer-fin elle a a a fini
elle par fini s’habituer tuer
Elle a a a par fini par fini par par elle fini s’habituer // a ni elle fin
s’habituer fini s’habituer tuer par à //
Elle ni fini fin elle par-à-par fini elle s’habituer fini
s’habituer s’habituer // par tuer elle a a a
Fini par par à s’habituer elle s’habituer elle s’habituer à part
par fini elle par à tuer fini s’habituer à ni elle fin
Par elle elle a a fini fini par par tuer s’habituer par s’habituer par
s’habituer à elle ni fini // fin à s’habituer
Elle tuer par s’habituer s’habituer ni s’habituer fin elle par
à elle fini-fini a a fini part-part
A fini-fini tuer fini // à à s’habituer elle ni par fin // elle elle
par à s’habituer // par s’habituer par //
À fin elle fini a tuer fini à s’habituer à part s’habituer fini
ni s’habituer par par elle elle
S’habituer s’habituer // s’habituer ni par fin elle tuer a a fini
à part par-par // elle part à elle fini-fini //
S’habituer à s’habituer elle par a elle fini a part fini tuer
par à fin elle s’habituer fini -ni (Aperghis 2001: 68-69)

A impressão que podemos ter nesse texto, parte do espetáculo *Machinations*, é a de uma fala de hesitações, de gaguejamentos (“a a a”; “elle elle”; “par par”; mas também em ecos: “s’habituer tuer” “fini-fini tuer fini” etc.) – para evocar o termo explorado por Deleuze, e retomado pelo próprio Aperghis, ao referir-se a autores como Beckett e Ghérasim Luca, em *Crítica e clínica*. Deleuze fala em gagueira criadora para definir alguns procedimentos de repetição que se inserem na base da criação de uma língua poética. O procedimento de Aperghis, acima, remete-nos ao de poemas de Luca que faz derivar da repetição de fonemas a montagem de palavras com sons similares. O que Luca faria em seu poema “Passionément”, segundo Deleuze (1993: 139), é expor a gênese de uma língua nascente, que progride por repetições, de fonemas, por derivações de palavras homófonas, como se a voz fizesse um tateamento entre sons, em busca de compor um sentido. No caso acima, de Aperghis, o quadro de palavras é mais restrito, porém, vemos algo desse tateamento entre palavras e fonemas (“bitue”, “bituer”, “habituer”, “tuer”; “part”, “par”; “fini”, “ni”) que vai criando uma língua estranha, inédita.

Se imaginássemos que esta é a fala de alguém – e efetivamente no palco uma das “*diseuses*”⁶ pronuncia esse texto, conforme as indicações de Aperghis (“dicção muito rápida, acentuar os “fini”) – podemos ter a sensação de uma fala aflita, ou maníaca, com algum desajuste. Um conjunto de manias, vícios, ou hábitos, faz-se presente aqui. A partir desses, que nomeamos por hábitos de fala, um envelope sonoro é criado, uma espécie de textura específica, que é também uma textura de gestos – de certos tipos de reiteração e permutação – e de velocidades, provocadas por tal arranjo de fonemas e palavras. Os sons permutados, neste caso, criam um movimento circular, de palavras que fazem o texto “proliferar pelo meio”, como o próprio poeta e compositor descreve: “Eu tinha em mente também aquilo que diz Deleuze sobre a geração pelo meio, mais do que pelo fim ou pelo começo. Algo como um vulcão que irrompe e do qual a cratera ou a fenda se estende.” (Aperghis 2001: 59).

Em uma de suas *Récitations*, peças escritas para voz solo, explorando músicas da fala, a partir de diferentes envelopes sonoros, podemos ter um exemplo desse crescimento pelo meio; trata-se do trecho do texto da “Récitation 11”, que inserimos na tabela abaixo, que não está na partitura original de Aperghis, para explicitar essa dinâmica:

[A]	Comme ça	[B]
Faut pas vous appeller	comme ça	va-lui demander toi
<i>C'en est un</i> faut pas vous appeller	comme ça	va-lui demander toi <i>et puis?</i>
<i>Je m'excuse c'en est un</i> faut pas vous appeller	comme ça	va-lui demander toi <i>et puis? Gramme</i>
<i>Je veux que Je m'excuse c'en est un</i> faut pas vous appeller	comme ça	va-lui demander toi <i>et puis? Gramme par gramme [...]</i>

(Aperghis 1982: "Récitation 11", grifos e diagramação nossos.)

A repetição da expressão "comme ça" (assim ou desse modo) cria um eixo, a palavra ou frase ímã a que referimos anteriormente, em torno do qual as orações se engancham e se chamam umas às outras. Orações simples do cotidiano, ligadas por essa expressão que parece servir de elo de ligação entre duas vozes em confronto, começando com o mote primário que sofrerá acréscimos paulatinos: "Faut pas vous appeller *comme ça* va-lui demander toi" ("não é preciso vos chamar *assim* ele que vá pedir a ti"). Sem sabermos no entanto, e não parece vir ao caso, quem são as personagens que aqui dialogam, tampouco se há apenas uma personagem na qual interagem vozes equívocas, nota-se que na segunda parte de cada linha (coluna "B"), após o retorno do eixo "comme ça" o "vous" da primeira parte (coluna "A") se torna "tu", o que sugere haver mais de uma voz ou, ainda, mais de um interlocutor, em jogo. O eixo central servirá também de pausa, de transição entre essas quase-vozes que se mesclam.

E, a partir da segunda linha, essa primeira célula mote "Faut pas vous appeller *comme ça* vá-lui demander toi" começará a crescer (ver os grifos) do seguinte modo: as primeiras partes das frases (coluna "A") a partir de acréscimos de palavras no seu início: "*C'en est un* faut pas vous appeller" (soma-se o "*c'en est un*", célula que desse modo é apenas um fragmento, funcionando como fonemas soltos que sintaticamente não compõem sentido); para depois acrescentar-se "je m'excuse" (peço desculpas): *Je m'excuse c'en est un* faut pas vous appeller", mas que ainda não dá o sentido completo dos fonemas acrescidos. Até que a frase vai lentamente se formando e ganhando sentido e refazendo a sintaxe, com as somas paulatinas. E na segunda (coluna "B") a oração irá crescer desse mesmo modo mas por acréscimo de palavras ao seu final: "va-lui demander toi *et puis?*"; em seguida: "va-lui demander toi *et puis? Gramme*", e assim por diante. Conforme veremos, esse acréscimo colocado em loop, criando um movimento cíclico em que as frases acabam crescendo pelo meio, como ele diz, é um procedimento recorrente em Aperghis, seu modo de criar um

tempo que vai crescendo e tornando sensível o seu desenrolar. Trata-se de um modo de compor envelopes sonoros que dão a sensação de avançar, por tropeços da fala, em um fluxo vocal em uma espécie de espiral crescente.

Ao vivo: o tempo da performance

Retomando o conceito de performance, devemos reiterar o aspecto de “irreversibilidade temporal” presente em ambas propostas. Onde a temporalidade do “ao vivo” que seria típica dessas poéticas vocais. No que se deve recuperar aquilo que Zumthor diz acerca do “tempo real”, próprio da experiência poética (sua leitura, sua escuta ou audição), se pensada enquanto performance, mesmo que escrita em tempo diferido. A poesia que ressalta seu aspecto de performance, neste ponto, é aquela que provoca uma experiência temporal do fluxo do devir: a emergência do aqui-agora que passa, por um lado e seu caráter de sem retorno, de continuidade ininterrupta, por outro.

Aperghis se refere a esse “sem retorno possível”, que é aquele do fluxo d’água, da queda de uma gota, na seguinte anotação, extraída de um de seus cadernos de notas:

Os fonemas que se formam passo a passo
com a peça como uma gota d’água que se forma
lentamente antes de cair.
Música líquida – ligada como óleo
Ritmo ora regular da gota
e ora ligado com irregularidades
mínimas que formam esta “ligação”.
Monossílabas (evocando o francês)
dar-lhes espaço para se inscreverem
como belos personagens em um
quadro vazio.
Vozes monocromáticas
Diferença entre a etapa de formação
da gota e aquela de sua queda e
sua inscrição obliterada – sem retorno possível. (Aperghis 2001: 81, trad. nossa)

“Música líquida – ligada como óleo”, composta pelas gotas que seriam os fonemas. Movimento irreversível e incontido da queda d’água. A voz como fluxo líquido. Tal imagem é muito próxima àquela utilizada por Tarkos para descrever a sua vivência da língua enquanto fluxo. Para o autor, a língua é uma massa ou uma pasta, conforme o conceito criado por ele: “pâte-mot” (ou *patmo*), que traduziríamos por “pasta-palavra”, tentando ecoar a sonoridade do francês. Tarkos imagina a linguagem como uma “pasta-palavra”, uma massa elástica em que todas as palavras estão grudadas, juntas, aderidas. Com essa imagem, busca concretizar a ideia, cara a ele, de que não existe palavra isolada: as palavras só existem em grupo, só se dão coladas umas às outras: “não há palavras sós, as palavras estão em grupo, elas se misturam em um grupo, o que faz o elemento do sentido não é mais a palavra é o grupo de palavras fundidas” (Tarkos 1999: 29), lê-se em seu livro-manifesto *Le signe =*. O sentido é uma “pasta”, portanto, que vai-se fazendo e se modificando na medida em que a moldamos, ao falar, em tempo real:

La liste des mots qu’il faut fusionnée donne une pâte molle. D’où le fait que tout ce que l’on dit a un sens de pâte, a une pâte de sens. Prend la forme d’une pâte. Après, la pâte peut se présenter dans n’importe quel sens, se renverser, se retourner, faire une boucle, faire des bouclettes, elle a toujours un sens, elle ne se déforme pas, puisqu’elle est une pâte elle peut prendre toutes les formes elle n’en reste pas moins sensée pleine de sens de ce qu’on dit, on peut la tirer et la tirer encore, l’allonger de beaucoup comme elle est élastique elle ne se casse pas [...] (*idem*: 31-32)

[A lista de palavras que é preciso fundir resulta em uma pasta cremosa. Donde o fato de que tudo o que dizemos tem um sentido de pasta, tem uma pasta de sentido. Toma a forma de uma pasta. Depois a pasta pode se apresentar em não importa qual sentido, se inverter, se revirar, fazer uma argola, fazer argolinhas, ela tem sempre um sentido, ela não se deforma, pois ela é uma pasta ela pode tomar todas as formas ela não fica menos sensata cheia de sentido daquilo que dizemos, podemos esticá-la e esticá-la ainda, alongá-la bastante como ela é elástica ela não se quebra [...] (trad. nossa).]

A consistência da pasta-palavra pode ser cremosa, há certa viscosidade nela, certa aderência, textura grudenta, elástica. Essa é a continuidade da fala, imaginada como pasta ou um purê (como dirá em outro texto), ela não se desagrega, não pulveriza, dá-se ligada. A imagem da pasta-palavra materializa a continuidade, sem cortes e irreversível, do tempo vocal. Tarkos refere-se em diversos momentos à experiência do fluxo, que pode ser

expresso, como no texto visto anteriormente, em um “fluxo” de algo que não é definido, ou no fluxo da fumaça que sai do cigarro, do melado de uma compota ou, ainda, do contínuo da voz que fala. Nessa experiência está em jogo, para ele, a continuidade ininterrupta e sem volta da fala e, junto dela, a do próprio tempo, do devir: “Estamos na continuidade da fala, na continuidade do tempo. Então temos também a nostalgia contínua”, diz em uma entrevista (Tarkos 2008: 366). A experiência da voz é colocada por Tarkos como algo vital, “cura-se falando”, cura-se fazendo rondós com as palavras, colocando-as em ciranda:

Cela ne tient qu'à ma voix, en un temps mort pendant tout un temps mort, je parle, c'est ma voix qui est ma maladie, c'est ma voix qui est malade, tout ce que ma voix a parlé dans le temps rond, fini, mes paroles, le déversement de mes paroles est toute ma maladie, la rondeur de ma voix, la rondeur de tout ce que j'ai dit, tout ce que j'ai dit s'arrondit et s'enroule et s'enferme, est et est ma maladie qu'il faut soigner, que je suis venu soigner, on soignera en parlant, on soignera en faisant un rond de parole dans un temps mort, en faisant une rondeur d'un groupe de parole en un temps donné, ce sera tout, ce sera ma maladie et mon soin. [...] (Tarkos 2001 : 48)

[Isso só depende da minha voz, em um tempo morto durante todo um tempo morto, eu falo, é minha voz que é minha doença, é minha voz que é doente, tudo o que minha voz falou no tempo circular, finito, minhas palavras, o escoamento das minhas palavras é toda minha doença, a curvatura da minha voz, a curvatura de tudo o que eu disse, tudo que eu disse se curva e se enrola e se fecha, é e é minha doença que é preciso curar, que eu vim curar, cura-se falando, cura-se fazendo um círculo de fala em um tempo morto, fazendo uma curvatura em um grupo de fala em um tempo dado, isso será tudo, isso será minha doença e minha cura. [...] (Trad. nossa).]

A referência aqui é explícita à doença que o acometeu o ainda jovem, a descoberta de um tumor no cérebro que o debilitou e o levou cedo, aos 41 anos de idade. Tarkos chega a mencionar que muito de seu modo de compor teria ligação com uma necessidade imposta pela doença: a falta de memória, que o obrigava a retomar palavras, e falar em ciclos curtos de tempo. O que poderia ser um recurso nascido também da prática das performances/improvisações, porém, faz-se fortemente presente nos textos feitos especificamente para o suporte livro. Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari referem-se à distinção feita pela neurologia entre dois tipos de memória: a longa e a curta, para nelas destacar uma diferença não somente quantitativa. A memória longa seria aquela da escrita, ou do tipo de memória que a

escrita permitiu ao homem, que seria para eles também a longa memória pressuposta nos modelos estabelecidos (eles dirão “arborificados”, hierarquizados, centralizados) da língua escrita. Já a memória curta (de menos de um minuto) seria aquela típica da fala, composta de desvios, lapsos, saltos e insights. Uma vez que, na escuta de uma fala, não podemos voltar atrás e reouvir o que foi dito, o discurso oral é este que trabalha com reiteraões, retomadas, isto é, ciclos menores; ele conta com o esquecimento e com as associaões momentâneas, inesperadas, as irrupões e o engajamento do ouvinte nos ciclos criados. De modo que o ato de retomar palavras, frases, ideias, é típico da comunicação oral, que opera em “tempo real” e precisa acontecer na escuta do interlocutor, diante dele, criando com ele um espaço de escuta.

Escrever com a memória curta seria assim, para Deleuze e Guattari, justamente provocar uma escrita oralizada, baseada em “uma memória curta ou uma antimemória”, escrita que “compreende o esquecimento como processo” (Deleuze/Guattari 1980: 24). A noção de uma escrita que se apoia no esquecimento é, portanto, central para o efeito de vocalidade.

Em Tarkos, a escrita se contamina dos gestos da fala, em que as repetiões servem de apoios para a continuidade do fluxo. As palavras muitas vezes são retomadas em lugar dos brancos de memória, e servem como gancho para que o fluxo não seja estancado. Daí ser o tempo irreversível em Tarkos efeito desse mecanismo interno a seu envelope sonoro que denominamos por um fluxo de continuidade em que é a própria prontidão muscular da boca que fala quem determina qual o próximo passo imediato a ser dado: qualquer outro caminho seria uma quebra e irreversível. A repetião vem em função de promover o fluxo e nos colocar nesse tempo contínuo de uma fala obsessiva e desenfreada.

Em Aperghis, as repetiões entram, ao contrário, em prol de provocar um fluxo truncado. Aliadas aos acréscimos paulatinos de termos, tal como vimos acima, truncando e retomando algum mote central, que ele faz proliferar. A partir de uma frase simples, que também pode ser cotidiana, ele remonta a frase a partir de sua primeira ou última palavra. Um dos textos da peça *Machinations*, espécie de metalinguagem do próprio processo de criação de Aperghis, apresenta um movimento que é presente em alguns de seus poemas, o acréscimo paulatino, por tropeções e repetiões de palavras:

Ses muscles
Ses muscles ses
Ses muscles ses muscles
Ses muscles ses muscles donnent
Ses muscles ses muscles donnent ses
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses muscles
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses muscles donnent
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses muscles donnent un
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses muscles donnent un geste
Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses muscles donnent un geste clair.
(Aperghis 2001: 56)

Aos poucos, por gaguejamentos, vai-se formando a frase mote: “ses muscles donnent un geste clair” (algo como “seus músculos dão um gesto claro”). Músculos faciais, guturais, gestos da boca, da língua e das palavras, uma linguagem sobretudo corporal, física, gestual. Esse gesto, trazido no fluxo truncado de Aperghis, liga-se bem à imagem trazida por ele da gota d’água que se forma lentamente antes de cair, criando as diferentes velocidades do percurso de uma gota que cai. Como no caso da gota, há uma tendência clara desse gesto, dessa velocidade: ela cresce, se acelera, paulatinamente. Vale notar que ela possui um sentido mais nítido – e uma regularidade temporal maior – do que aquele que veremos no caso de Tarkos. Aqui a ramificação não foi construída em tempo real, como o será em Tarkos, do qual muitos poemas são registros das improvisações em que eles nasceram, mas será expressa em tempo real através do registro sempre em uma forma de partitura que demonstra o caminho de sua construção. Há um trabalho muito interessante, imagético, nas partituras de Aperghis, na busca pela notação desses seus gestos de fala. O texto, ao ser realizado, refaz esse tempo do passo a passo, a sensação de que o fluxo de palavras se presentifica “ao vivo”, expondo-nos ao seu processo.

Já Tarkos trabalhará uma temporalidade que, ainda que também nascida da repetição, se dá a partir de diversos núcleos, sem a ênfase em uma tendência dominante. Nesse sentido, é como se houvesse em seus envelopes sonoros algo de uma imprevisibilidade maior e de uma convivência de ciclos heterogêneos. Como balizas de suas improvisações, Tarkos retoma palavras nucleares e as faz proliferar como se estriasse o tempo liso da improvisação com recorrentes pontos generativos. Núcleos ou centros provisórios que vão se deslocando e também vão se substituindo. Entretanto, o mecanismo é outro, e tem como efeito envelopes de temporalidades mais fluidas, em que os pontos de proliferação não atuam como pontos de corte, como em Aperghis, mas sim como pontos de deslize para novas ramificações:

! on a un petit bibon.
un bidon d'huile sur la table.
un petit bidon vide.
un petit bidon normal.
sur la table normalement.

avec du vide dedans.
il est fermé mais
il est vide.

si on regarde dedans
le petit bidon il y a du vide.

on n'a rien.
on regarde sur la table et on voit
un petit bidon
qui ne déborde pas de la table.
le petit bidon

reste bien a sa place. il ne bouge pas.
il ne déborde pas comme une grande masse

blanche qui viendrai par dessus la table et qui
viendrai déborder la table et qui
viendrai se mettre dessous la table.
il reste
au dessus de la table.

il est totalement vide.
il ne se passe rien

[...]

(Tarkos 2014: 453, grifos e diagramação nossos)

“Petit bidon” (pequena lata ou galão, de óleo), do qual traz-se aqui o trecho inicial, é um dos poemas que nasceram de performances que Tarkos realizava e, muitas vezes, como

no presente caso, não chegava a anotar o texto que havia nascido ali. Performance, para ele, era sinônimo de improvisação, vemos em anotação sua que remete, justamente a “Petit bidon”: “uma performance é uma improvisação/ coloco-me ali e falo/ uma improvisação se faz/ tal o petit bidon, que se deu no beaubourg, gravado nos estúdios do beaubourg [...]” (*idem*: 95). O poema foi performado em 1995 e, antes desse livro póstumo *L’Enregistré* (2014) que reúne textos inéditos, transcrições e dois CDs com áudios, só podia ser ouvido no áudio que restou da performance. A notação do poema acima (que não pertence à sua publicação póstuma), em colunas e com destaques, tem como objetivo expressar o ritmo que nasce do convívio das diversas repetições presentes. Ritmo resultante da irregularidade desses vários eixos, que parecem servir como breves apoios a partir dos quais o fluxo vocal escorre. Mesmo que não escutemos a gravação, em nossa leitura uma voz, com sua maneira de falar, se faz ouvir, conduzindo-nos por aquilo que Prigent dizia acerca de um mergulho no fluxo da elocução, conforme já ressaltado.

Os caminhos com que Aperghis e Tarkos imaginam suas máquinas de fala desenham possibilidades múltiplas de se trabalhar a vocalidade no texto e, com ela, o tempo real da performance. Mas em ambos podemos falar em um devir-voz da escrita, decorrente de uma operação sobre a vivência da temporalidade na leitura. Assim como Deleuze observa acerca das escritas “gaguejantes” de Charles Péguy, Samuel Beckett ou Ghérasim Luca, no ensaio de *Crítica e clínica* já citado, trata-se aqui de uma escrita arrastada pelo fluxo da voz que fala. O trabalho com ciclos breves – que observamos ser realizado de formas específicas em ambos autores –, em uma escrita toda feita de retomadas e ecos internos, provoca um outro tempo em nossa leitura. O tempo da memória curta do oral, como vimos em relação a Tarkos, ao evocarmos a perda de memória e seu papel na construção de uma escrita do tempo real da escuta. Tempo mais do esquecimento do que da memória, chamando-nos para uma presença no aqui-agora da performance.

É neste sentido que a “maquinação” de Aperghis desmonta palavras ou frases para recombiná-las em um fluxo contínuo, de cortes, em que a tendência que em geral se faz mais explícita é aquela na qual, por fim, a frase acaba sendo remontada – próxima ao mecanismo do poema já citado de Ghérasim Luca em que, por meio de tropeços, gagueiras e desmontagens, lentamente, a frase-chave acaba sendo composta (no caso: “Je t’aime

passionnément”, “te amo apaixonadamente”). Enquanto a “pasta-palavra” de Tarkos opera em uma dinâmica oposta: a de nascer sempre de aglutinações, que não são desfeitas e das quais os não-sensos podem surgir a cada momento, desfazendo a aparente banalidade da frase de origem. A frase nasce aglutinada e não se desmonta: as frases nascem já com suas palavras emendadas umas nas outras por hábitos de fala, por proximidade de envelopes sob ação de hábitos, tiques, manias de fala... uma palavra puxa outra, não por sua sonoridade isolada, mas sobretudo por seu envelope, por seu contorno de energia, de movimentos faciais, de modos de respiração implicados em cada palavra.

Na poesia de Aperghis, ou em suas partituras, a fala está presente mas transtornada, deformada por combinatórias quase impossíveis de serem pronunciadas sem um tropeção, enquanto em Tarkos o caminho é o inverso, é como se as palavras se encontrassem naturalmente pela predisposição muscular, recorrência corporal. Visto assim, podemos observar que Tarkos como Aperghis, e os dois em uma conversa direta com a obra de Samuel Beckett, trabalham naquele lugar em que sintaxe e palavras compõem dois sistemas independentes, que quase não conversam entre si. E em que o fluxo da voz, seu escoamento, desfaz a linguagem enquanto código e significação para encontrar, para aquém ou além, uma potência do corpo em seu movimento e, quando não, em seu silêncio.

Notas

¹ Neste livro, *Caisses*, os poemas são todos diagramados de modo que as manchas de texto formem caixas, de fato.

² Trata-se do artigo nosso, também em coautoria, “Música e voz para além do som”, do qual destacamos o trecho:

É este aspecto comum à composição musical e à composição literária que chamamos aqui de a musicalidade possível de um texto, e por conseguinte sua vocalidade: a voz não como um objeto sonoro, ou como instrumento capaz de produzir objetos sonoros, mas a voz como máquina que produz envelopes sonoros que podem tanto ser decompostos quanto recombinados, ora compondo novos envelopes, ora distinguindo envelopes e os separando, os distanciando. Cujos objetos se destacam tanto pelos envelopes que desenham, pelas curvas sonoras que desenham, quanto pelas cadeias de significados que disparam, mas que não se reduzem em nenhum momento à sua sonoridade. (Ferraz/Malufe 2014: 163)

³ O que é especialmente relevante no caso de Aperghis, com seus espetáculos multimidiáticos, em que articulam-se à palavra e aos poemas, as composições musicais, os sons eletrônicos e de instrumentos e, ainda, imagens projetadas e as visões dos corpos dos atores e instrumentistas. Daí nossa ressalva: concentramo-nos aqui na potência de performance da escrita, propomo-nos a analisar traços presentes nos textos desses autores.

⁴ Vale citar aqui o trabalho pioneiro do poeta e escritor André Spire (1986) e a noção de prazer muscular associado ao prazer poético: a poesia como uma “dança bucal”, ou ainda, a ideia de que é “a boca que escolhe” as palavras e seus encadeamentos.

⁵ O trecho completo: “Si la langue se confond avec la parole, c’est seulement avec une parole très spéciale, parole poétique qui effectue toute la puissance de bifurcation et de variation, d’hétérogenèse et de modulation propre à la langue.” (Deleuze 1993: 136-137)

⁶ “Diseuses”, traduzível talvez por “dizedoras”, é como Aperghis chama as atrizes, instrumentistas e cantoras que falam seus textos em *Machinations*, ou seja, “dizem-nos” – em vez de interpretá-los, declamá-los ou cantá-los: “As ‘diseuses’ não fazem outra coisa além de ‘dizer’ os fonemas” (Aperghis 2001: 70).

Bibliografia

Aperghis, Georges (1982), *Récitations – pour voix seule (1977-1978)*. Paris, Ed. Salabert.

-- (2001), *Machinations*, Paris, L'Harmattan/Ircam.

-- (2004), *Zig-Bang*, Paris, P.O.L.

Deleuze, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1980), *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Editions de Minuit.

Ferraz, Silvio / Malufe, Annita Costa (2014), "Música e voz, para além do som", *Literatura e Sociedade*, Dossiê "Voz", n. 19, USP, 149-167.

Spire, André (1986), *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, José Corti [1949].

Tarkos, Christophe (1995), *Morceaux choisis, Les Contemporains Favoris*, n. 7, Paris, Les Contemporains.

-- (1998), *Caisses*, Paris, P.O.L.

-- (1999), *Le Signe =*, Paris, P.O.L.

-- (2001), *Anachronisme*, Paris, P.O.L.

-- (2008), *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L.

-- (2014), *L'Enregistré – performances / improvisations / lectures*, Paris, P.O.L.

Zumthor, Paul (1997), *Introdução à poesia oral*, tradução de Jerusa Pires Ferreira et al, São Paulo, Hucitec.

-- (2005), *Escritura e nomadismo*, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz, Cotia: Ateliê Editorial.

Annita Costa Malufe é Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp, é pesquisadora PQ2 do CNPq, com projeto sobre ressonâncias de Samuel Beckett em poéticas contemporâneas. É autora de *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (7Letras/ Fapesp, 2011), além de seis livros de poemas. Realiza performances de leitura de poesia desde 2004 com o compositor Sílvio Ferraz, com quem já publicou alguns artigos centrados nas relações entre poesia, música e performance. Fez duas pesquisas de pós-doutorado: na PUC-SP, com Peter Pál Pelbart, sobre relações entre as obras de Gilles Deleuze e Beckett; e na USP, sobre Beckett e Tarkos, com Fábio de Souza Andrade. É professora do programa de pós-graduação (mestrado e doutorado) da PUC-SP em Literatura e Crítica Literária.

Sílvio Ferraz é Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, Livre Docente pela UNICAMP e Titular do curso de composição musical do Depto. de Música da USP. É compositor, autor de *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea* (EDUC/ Fapesp, 1997), do *Livro das Sonoridades* (7Letras/ Fapesp, 2004) e organizador de *Notas-Atos-Gestos* (7Letras/ Fapesp, 2007). Desde seus primeiros estudos acadêmicos, nos anos 1980, quando participou da segunda Anppom, tem se dedicado a compreender a pesquisa acadêmica sempre articulando estudos conceituais e a prática composicional. É pesquisador da FAPESP e CNPQ.

**A performance visual do corpo
em *Blason du Corps Féminin*, de Ilse Garnier**

Lívia Bertges

Universidade Federal de Mato Grosso

Natália Salomé de Souza

Universidade Federal de Mato Grosso

Vinícius Pereira

Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo: O movimento literário *Spatialisme*, criado na França no início da década de sessenta, participa de uma retomada experimental no âmbito da poesia e da visualidade. No bojo dessa vanguarda, a escritora Ilse Garnier, na obra *Blason du Corps Féminin* (1979), apresenta poemas que radicalizam as potencialidades gráficas da palavra “corpo” e revelam como sua escrita, por operações de desmembramento, multiplicação e deslocamento da vogal “o”, diz do caráter performático de toda poesia visual. Na leitura aqui empreendida, sobretudo à luz de pressupostos teóricos do pós-estruturalismo francês, os corpos femininos, ao longo do corpus poemático de Ilse, são construídos como espacialidades em movência, desdobrando-se em diferentes maneiras de fazer(-se) texto. Nesse processo, guardam clara relação com a manipulação algébrica, em que variáveis – representadas por letras em equações matemáticas – são movidas no poema como se para produzir novos cálculos estéticos.

Palavras-chave: Ilse Garnier, Poesia visual, Corpo feminino

Abstract: The literary movement *Spatialisme*, founded in the beginning of the 60s in France, is part of an experimentalist turn within the fields of poetry and visuality. In that avant-garde, Ilse Garnier wrote *Blason du*

Corps Féminin (1979), with poems that radicalize the graphic potencies of the word “body” and reveal how its writing, through the dismemberment, multiplication and displacement of the vowel “o”, evidences the performatic nature of all visual poetry. According to the analysis presented in this paper, in light of French post-structuralist theories, the feminine bodies in Ilse’s poetic corpus are built as moving spatialities, which unfold into different ways of making/becoming texts. Thereby, they clearly resemble algebraic manipulations, where variables – represented by letter in mathematic equations – are moved within the poem to yield new aesthetic calculations.

Keywords: Ilse Garnier, Visual poetry, Feminine body

Spatialisme: uma poética da superfície

O movimento *Spatialisme*, formulado tanto como teoria quanto como produção poética pelos escritores Ilse Garnier e Pierre Garnier, desenvolveu-se amplamente no contexto da poesia de vanguarda na década de 60 do século XX na França, em paralelo aos experimentos formalistas de grupos como o Oulipo e os surrealistas. A proposta poética do *Spatialisme* partia do pressuposto de que a palavra verbal poderia ser submetida aos mesmos deslocamentos, decomposições e translações da linguagem matemática e de suas formas geométricas. Nesse processo, a palavra – tradicionalmente entendida como unidade formacional do texto poético – devia ser implodida em letras; estas, por sua vez, eram rearranjadas na página, a fim de instalar uma dinâmica visual e intersemiótica, com a criação de espacialidades. Guardava-se, assim, clara relação com o processo de manipulação algébrica, em que variáveis – representadas por letras em equações matemáticas – eram movidas no poema como se para produzir novos cálculos estéticos.

A dinâmica visual empregada nesses textos se dava por um uso performático da palavra escrita, a qual não deveria reproduzir um sentido que a preexistisse. Em vez disso, os grafemas construiriam significações lábeis no *Spatialisme*, revelando-se centelhas de formas e sentidos, como materialidades para serem vistas, e não somente lidas. Tal ideia é claramente expressa no primeiro “Manifeste pour une Poésie Nouvelle, Visuelle et Phonétique”, de Pierre Garnier (1962): “Le mot est un élément. Le mot est une matière. Le mot est un objet.” (Garnier 2012: 72) [A palavra é um elemento. A palavra é uma matéria. A

palavra é um objeto]. Sob tal perspectiva, a palavra devém superfície, na condição de objeto que se abre visualmente não só a uma tipografia, mas também a uma topografia estética.

Ilse Garnier possui vasta produção literária, oferecendo-nos um acervo de trinta obras publicadas, a maior parte das quais é voltada à poesia. Além da produção literária, a autora contribuiu com manifestos e reflexões sobre o *Spatialisme*, o qual fora apresentado pela primeira vez em 1962 na revista *Les Lettres*, número 23.

Uma sequência de trabalhos escritos por Ilse integram parte do arcabouço teórico do movimento: “Poésie concrète/Panorama” (1963) e “Metaphonétique et poème phonétique” (1964) tratam de uma poética espacial minimalista e elementar; “Les poèmes Mécaniques” (1965) e “L’erotisme Spatialiste” (1966) versam sobre o erotismo da palavra enquanto forma gráfica; já “Fin du monde de l’expression” (1963) ressalta as relações indissociáveis entre a letra e o traço geométrico na composição de imagens. Em todos esses textos, destacam-se, enfim, as tensões estabelecidas ao se inflexionarem as palavras entre o discursivo-verbal e o geométrico-posicional, como se percebe no excerto “La valeur sémantique des mots se dissout dans la forme. Extension de mots par la multiplication de certaines lettres. Utilisation des progressions mathématiques. (Garnier 2012: 172) [O valor semântico das palavras se dissolve nas formas. Extensão de palavras pela multiplicação de certas letras. Utilização das progressões matemáticas.]

No bojo desta desnaturalização do conceito de escrita como simples representação gráfica da massa sonora, a autora faz-nos ainda repensar a página como espaço de sintaxe e energia próprias, em que toda disposição visual da palavra é performance de um corpo de tinta: “Et c’est justement entre cette unité-mot et cette autre unité-mot, entre ce centre d’énergie et autre centre d’énergie que s’établit le réseau des forces et des tensions constituant le poème visuel” (Garnier 2012: 116) [É justamente entre esta unidade-palavra e esta outra unidade-palavra, entre este centro de energia e outro centro de energia que se estabelece uma rede de forças e tensões constituindo o poema visual]. Cada poema se torna, sob tal perspectiva, um gesto manuscrito pelo corpo da autora que (se) inscreve performaticamente como matéria gráfica.

No contexto dessa discussão, interessa ao presente artigo analisar como Ilse Garnier, já em sua primeira obra poética, *Blason du Corps Féminin* (1979), constrói poemas que

radicalizam as potencialidades gráficas da palavra “corpo” e revelam como sua escrita, por operações de desmembramento, multiplicação e deslocamento da vogal “o”, diz do caráter performático de toda poesia visual. Na leitura aqui empreendida, à luz de pressupostos teóricos do pós-estruturalismo francês, o(s) corpo(s) feminino(s) são lidos ao longo do referido livro como espacialidades em movência, desdobrando-se em diferentes maneiras de fazer-se texto – e, portanto, *corpora*, de traços tanto poéticos quanto geométricos.

O corps e o corpus na poética visual de Ilse Garnier

Do ponto de vista estrutural, pode-se dizer que *Blason du Corps Féminin* (1979) constrói-se por um processo de sequenciação de 14 imagens, todas as quais se constituem pelo emprego da palavra “corps”, reiteradamente fragmentada, ampliada ou multiplicada, junto a um substantivo ou adjetivo que qualifique a corporeidade construída pela imagem.

Considerando o projeto gráfico e temático do livro, optamos por entender aqui a organização da obra também à luz de uma metáfora corpórea: mais do que como 14 textos distintos, as imagens de *Blason du Corps Féminin* (1979) formam um *corpus poemático* único, em que se destaca o caráter indissociável dos *corps féminins* que constituem a obra. A ideia de corpus poemático (e não simplesmente poético) ressalta a ideia de uma organicidade imanente à sequência de imagens monósticas, que se conectam sucessivamente por processos de repetição e diferença estrutural, como a que constitui os tecidos e órgãos de qualquer corpo.

Contudo, diante da multiplicidade semântica das 14 imagens e das convenções de extensão de um artigo científico, impõe-se-nos aqui a tarefa de delimitar um segundo corpus, mas agora analítico. Para tanto, optamos por empreender uma leitura das construções visuais de “Corps libre”, “Corps dur”, “Corps pierre” e “Corps miroir”; estas foram particularmente escolhidas porque ensejam, no universo da obra, as mais potentes subversões da escrita-representação em favor de uma escrita-fisicalidade.

Desde o título, *Blason du Corps Féminin* desvela algumas das ambivalências que permeiam sua poética, pois a palavra “Blason” [brasão] tem em francês duas acepções: a primeira remonta ao objeto da heráldica, enquanto a segunda, menos conhecida, define um gênero lírico praticado na Idade Média em gabo ao corpo feminino (Ceia 2010).

O brasão, imagem plástica em que se insere a representação de feitos e conquistas, sejam de uma família ou de um reinado, é uma construção visual que supostamente define as características de quem ele homenageia. No título de *Blason du Corps Féminin*, o brasão é, pois, também um escudo heráldico que se vale de recursos gráficos em uma superfície para construir poeticamente um corpo feminino, como no gênero poético medieval.

No entanto, se nos brasões de famílias e monarcas abundam insígnias de armas e animais, frequentemente aludindo a lugares-comuns de virilidade e força, os brasões do corpo feminino se formam no livro de Ilse por dinâmicas lúdicas com a vogal “o”, em “corps” [corpo]. Essa espacialização do grafema como movimento, e não como estaticidade, ressignifica a função dos brasões de *Blason du Corps Féminin*: em vez de uma identidade fechada, codificada numa semântica unívoca pela qual tradicionais famílias são reconhecidas sempre pelos mesmos símbolos, o corpo feminino não se encerra em um brasão definitivo. Na obra, este se reconstrói plural em variadas performances geométricas a cada nova insígnia do corpus poemático, fundando uma simbologia polissêmica – sonho de toda interpretação poética.

Essa estética da fluidez gráfica, que busca construir o corpo como fenômeno dinâmico, visual, geométrico e aberto a diferentes semioses, aproxima-se das postulações de Kristeva (1974) acerca dos processos que ocorrem na esfera da linguagem poética, a qual pode ser entendida como subversiva dos sistemas tradicionais de significação.

Para o pensamento kristevariano, a linguagem poética é a manifestação de um estado semiótico da linguagem anterior ao binarismo semântico que funda o simbólico e foi eternizado nas fórmulas de Saussure (1999) de valor linguístico e significação. Trata-se, portanto, de uma potência revolucionária que retoma um tempo pré-tético da linguagem, em que os sons não representam ainda ideias; são, na verdade, apenas materialidades fônicas produzidas pelos ritmos do corpo, o qual ainda não estaria delimitado pela cisão sujeito-objeto que marca a metafísica platônica e as definições estruturalistas do signo.

Materialidades apenas, os sons da linguagem poética ainda não nomeiam um referente, porque não são meros *tenant-lieu* de um corpo ausente e conceitualmente castrado pela psicanálise. Eles são, de fato, o próprio corpo, como balbucios de bebê ainda

não reinterpretados em uma língua fascista (Barthes 1987) pelos adultos, ou como abjetos borborigmas (Kristeva 1980) de entranhas que se movem nos ritmos próprios da carne.

Trata-se, desse modo, de cadeia infinita e movente de significantes, os quais, no caso da poesia visual de Ilse, replicam-se em marcas gráficas que deixam de ser unicamente verbais – ou designativas – para se tornarem elas mesmas performances desse corpo ainda em processo de devir significado. Sob essa mirada, os *corps féminins* são *blasons* que não se aprisionam em uma heráldica fixa. Em vez disso, permutam e adiam sentidos nos jogos visuais de como feminino ou masculino, reto ou curvo, exterior ou interior, são apenas posições relativas em uma sequência de imagens.

Pris dans cette dynamique, le corps humain est lui aussi un procès. Il n'est pas une unité, mais une totalité plurielle, a membres distincts qui n'ont pas de identité mais qui sont le lieu d'application des pulsions. (...) Dans le procès, en l'affrontant [le corps], en déplaçant ses limites, ses lois, le sujet en procès les découvre et les énonce en les pratiquant. (Kristeva 1974: 92)

[Tomado nesta dinâmica, o corpo humano é ele também um processo. Ele não é uma unidade, mas uma totalidade plural, tem membros distintos que não têm identidade, mas que são o lugar de aplicação das pulsões. (...) Nesse processo, afrontando-o [o corpo], deslocando seus limites, suas leis, o sujeito em processo os descobre e os enuncia em sua prática.]

No contraste com o papel em branco, o corpo delineado a tinta é também espaço aberto a diferentes inscrições, que se justapõem, sobrepõem e decompõem. À maneira da pintura (Barthes 1987), trata-se de um corpo que se constrói *per via di porre*, encadeando grafemas que rompem com a linearidade do signo linguístico e abrem um campo de pluralidade e simultaneidade – instâncias caras ao semiótico poético, mas não ao simbólico, no pensamento kristevariano.

O retorno ao não verbal na esfera poética, tal como o retorno ao corpo pré-inscrição do significado, seria um movimento de plena potência criadora: criar um corpus, a partir das letras; criar trajetórias, a partir de traços geométricos; criar metáforas visuais do corpo. Trata-se, enfim, de criar espacialidades que superem limites, seja do convencional discursivo, no âmbito da poesia; seja do convencional ideológico, no âmbito da classificação estrutural do corpo da mulher.

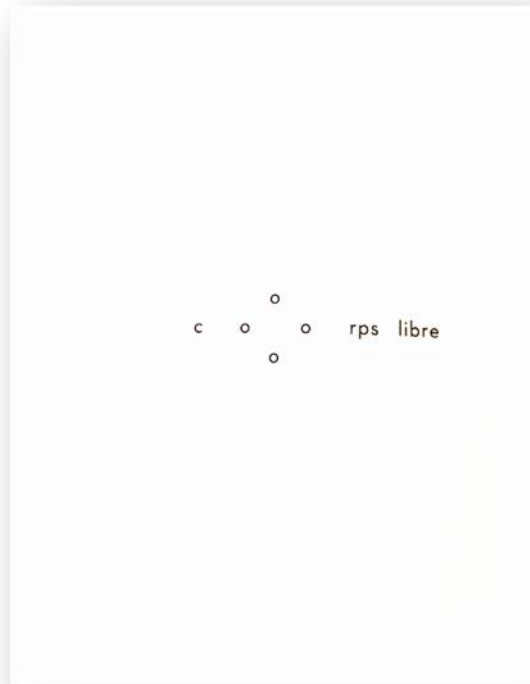
Esse corpus poemático, cuja articulação se constrói pela repetição e diferença de elementos geométricos, talvez indique uma ruptura com a noção simplista de espaço como delimitação de fronteiras. Subvertendo essa demarcação cartesiana do *topos*, o geometrismo em *Blason du Corps Féminin* é feito de letras-vetores que apontam para fora da página, construindo (e escrevendo) espaços imaginários que nem a vista alcança.

Formando círculos, triângulos, retângulos, ou meras interseções de retas, as letras se libertam das palavras e ensejam relações translógicas que o discurso verbal não poderia expressar. Tal recurso a formalismos matemáticos para tentar descrever, fora das limitações do simbólico, o funcionamento da linguagem fora empreendido já no plano teórico por Kristeva (2005), Lacan (1974-1975), Miller (1996). Na obra de Ilse, porém, tal procedimento é radicalizado, uma vez que a sintaxe matemática não é adotada para fins meramente argumentativos, a fim de provar uma tese sobre a linguagem poética, mas sim performativos, encenando essa mesma tese aos olhos do leitor.

Le poème visuel par la répétition de certains mots déclenche déjà cette vibration, d'autant que la structure n'est plus logique, syntaxique, analogique mais dynamique, que la page elle-même devient spatiale (les mots créant une perspective), que les sens disparaît peu à peu sous la figuration des mots, puis celle-ci sous leur énergie (Garnier 2012: 116)

[O poema visual pela repetição de certas palavras desencadeia já esta vibração, visto que a estrutura não é mais lógica, sintática, analógica, mas dinâmica, que a página ela mesma devém espacial (as palavras criando uma perspectiva), que o sentido desaparece pouco a pouco sob a figuração das palavras, depois esta sob a energia delas.]

Nota-se já em “Corps libre” [corpo livre] (*Idem*: 450) tal imbricação das linguagens poética e geométrica na (trans)figuração da palavra “corps” [corpo], a qual é ampliada por uma multiplicação da letra “o” no centro da página.



A meio do caminho entre desenhos de “o” e representações gráficas de círculos, quatro elementos gráficos se interpõem entre a inicial “c” e o grupo gráfico “rps”, ensejando uma abertura visual do corpo que expõe entranhas algo simétricas. Esses quatro traços circulares multiplicam os espaços que habitam a palavra recortada e nos permitem ainda entrever diferentes constelações de pontos que, conectados pelo olhar do leitor, podem desenhar retângulos, círculos, ou qualquer outra forma geométrica a partir dos “o”. Estes circunscrevem possibilidades, traçando pontos de passagem obrigatórios ao olhar, mas não especificam as rotas pelas quais os pontos se conectam: trata-se de um corpo determinado em alguma medida pela sua materialidade, mas aberto a diferentes performances gráficas.

A associação dessa plasticidade geométrica ao adjetivo “libre” [livre] reforça a dinamicidade do corpo em movimento. Além disso, se cada “o” é também um pequeno círculo, forma geométrica que sugere uma noção de autossuficiência e inteireza, mesmo nas representações de partículas ínfimas como átomos, observa-se que há diversos corpos – ainda que mínimos – que se orquestram na arquitetura de um corpo livre.

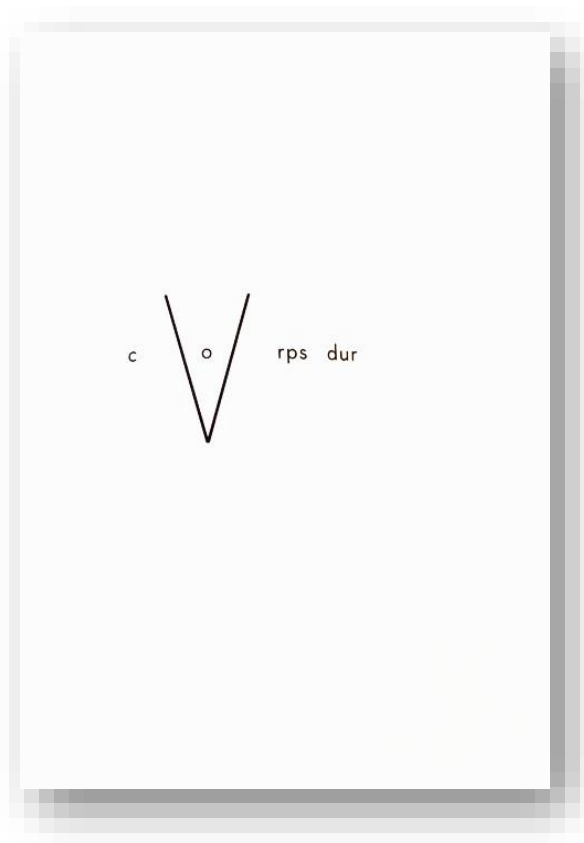
Por outro lado, o possível encaixamento geométrico que leva as vogais circulares a comporem elas mesmas um círculo maior – ou um grande “o” – sugere ainda no poema um

mise-en-abîme, estrutura visual cara aos brasões de família em que uma insígnia contém outras iguais a ela em seu interior. Porém, se na heráldica tradicional o *mise-en-abîme* indica uma repetição do mesmo, como uma família que se identificasse pela repetição de sua pureza de traços, nos *blasons du corps féminin* o desdobrar de camadas revela que o corpo é livre justamente porque se refaz de uma infinita inserção de novas camadas significantes, uma vez que ele não está saturado pela fixidez da linguagem simbólica.

Kristeva, em suas reflexões sobre a natureza da linguagem poética e sua articulação com o estágio semiótico, isto é, pré-sígnico, estabelece associações com outras linguagens não verbais, como a música, as quais podem ser transpostas para o entendimento da poesia visual: “C’est dire que le langage dit “naturel” tolère différents modes d’articulation du sémiotique et du symbolique. Par contre, il y a des systèmes signifiants non-verbaux qui se construisent exclusivement à partir du sémiotique (la musique, par exemple)” (1974: 17) [É dizer que a linguagem dita “natural” tolera diferentes modos de articulação do semiótico e do simbólico. Por outro lado, há sistemas significantes não verbais que se constroem exclusivamente a partir do semiótico (a música, por exemplo)].

Para além do geometrismo com que Ilse rompe um entendimento falocêntrico (Derrida 1978) do corpo da mulher, aprisionado em binarismos impostos pelo sistema simbólico, sua escolha por trabalhar com uma vogal reforça a ideia de sonoridade como música do corpo. Considerando então que a música, como a matemática, é uma linguagem que se liberta das limitações impostas pelo logos (ou pelo falo, segundo Derrida), pode-se afirmar que, no livro de Ilse, ocorre outra (re)apropriação da palavra “Corps” [corpo], que em língua francesa é homófona de “cor”, substantivo que designa um instrumento musical de sopro. Musicais e geométricos são os corpos femininos performatizados nos poemas, transladados como ângulos no espaço visual a fim de não se deixarem apreender por uma língua que se quisesse representativa ou fascista (Barthes 1987).

Já “Corps dur” (Garnier 2012: 451) [corpo duro] capitaliza sentidos em torno da letra “o”, em “corps”, mas não por sua repetição. Em vez disso, o corpo textual é atravessado por dois segmentos de reta que se encontram na parte de baixo da imagem, marcando graficamente talhos que abrem para novas leituras o corpo feminino.



Os dois segmentos de reta que se encontram formando um ângulo agudo criam uma região interna em que se destaca a vogal “o”, mais uma vez aproximada à condição de forma geométrica circular.

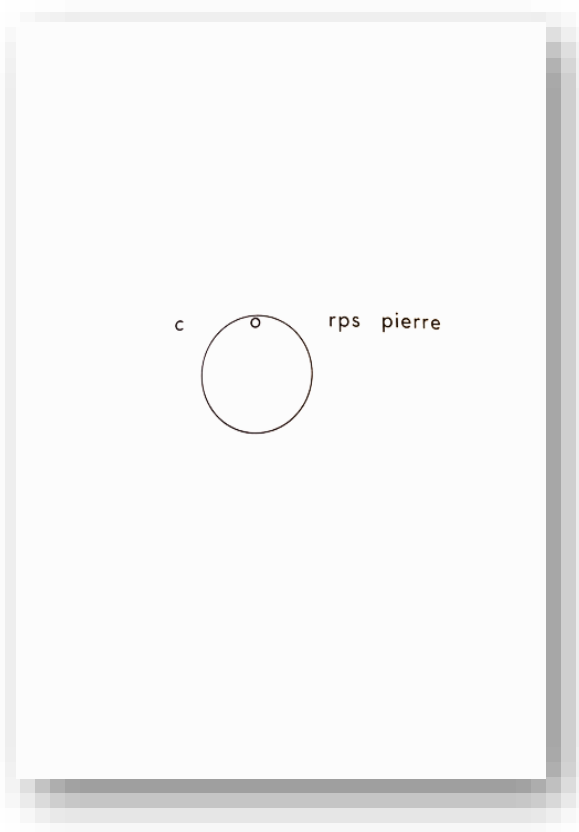
Embora alinhada horizontalmente em relação às demais letras do sintagma “corps dur”, mantendo com elas clara solidariedade sintagmática, a letra dentro deste ângulo pode ser transladada em várias direções, seja para a direita ou para esquerda, para cima ou para baixo. Considerando ainda que ambos os segmentos de reta, se girados em torno do ponto em que se encontram, formam uma nova circunferência (ou uma grande letra “o”), notam-se novas relações de encaixamento na formação desse corpo, em que o “o” (convenção geométrica para designar ângulos como em “AOB”) pode se desprender e correr a superfície delimitada pelas retas.

Tal flexuosidade da letra, manuscritando corpos em diferentes posições geométricas, está, porém, em dissonância com a palavra “dur” [duro], que sugere rigidez. A dureza pode aí advir de uma ortodoxia interpretativa que leria o ângulo agudo e a vogal “o” apenas como uma imagem icônica da vulva, que definiria metonimicamente o brasão corpóreo de

mulher. No entanto, se lidas como descrevendo trajetórias, as formas geométricas do poema podem se abrir a diferentes leituras, que não necessariamente fujam à icônica, mas também não se limitem *duramente* a ela.

O corpo performatizado é relido, no âmbito da linguagem poética, em fuga às noções de significação pré-estabelecidas. Com isso, a lógica interna da produção do corpus poemático em Ilse promove uma linguagem misteriosa, aberta, infinita, como Mallarmé alcunha de “*mystère dans les lettres*” [mistério nas letras]. E é como este mistério da composição visual que a construção do corpo feminino, ainda que incompleto e em movimento constante de transformação, é empreendida no brasão geométrico, que pode tanto representar a vulva, quanto também transcendê-la.

Valendo-se de outros recursos geométricos, “*Corps pierre*” [corpo pedra] (Garnier 2012: 452) reafirma a exploração visual e angular da letra “o”, fundando novas formas de fazer-se o corpo feminino.



A palavra “corps” é aqui recortada mais uma vez, mas agora por um grande círculo, ou um “o” ampliado. A disposição visual dos dois círculos, com o pequeno inscrito no grande, lembra a representação aritmética de conjuntos matemáticos, além de indicar, mais uma vez, relações de encaixamento na formação do corpo.

Por meio da repetição da figura circular, o poema constrói um eco visual, que sugere a ideia de corpos habitados uns pelos/nos outros. Assim, para além dos dois círculos que o poema mostra, sugere-se um movimento de alargamento de significantes rumo a círculos ainda maiores, ensejando conexões a outros espaços já fora da página, como corpos ainda a serem cartografados pelas várias performances do feminino.

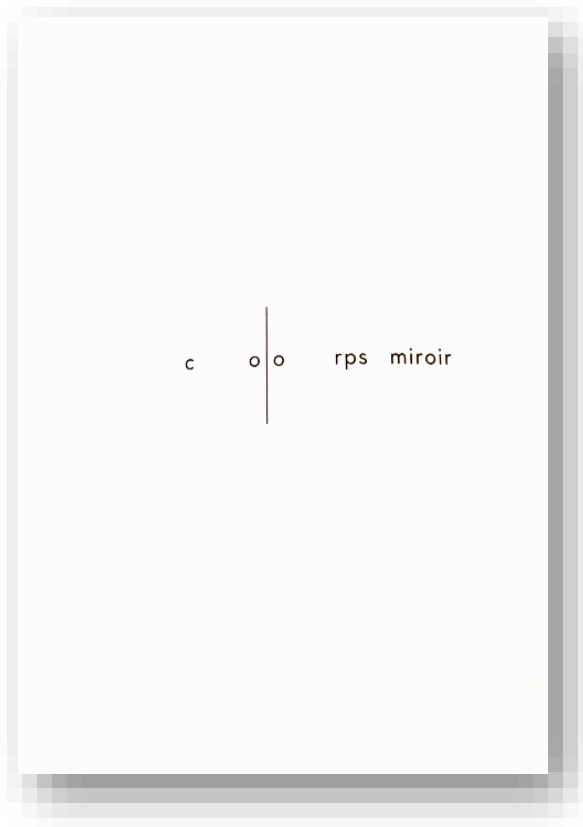
Ainda na metáfora visual aritmética, podemos inferir que a letra “o” é apenas uma parte desse conjunto maior e não denominado – ou seria ela já o próprio corpo, para o qual o círculo maior é uma expansão? “O”, enquanto letra necessária à composição de “corps”, faz parte do discurso verbal e, em larga medida, do regime simbólico da linguagem (Kristeva 1974), se se tratar apenas da representação pontual do corpo. No entanto, inserida em um conjunto maior, em fórmula matemática ou em uma composição geométrica, a letra se hibridiza entre ponto de partida e ponto de chegada do eco entre os círculos (do menor para o maior, ou do maior para o menor?), revelando-se incógnita como todo “x”, “y”, “z” ou “o” que o problema matemático queira decifrar – mas a álgebra poética não permite.

A subversão instaurada a partir da visualidade poemática e também da espacialidade que Ilse Garnier insere em seus poemas é o que nos garante que, embora a tentativa de significar da linguagem simbólica esteja presente, porque é parte de toda e qualquer empreitada interpretativa, o corpo poético permaneça não apreensível em um significado único ou estático.

Sob tal perspectiva, o “corpo” aqui entendido como projeção rumo a outros espaços circulares está paradoxalmente vinculado ao substantivo “pedra”, que tem como traços semânticos mais óbvios a não maleabilidade e a rigidez. Tal tensão, porém, abre-se para uma nova trajetória interpretativa se entendermos que o formato geométrico apresentado no “o” grande pode ser um desenho formado por pequenas pedras dispostas em um círculo, cada uma das quais também em formato de “o”. Assim, cada “pedra” – materialidade última do mineral grafite com que se escrevem os poemas –, para além de seu significado primeiro,

poderia sugerir uma montagem, um terreno, um espaço com camadas diversas, cujas pedras se combinem em vetores de um corpo feminino.

A extrapolação das normas e leis da linguagem verbal, ensejada pelo jogo permanente entre geometria e poesia visual, é aprofundada em “Corps miroir” [corpo espelho] (Garnier 2012: 454), em que uma linha central divide a palavra “corps” e impõe uma reduplicação da vogal “o”.



O espaço é aqui demarcado pela linha que multiplica a letra “o” ao longo do verso, fazendo as vezes do espelho plano a que alude o substantivo “miroir”. Devido ao fenômeno óptico, a letra “c” é separada significativamente do restante da palavra e em específico do “o”, que se mantém rente à lâmina refletora, mas distante dos outros elementos gráficos do corpo – este alijado de si mesmo e de toda significação intrínseca, para abrir-se às cadeias sêmicas engendradas pela performance geométrica.

Nessa imagem, o espelho que multiplica perfeitamente a imagem da vogal é o mesmo que distorce o restante da imagem e não duplica os demais grafemas. Assim, em vez de um pareamento biunívoco entre objeto e imagem, que sugeriria uma relação fechada

entre potenciais elementos semióticos, o espelho aqui constrói repetições e diferenças, ensejando dois lados do verso que não se equivalem: à esquerda, o substantivo “corps” em sua opacidade característica; à direita, o “miroir” que faz do poema não só espelho, mas *especulum* e *oculus*, lembrando a visualidade cara a toda performance.

A letra, como espaço de liberdade de formas visuais dentro de uma palavra, é uma das premissas essenciais do *Spatialisme*, uma vez que “En limitant la surface, nous mettons en évidence les pulsations les plus intimes, les plus infimes de microéléments linguistiques” (Garnier 2012: 183) [Ao limitarmos a superfície, nós colocamos em evidência as pulsações mais íntimas, as mais ínfimas de microelementos linguísticos.]

Ao falar de visualidade, pulsação e microelementos, o *Spatialisme* fala sempre de uma página que é, em alguma medida, um espelho, lâmina capaz de refletir pulsos luminosos que revelem os corpos do real. Assim, tanto em “Corps miroir” como nos demais *blasons*, o jogo gráfico com a palavra “corps” (re)constrói espaços e explora a abertura do signo verbal ao visual, em que o geometrismo se revela força motriz no desenvolvimento de uma linguagem poética e transgressora, lançando diferentes luzes para ler e ver o corpo da mulher.

Considerações finais

A obra *Blason du Corps Féminin* apresenta uma poética que ultrapassa a percepção da palavra como signo verbal. Em vias da exploração do movimento estético *Spatialisme*, a partir da década de 1960 na França, os poemas apresentados multiplicam percepções da linguagem poética como meio de aproximação das formas geométricas. A partir dessa elaboração de um espaço poético em que os versos se rompem estruturalmente por um inesperado dever matemático, a linguagem de um corpus poemático é (re)feita e (re)significada.

Nesse contexto, o geometrismo, no campo da linguagem poética, fomenta uma noção de corpo em movimento, em busca de um “entender-se” como escrita e performance gráfica, como analisado em “Corps libre”, “Corps dur”, “Corps pierre” e “Corps miroir” à luz de pressupostos teóricos do pós-estruturalismo francês.

Por fim, das impossibilidades de uma afirmação de um corpo único que a escrita de Ilse Garnier aponta, compreende-se que a autora postula um corpo poético – e um corpus poemático – a meio caminho entre o verbal e o não verbal. Nessa empreitada de vanguarda, cada ângulo, cada pequeno traço em uma letra, apresenta-se como um vetor a ser explorado, ou um gesto a ser realizado pelo corpo feminino.

Bibliografia

Barthes, Roland (1987), *Aula*, 14a ed, tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Cultrix. [1978].

Ceia, Carlos (2010), *E-Dicionário de Termos Literários*, <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6429/blason/>> (último acesso em 20/07/2017).

Derrida, Jacques (1978), *Writing and Difference*, Chicago, The University of Chicago Press [1967].

Garnier, Ilse/ Garnier, Pierre (2012), *Poésie Spatiale: une anthologie*, Paris, Al Dante.

Kristeva, Julia (1974), *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions de Seuil.

-- (1980), *Pouvoirs de L'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Édition du Seuil.

-- (2005), *Introdução à Semanálise*, tradução de Lúcia Helena França Ferraz, 2a ed, São Paulo, Perspectiva.

Lacan, Jacques (1974-1975), *Seminário R. S. I.* (inédito).

Miller, Jaques-Alain (1996), *Matemas I*, 1a ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora.

Saussure, Ferdinand de (1999), *Curso de Linguística Geral*, tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein, 25ª ed, São Paulo, Cultrix [1916].

Lívia Bertges é doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT). Bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES) na Université Paris-Sorbonne (PARIS IV). Mestre em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT). Mestre em Langues et Cultures Etrangères parcours Littérature Lusophone pela Université Stendhal (GRENOBLE III). Licenciada em Letras/Literaturas pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Áreas de interesse: Literatura Moderna e Contemporânea; Poesia Visual; Estudos Interartes; Ensino de Literatura.

Natália Salomé de Souza é doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso. Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Universidade Federal de Mato Grosso. Trabalha com os seguintes temas: Literatura, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura de Língua Inglesa, Escrita Feminina, Crítica Literária Feminista, Ensino de Língua Inglesa.

Vinícius Pereira é professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) e credenciado como docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFMT. Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio pós-doutoral em andamento na University of Nottingham (UoN). Atua principalmente nas seguintes áreas: Línguas Estrangeiras Modernas; Literatura Moderna e Contemporânea; Literatura, Mídia e Tecnologia; Semiologia.

Francis Ponge e a escrita em processo

Danielle Grace de Almeida

Unicamp

Resumo: Na poética de Francis Ponge, as coisas são materiais de inspeção que ajudam a compor uma espécie de arqueologia do presente, remontando o que constitui o homem e sua relação com a realidade. Porém, longe de qualquer tentativa de fixação desse mesmo presente, a poesia pongiana, sorte de rascunhos, anotações incompletas, textos inacabados parecem se apresentar para o leitor como um caleidoscópio cujos cacos de cristais e espelhos não cessam de desdobrar novos significados a cada gesto da escrita. O “método” pongiano se revelaria, assim, como processo de investigação do próprio texto (do) mundo, oferecendo-nos suas poesias menos como essência das coisas do que como exploração de seus possíveis significados.

Palavras-chave: Francis Ponge, poesia moderna, rascunhos, processo de escrita

Abstract: In Francis Ponge’s poetics, the things are materials that help to compose a kind of archeology of the present, tracing back what constitutes man and his relation to reality. However, far from any attempt to stick to this present moment, Pongian poetry, drafts, incomplete notes, unfinished texts seem to show themselves to the reader as a kaleidoscope which shards of crystals and mirrors do not cease to unfold new meanings to each gesture of the writing. The Pongian "method" would reveal itself as a process of investigation of the text, offering its poetry less as the essence of things than as the exploration of its possible meanings.

Keywords: Francis Ponge, modern poetry, drafts, writing process

A obra do poeta Francis Ponge inspirou inúmeras reflexões sobre a crise da poesia, anunciada por Mallarmé e recorrente na produção e crítica de poesia desde então. Assim como o autor de “Crise de vers”, Ponge vislumbrou uma ruptura estética a se realizar através da língua. Em *Structure de la Poésie Moderne*, Hugo Friedrich tenta mapear os princípios metodológicos que teriam embasado a poesia depois de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé e arriscando uma primeira definição, afirma que

esses poetas [os ditos modernos] permitem a seus leitores uma experiência que, antes mesmo que eles tomem clara consciência, os conduz para próximo de uma das características essenciais dessa poesia: sua obscuridade fascina o leitor tanto quanto o desconcerta. Sua magia verbal e seu mistério exercem fascinação, embora o entendimento não possa ainda se orientar nela. (Friedrich 1999: 13, 14)

É bem verdade que, a partir de Mallarmé, a poesia moderna é concebida mais como um jogo de manipulação linguística que como um espaço em que significado e significante se conjuguem harmoniosamente. Contudo, em relação a Ponge, a atribuição de tal dicotomia entre obscuridade e clareza de sentido nos exigiria uma análise mais cuidadosa. Jean-Marie Gleize, em “Francis Ponge”, chega a afirmar que ele é “decididamente o poeta que, no século XX, mais trouxe (com mais obstinação e acuidade crítica) a suspeita em relação à ideia que nos fazemos da ‘poesia’” (Gleize 1999: 15). Essa observação não se encontra, aliás, desvinculada de uma constatação, que é a de uma evidente solidão do poeta no que concerne à produção poética de sua geração (Gleize 2014). Nesse ponto, a crítica pongiana parece estar de acordo, pois que numerosos estudos se empenham em demonstrar o quão difícil é ajustar Ponge em uma corrente ou escola poética da história moderna da literatura francesa.

Tendo em vista essa interpretação da crítica, poderíamos nos perguntar se a solidão de Ponge não se explicaria pelo fato de que o poeta almeja, de certo modo, se localizar fora da poesia ou “performatizar” uma saída dela. A escrita de Ponge não se realiza, portanto, sem sinalizar que uma outra modernidade está sendo construída. Como ele diz em *Comment une Figue de Paroles et Pourquoi* [Como um Figo de Palavras e Por que], de 1977: “Je ne sais pas trop ce qu’est la poésie, mais par contre assez bien ce que c’est une figue” [“Eu não sei bem o que é a poesia, mas por outro lado sei bem o que é um figo”] (Ponge 2002: 781). Por

isso, os textos inacabados de Ponge, espécie de notas suspensas, representam, a meu ver, uma das maiores encenações do projeto de modernidade do poeta, pois evidenciam a todo o momento a impossibilidade de conceber a escrita poética senão no decorrer de um processo em andamento. O texto, nesse caso, não se apresenta como uma composição fechada harmonizando a forma poética e o sentido, nem bem ao modo dos modernos de início do século XX em que se ambiciona a destruição formal do poema. Em Ponge, palavras e coisas são pretextos para uma interferência moral e estética a se realizar na e pela língua.

Nas versões inacabadas e fragmentadas do poema sobre o figo, no livro citado há pouco, uma série de anotações a respeito da fruta aparece no decorrer das páginas. A cada etapa inconclusa, o poema retorna ao ponto principal anterior para daí acrescentar um novo aspecto que acaba por contorcer a coisa em um sentido novo, uma versão outra de si própria. Gérard Farasse, em *L'Âne Musicien [O Asno Musicista]*, chama atenção para o fato de que, de forma geral, o rascunho, por não ter sido oferecido ao público pelo autor, é um tipo de acesso interdito ao texto, à intimidade do trabalho do escritor, que não o considerou primeiramente parte de sua obra. (Farasse 1996) Em Ponge, no entanto, o rascunho ganharia outra dimensão, uma vez que o autor deseja exibi-lo, não como um anexo da obra, mas como a própria obra. Além disso, Farasse assinala que, para o poeta, não se trata de preferir uma expressão em detrimento de outra já utilizada. As correções se tornariam, então, etapas expostas do trabalho que nunca desaparecem do poema. O crítico observa que Ponge “não apaga, ele conserva [a opção anterior], tratando a escrita como uma palavra à qual só é possível voltar acrescentando algo”. (Farasse 1996: 89)

Em entrevista a Jean Ristat, em 1978, Ponge fala sobre esses escritos e explica que “dans ce qu’on peut appeler un brouillon, un nouveau brouillon, chaque fois je vais de nouveau au cœur de ma préoccupation, en plein cœur, et non à quelques détails” [“no que se pode chamar de rascunho, um novo rascunho, a cada vez, eu vou de novo no cerne da minha preocupação, no coração dela, e não em alguns detalhes”] (Ponge 2002: 1424-1425). E referindo-se às partes inacabadas que os rascunhos expõem, acrescenta,

... quand j’ai l’impression que je déraile ou que je sors vraiment du sujet, eh bien, à ce moment-là je m’arrête. C’est pour ça qu’il y a des pages qui s’arrêtent comme ça, de façon parfaitement abrupte. Et puis le lendemain, je repars en plein dans le truc”. (Ponge 2002: 1424-1425)

[...quando eu tenho a impressão de ter desviado ou de que saí realmente do assunto é aí, nesse momento, que eu paro. É por isso que há páginas que se acabam assim, de modo perfeitamente abrupto. E então, no dia seguinte, eu retomo no cerne da coisa.]

O resultado desse método de rascunho é muitas vezes uma prosa separada por asteriscos, datas e horas, como registros de um trabalho em andamento que acabam por insinuar um afastamento das concepções tradicionais da poesia, ou seja, do procedimento do verso e da rima. Essa tensão é declarada pelo poeta em outro momento, em *Proêmes9/ Proemas*, de 1948, quando explica suas pretensões da seguinte forma: “je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum*¹. On voit bien la différence avec les poètes contemporains : ce ne sont pas de poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie.” [“gostaria de escrever um tipo de *De natura rerum*. Bem se vê a diferença com os poetas contemporâneos: não são poemas que quero compor, mas uma única cosmogonia”] (Ponge 1999: 204).

É preciso pensar essa declaração de Ponge em relação ao que procurei apontar como seu gesto de “performatizar” uma saída para fora da poesia. Isso nos permite realizar um diálogo com as reflexões de Jonathan Culler, em “Philosophie et littérature: les fortunes du performatif” [“Filosofia e literatura: as fortunas do performativo”] sobre a noção de performance, colocando-as em articulação com a escrita processual do poeta. Para o crítico americano, a literatura se apropriaria da noção de performativo em Austin para considerar a “enunciação literária” como aquela que criaria, “ela também, o estado de coisas ao qual ela se refere, sob diferentes formas” (Culler 2006: 86). No entanto, levando-se em consideração o que o próprio Culler diz a respeito das diferentes apropriações do conceito de Austin, é necessário ir além da escolha de uma só chave de compreensão. Trata-se, então, no que tange à questão do processo em Ponge, de estabelecer um diálogo entre o que Culler nos diz do enunciado literário com suas próprias reflexões sobre o modo como Judith Butler opera o performativo em seus deslocamentos críticos. Nas palavras de Culler, Butler ajudaria “a conceber essa performatividade inabitual, que questiona repetindo os atos fundadores, em uma repetição que pode ter um valor crítico, movimentando e alterando as formas que ela repete.” (Culler 2006: 98) Os rascunhos de Ponge operariam, portanto, ao modo de uma

enunciação iterativa enquanto performance que não cessaria de reiterar certo lugar: “não são poemas”. Porém, pela própria força de sua repetição crítica que se dá a ver como processo, essa mesma performance parece se abrir sobre a possibilidade de emergência de uma nova poesia.

Sendo assim, como forma de abordar o desafio performático colocado em cena por Ponge, considerarei a seguinte hipótese: a esses “não poemas” que ele compôs nesses livros, indicando o que seriam tipos específicos de textos, seus rascunhos, chamarei de *notas indiciárias*. De suas realizações – ao mesmo tempo enunciativas e pragmáticas – dependeriam o retorno crítico à petição de princípio “não são poemas o que quero compor”, possibilitando, assim, o surgimento de uma nova forma de poesia. Nestas *notas*, a cada parte, a tentativa de uma definição da coisa, – mesa, sabão, prado, figo –, parece possível somente na remissão a outro objeto, a outro nome, intermediado por algum rastro ou sinais aos quais os olhos do poeta parecem sempre atentos para observar e interrogar. Nesse ritmo, o poeta construiria uma espécie de anotações investigativas em que seguir indícios implicaria necessariamente na fabricação de novas pistas. Assim, um signo solicita outro dando partida a uma engrenagem em constante funcionamento.

A atitude de Ponge de conservar seus poemas em fase de “imperfeição” pode ser interpretada também como um de seus métodos criativos. Em *La Fabrique du Pré [A Fábrica do Prado]*, de 1971, as *notas* apresentam observações e lembretes sobre o que deve ser feito no momento de retomada da escrita. Nesse livro, como explica o próprio autor em uma espécie de mini-prefácio, as partes do texto são agrupadas como se o poeta desejasse “mettre sur la table les états *successifs* de [s]on *travail*² d’écriture à propos de telle ou telle émotion” [“pôr sobre a mesa os estados sucessíveis de [s]eu trabalho de escrita a propósito de uma ou outra emoção.”] (Ponge 2002: 425). Dessa forma, é que os rascunhos, que nunca desembocam em uma versão definitiva do poema, performariam ao mesmo tempo sua impossibilidade e realização enquanto poesia. Ou seja, por meio desse procedimento em que Ponge encena sua suspeita sobre o que seja a poesia é que a solução acaba por se colocar por duas vias aparentemente contraditórias, mas no fundo complementares: a ideia de que a poesia está sempre em processo e a enunciação performativa de sua própria impossibilidade.

Mas de quais mecanismos, exatamente, as performances executadas pelos rascunhos se serviriam? Dessa resposta depende, obviamente, a própria singularidade da poesia de Ponge. Seguindo os próprios sinais de sua obra, com as inúmeras referências aos poetas clássicos e autores antigos, proponho lermos essas *notas indiciárias* à luz de uma noção cujos fundamentos remontam ao século XVII: a de serendipidade. Segundo Sylvie Catellin, no artigo “Sérendipité et Réflexivité” [“Serendipidade e Reflexividade”], esta palavra foi definida pela primeira vez em 1754, pelo escritor inglês Horace Wapole, que o considerou como o fato de “descobrir, por acaso e sagacidade, coisas que não se procurava.” (Wapole apud Catellin 2012: 74). Wapole, por sua vez, teria se inspirado em um conto persa, “Viagens e aventuras dos três príncipes de Serendip”, que, segundo Catellin, seria a “história de três irmãos que sabem descrever um animal que nunca viram” (Catellin 2012: 74). A mesma história é mais ou menos retomada em *Zadig* (1747), de Voltaire, em que o protagonista descreve com perfeição os animais procurados pelo rei e a rainha de Seredip apenas observando as pistas deixadas pelos mesmos.

A intitulação por *notas indiciárias* desses textos em que a ideia de rastro está presente exige também um diálogo com as questões desenvolvidas por Carlo Ginzburg, em “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”. Ao explicar o método do escritor italiano Mancini para distinguir a pintura original da falsificada, Ginzburg narra a história de

um médico célebre pelos seus fulminantes diagnósticos – um homem que, encontrando um doente, com um rápido olhar (...) adivinhava que fim aquela doença viria a ter. Será permitido, a esse ponto, ver no olho, clínico-olho do conhecedor, algo mais que uma simples coincidência. (Ginzburg 1990: 159)

É mais ou menos de modo acidental que Ponge percebe certos indícios em seus objetos, mas é sobretudo, penso, por um ímpeto de busca obsessiva e atenção aos sinais que, em *La Table / A Mesa*, de 1991, ele passa do objeto mesa para o console que a sustenta; deste para a palavra consolação, que o conduz às “Consolations de Boèce” [“Consolações de Boécio”]³, ou seja, uma obra escrita, que se realiza sobre a mesa e que é a consolação do escritor. Ao relacionar tão intimamente mesa (objeto) e consolação (palavra), o poeta se depara com a prova, aquilo que o conduziu a escrever sobre a mesa: o verbo “consolide”/ “consolida”. Isto é, consolidar a escrita, uma obra como fez Boécio antes de sua

morte⁴, sobre o que é “solide” [sólido], a matéria, que, neste caso, é a madeira, mas também a matéria verbal, o que constitui a linguagem humana. (Ponge 2002: 940-941). Como podemos ver nesse exemplo de *La Table*, as notas curtas e inacabadas, separadas por asteriscos e entremeadas de repetições desembocam em pequenas transformações na ortografia das palavras e, por conseguinte, no sentido, como sinais que o poeta vai seguindo e desvelando para o leitor. Como é possível observar neste outro trecho:

Notes sur la TABLE

La table vient se placer sous mon coude

La table souvient à mon coude

Tandis qu'*il me souvient* de la table (de la notion de la table), quelque table vient sous mon coude.
(Ponge 2002: 915)

[Notas sobre a MESA

A mesa vem se pôr sob meu cotovelo

A mesa subvém a meu cotovelo

Enquanto *me advém* a tábula (a noção de tábula), alguma mesa vem sob meu cotovelo.]

Nesse fragmento, o verbo *venir* (“vient”) parece sugerir ao escritor o seu derivado *souvenir* (“souvient”). Na linha seguinte, este é retomado em sua forma reflexiva cujo sentido é outro. Esse desdobramento parece a prova e um trunfo para o poeta, que a grifa em itálico. Ao mesmo tempo, a sequência de associações feitas a partir de sons e sentidos conduz o leitor à outra atmosfera em relação a coisa: agora a mesa é mais o símbolo do processo de escrita e do legado desta atividade do que o objeto em si, e todo o poema se renova a partir desse dado. Há também, na condução de suas notas, os vestígios de um comprometimento moral: o corpo lembra ao poeta o sentido da mesa e a matéria do corpo se une à consistência material da coisa: “Tandis qu'*il me souvient* de la table (de la notion de la table), quelque table vient sous mon coude.” (Ponge 2002: 915)

As *notas indiciárias* permitem a sustentação de duas interpretações que sendo opostas e complementares ao mesmo tempo evidenciam a novidade do método pongiano. A

primeira, como já apontado anteriormente, expõe os pressupostos de uma poesia moderna, inacabada, que evidencia a impossibilidade de se realizar senão através da extrapolação da própria linguagem poética. É pela forma que o poeta dramatiza performatiza a crise da poesia, mostrando que a saída, e a não-saída, só pode se realizar na manipulação da matéria verbal e de sua experimentação contínua. Michel Deguy, em *La Poésie n'est pas seule* [*A Poesia não está só*], ao falar desse momento de crise protagonizado pela poesia moderna e contemporânea, afirma que “a saída é e não-é a saída”, pois que “há somente impasses, ruas, aporias”. Sendo assim, “qual pode ser então o caminho que é e não é o caminho, qual é a saída se não há saída? A saída, o encaminhar-se para a saída, o caminhar é então o de passar de um impasse a outro” (Deguy 1988: 169). Dizendo de outro modo e em relação ao contexto pongiano, as *notas indiciárias*, com todas as pistas de continuidade, os indicativos de incompletude, se realizam nesse movimento de passar do indicativo de saída do objeto para a linguagem, e da palavra para a coisa. O poeta segue como se desejasse mostrar que a saída está na não-saída da matéria verbal, a qual, por sua vez, é constantemente tensionada pela sua própria relação com o mundo. É nesse sentido que Ponge constrói um trabalho minucioso de investigação da coisa, de dispô-la em sua mesa, como ele diz em “L'œillet” [“O cravo”], poema de *La Rage de l'Expression* [*A Raiva da Expressão*], de 1952:

Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doive s'écrier nécessairement : c'est de quelque chose comme un œillet qu'il s'agit.

Est-ce là poésie ? Je n'en sais rien, et peu importe. Pour moi c'est un besoin, un engagement, une colère, une affaire d'amour-propre et voilà tout. (Ponge 1999: 356)

[Eu não irei descansar enquanto não tiver reunido algumas palavras das quais a leitura e a audição nos faça necessariamente exclamar: é de algo como um cravo que se trata.

É isso a poesia? Não sei e pouco importa. Para mim é uma necessidade, um engajamento, uma fúria, um caso de amor próprio, enfim, tudo.]

Pode-se ainda vislumbrar outra chave de compreensão para esses escritos de Ponge, o que nos obriga mais uma vez a voltar o olhar em direção ao passado como pistas deixadas pelo poeta em sua obra. Começemos, então, por indagar de que modo a novidade do

método pongiano poderia encontrar eco no modelo anacrônico do fabulista, do qual La Fontaine permanece a figura mais emblemática. Esse diálogo que Ponge reata repetidamente ao longo de sua obra desvelaria, primeiramente, uma noção própria de responsabilidade, da que o poeta parece se incumbir, deixando suas *lições* como quem entrega um legado poético para a posteridade. Entre poesia e fábula, pode-se entrever o nascimento e a estruturação de um estilo, agindo sobre o modo como a realidade é percebida através da linguagem. Em relação ao que, em La Fontaine, atrai Ponge, acredito, como Bernard Veck em *Le Parti Pris des Choses de Francis Ponge [O Partido das Coisas de Francis Ponge]*, que é

a densidade das fórmulas que ele [La Fontaine] propõe, e que são impostas à língua comum (por sua forma) como provérbios contribuindo por um lado a conferir ao idioma seu saber particular, sua qualidade diferencial, e, por outro, ao autor, com o anonimato (já que sua palavra se funda na língua), um poder e uma sobrevida que excedem consideravelmente os de sua obra enquanto tal, e que o identificam à originalidade linguística de toda uma coletividade. (Veck 1994: 65)

Ora, para Ponge, trata-se mesmo de se fundir na “língua comum” transbordando o papel de escritor para além de um manobrista ardiloso do idioma. Isso significa um trabalho sobre a realidade linguística, de incrustação e sedimentação de novos sentidos. Tal como uma pedra – ou um “Galet” [“Seixo”], para citarmos um dos poemas-estudo de *Le Parti Pris des Choses [O Partido das Coisas]*, de 1942 – que vai sendo esculpida pela natureza, a língua recebe traços, sinais, vestígios de sua apropriação por “toda uma coletividade”. Para desarticular e rearticular esses mecanismos, é preciso um trabalho meticuloso com as peças que os compõem.

Esse é um aspecto da modernidade pongiana em que é preciso pensar, pois, expondo uma linguagem poética que se pretenda a mais bem trabalhada em todos os seus ângulos, não se rende ao mesmo tempo a um hermetismo poético ou, tampouco, aos sentidos viciados da língua. Para o escritor, ao que tudo indica, todo esse trabalho contribuiria para a desconstrução do olhar do homem sobre as coisas e a linguagem. Eis uma parte importante dessa performance em que o papel do poeta e da poesia vão sendo reajustados. Em entrevista com Sollers, em 1970, Ponge explica que é nesse sentido que o poeta “travaille

pour changer les *figures* qui permettent de se voir et se comprendre dans le monde” [“trabalha para mudar as *figuras* que permitem nos vermos e nos compreendermos no mundo”]⁵ (Ponge 1970: 71). É o lado mais coletivo da linguagem que Ponge parece realçar, como assinala também Georges Mounin, em *Sept Poètes et le Langage* [*Sete Poetas e a Linguagem*]. Segundo Mounin, Ponge “não faz da linguagem (da escrita!) um mundo autossuficiente, gratuito, um além-mundo, um outro mundo. O uso estético e individual da linguagem por alguns acaba sempre por aumentar o uso social da mesma linguagem para todos” (Mounin 1992: 80).

Para entendermos de que modo esse “uso estético e individual da linguagem” se torna o “uso social” “para todos” é preciso pensar em Ponge tal qual um fabulista que se dirige a todos os que falam e que estão implicados na e pela língua. Eis um ponto de diferença que a modernidade de Ponge traz à sua geração e que se faz necessário examinar de maneira mais aprofundada. Ele não pretendia ser considerado um poeta obscuro, adjetivo que se convencionou atribuir, como vimos, ao próprio Mallarmé e a uma certa definição de modernidade que se seguiu a partir dele. É esse aspecto, aliás, que aproximaria Ponge também de alguns poetas clássicos. Podemos constatar minimamente essa relação em *Pour un Malherbe* [*Para um Malherbe*], de 1951, em que, se referindo a Malherbe, poeta do século XVII, Ponge acaba por explicar a sua própria perspectiva poética:

Tout me plaît chez Malherbe, dont Baudelaire seul approche parfois, et La Fontaine, dans leurs meilleurs moments.

[...]

C’est la maison où je veux demeurer.

La parole (chaque parole) y a sa dimension juste. (Ponge 2002: 7)

[Tudo me agrada em Malherbe, do qual somente Baudelaire se aproxima às vezes, e La Fontaine, nos seus melhores momentos.

[...]

É a casa onde quero permanecer

Lá, a palavra (cada palavra) tem sua dimensão justa.]

Podemos ver neste fragmento o que lhe pareceu importante nesses autores. A simplicidade das formas aliada, ao mesmo tempo, à “sa dimension juste”. Tudo comendo

uma acessibilidade ideal do escritor com o seu público. Apontando também para a materialidade da língua, da “parole”, pronunciável, repetível, gerando fórmulas circuláveis como as de uma fábula que se tornam ditos populares. Todavia, a admiração pelos mestres não se revertia, para o poeta, em repetição do que foi feito, como ele mesmo testemunha em *Le Savon / O Sabão*, de 1967: “Chaque fois que je relisais les maîtres, aussi bien les modernes que les anciens, l’enthousiasme et l’admiration me saisissaient, mais je m’écriais intérieurement dans le même moment : ‘Fait!’ (et donc, à ne pas refaire)” [“Cada vez que eu relia os mestres, tanto os modernos quanto os antigos, o entusiasmo e a admiração me tomavam, mas no mesmo momento eu clamava no meu interior: ‘Feito!’ (logo, não refazer)”] (Ponge 2002: 410).

É nessa medida que a repetição aparece ligada a uma ideia de retomada crítica, e isto tanto em relação a esses autores quanto ao processo de seus próprios escritos e o modo como evocam toda uma história dos usos da língua e do fazer poético. Repetir não para ecoar o mesmo, mas para abrir os espaços de possibilidade em que algo novo – uma nova poesia? – possa emergir, pois, como diz Culler em seu diálogo com Butler, “uma obra é bem sucedida, torna-se um evento, pela repetição massiva que retoma as normas e pode acabar por mudar as coisas.” (Culler 2006:98) As *notas indiciárias*, performatizando o lado ad(verso) e processual do poema, indicam que o próprio sentido que se atribui à poesia deve ser questionado, apontando assim ao mesmo tempo para sua impossibilidade e para os indícios de que outros paradigmas estão por ser construídos.

Notas

¹ A referência aqui é ao longo poema de Lucrécio escrito em língua latina, em que este retoma a doutrina de Epicuro.

² Grifos do autor.

³ Referência à obra *A Consolação da Filosofia*, escrito por Boécio a espera de sua execução pelo rei Teodorico.

⁴ *La Table* é uma publicação póstuma de Ponge que morre em 1983.

⁵ Grifo do autor.

Bibliografia

Catellin, Sylvie (2012), “Sérendipité et réflexivité”, *Alliage*, n. 70, <<http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=4061>> (último acesso em 27/08/2017).

Culler, Jonathan, “Philosophie et littérature : les fortunes du performatif”. *Littérature*, 2006/4, n. 144, 81-100.

Deguy, Michel (1988), *La poésie n'est pas seule*, Paris, Seuil.

Farasse, Gérard (1996), *L'âne musicien : sur Francis Ponge*, Paris, Gallimard.

Friedrich, Hugo (1999), *Structure de la poésie moderne*, tradução de Michel-François Demet, Paris, Le livre de Poche.

Ginzburg, Carlo (1990), “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, in *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*, São Paulo, Companhia das Letras.

Gleize, Jean-Marie (org.) (1999), *Francis Ponge*, Les cahiers de l'Herne, Paris, L'Herne/Fayard.

Gleize, Jean-Marie (2014), “Ponge ?”, in *Sorties*, Paris, Broché / Questions théoriques.

Mounin, Georges (1992), “Francis Ponge et le langage”, in *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard.

Ponge, Francis (1970), *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil.

-- (1999), *Œuvres Complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

-- (2002), *Œuvres Complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

Veck, Bernard (1994), *Le Parti pris des choses de Francis Ponge*, Paris, Bertrand Lacoste.

Danielle Grace de Almeida é doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro onde desenvolveu uma tese sobre Francis Ponge e a poesia francesa (2015), Danielle Grace realiza atualmente uma pesquisa de Pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) sobre a noção de modernidade que permeia a poesia francesa moderna e contemporânea.

A herança lírica de Nick Drake

Alexandre Costa

Universidade do Porto

Resumo: Parte considerável das músicas de Nick Drake parece usar a melodia como veículo de uma mensagem vocal que, quase sempre, acaba por assumir o papel principal da canção. O facto de não existirem registos visuais de performances fazem repensar o próprio conceito de performance poética, em que o corpo assume protagonismo enquanto veículo transmissor da palavra. Simultaneamente, a significação do mesmo texto parece ser alterada em função dos restantes signos melódicos que o acompanham. Nesse sentido, a obra de Nick Drake parece ser esclarecedora do conceito “grão da voz”, postulado por Roland Barthes.

Palavras-chave: Performance, Poesia, Música, Nick Drake, Roland Barthes

Abstract: Most part of Nick Drake’s songs seems to use melody as a vehicle of a vocal message which, almost every time, ends up showing as the main character of the song. The fact that there are almost no visual registers of his performances forces to rethink the concept of poetical performance, in which body assumes protagonism as the transmission vehicle of the word. Simultaneously, the significance of the same text seems to be substantially changed in function of the melodic signs in the song. Concerning this, Nick Drake ¹¹³ seems to be enlightening of the concept “grain of the voice”, presented by Roland Barthes.

Keywords: Performance, Poetry, Music, Nick Drake, Roland Barthes

*I came into music because I thought the presentation of poetry wasn't vibrant enough.
So I merged improvised poetry with basic rock chords. That was my original mission.*

Patti Smith, Entrevista à Revista *Spin Magazine*

A história da poesia é também a história das suas mutações contextuais e formais. O fenómeno cantautorai vai-se afirmando, progressivamente, como uma nova forma para algo que, na sua essência, poderá não ser tão diferente assim. No fundo, “where one once read the slogan ‘Poetry is Dead’, one now reads ‘Poetry is Elsewhere.’ That is, elsewhere than in poems.” (Perloff & Dworkin 2009: 22). Se o formato da poesia, de alguma forma, se transmutou, quais são as consequências práticas dessa mudança? Talvez não seja mais do que a repetida demonstração do eterno retorno de Nietzsche: do *lyrikós* grego, até aos cantautores do século XX, estaremos perante algo mais do que uma revitalização da poesia trovadoresca? Ou terá chegado a poesia, depois de séculos de confinamento à página e à palavra escrita, a uma nova identidade?

É importante entender, então, que o som articulado à poesia extravasa a mera componente fonética. Como nos é dito por Perloff e Dworkin, o som, quando em articulação com a poesia, diz já respeito à componente semântica (Perloff & Dworkin 2009: 60). Assim sendo, “som” numa música terá, necessariamente, de dizer respeito a mais do que a melodia que acompanha as palavras. Dirá respeito à sua entoação, à forma como é conjugada com os elementos presentes na música e, enfim, à amálgama de signos decisivos na mensagem transmitida pela melodia. Se nos cingirmos à poesia escrita, a sua passagem à leitura performática poderá ocorrer de tantas formas diferentes quanto as interpretações que dele podemos fazer. Diferentes leituras transmitirão necessariamente mensagens diferentes.

Any reader can perform the written text of a poem, and indeed many poems need to be read out loud in order to make tangible the rhythm and sound patterning. But a poet’s reading of her or his own work has an entirely different authority. The poet’s performance, both live and recorded, poses an arresting issue for poetry, for the differences among the alphabetic, grammaphonic, and live are not so much ones of textual variance as of ontological condition. (Bernstein 2009: 142)

Uma música talvez apresente graus de liberdade diferentes. O que na versão escrita constituía uma via interpretativa, de plena abertura a leituras variadas, surge à nascença como um canal fechado. O cantautor interpretará um poema, articulando supressões, silêncios e pausas conforme a mensagem que pretende passar. Existe, ainda assim, a abertura para novas versões, mas os *covers* quase sempre soam a releituras transviadas. É perfeitamente possível fazer a reconstrução de um poema dando-lhe uma entoação diferente, dando-lhe uma tonalidade mais disfórica ou efusiva. Aliás, como destaca Bernstein, “performance is the ultimate test of the poem, both stress test, in which the rhythms are worked out in real time, and trial of the poet’s ability to engage listeners” (*idem*: 144).

Talvez a música surja, nos dias de hoje, como a mais mediática plataforma performática da poesia:

There are many such genres, old and more recent – such as religious and civic rituals, processions and parades, rallies and pop concerts – that are entirely based on the interaction of many media and can only be adequately approached from the perspective of an intermedial discourse, no matter what the particular interest of a study, whether ideological, anthropological, sociological, semiotic, and so forth. (Clüver 2007: 28)

Esta capacidade de, como é dito por Irina Rajewski, “crossing of borders between media” (Rajewski 2005: 47), promovendo uma intermedialidade entre a palavra e a melodia, é dos traços identitários mais pronunciados dos *singer-songwriters*. Todo o discurso pressupõe, na sua essência, uma intencionalidade ilocutória. Essa intencionalidade é demarcadora do sentido das palavras, da sua contextualização e da sua aplicabilidade. Por si só, então, a locução dá novo *layer* de profundidade à palavra escrita. Como disse Clüver, alguns discursos são “entirely based on the interaction of many media and can only be adequately approached from the perspective of an intermedial discourse” [Clüver 2007: 28]. Despojados de um dos seus veículos mediais, o discurso apresenta menos profundidade, tornando-se também mais aberto nas suas possibilidades interpretativas.

Se associarmos ao ritmo, tom e cadência das palavras, tão comumente barómetros da intenção de um discurso, ao suporte musical existente numa música, temos ainda outro sistema de signos que pode subverter todas as interpretações anteriores. Um poema não é o

mesmo antes do processo de materialização numa música. Aliás, poderá ter sido criado apenas em articulação com ela. Talvez desprovido da melodia que a embala perca um *layer* de significação, talvez ganhe outros novos. Como nos é dito por Simon Frith, “rock ‘poets’ are recognised by a particular sort of selfconsciousness; their status rests not on their approach to words but on the types of word they use” (Frith 1988: 117).

Acrescentemos: mais do que pelo tipo de palavras que são usadas, talvez o que importa seja mesmo a forma como são ditas. O veículo assume especial relevo na recepção da mensagem. Simon Frith recorre mesmo ao termo “speech acts” que, na mesma obra, ganham relevo enquanto figuras retóricas. Isto significa, então, que é necessário passar a barreira asséptica da folha para uma total compreensão do que nos é transmitido. Sem o seu tom, sem uma melodia que se coadune com a mensagem a transmitir, a mensagem perder-se-á no caminho, ganhando pluralidade interpretativa, perdendo coerência com o manifesto artístico.

So, words when they exist within a song, sung, have a provenance and function that needs to be looked at above and beyond their place within the sound palette of a track [...] it seems to me that the closer study and attention to the words of songs could be very valuable in deepening our understanding of how the popular song functions. (Astor 2010: 148)

Estamos, então, perante uma polipoesia. No *Manifesto da Polipoesia*, publicado em 1987, Enzo Minarelli defende a ideia de uma poesia gerada pela fusão de diversos meios técnicos diferentes. Fala-se de uma poesia sinestésica, capaz de proporcionar ao auditório uma experiência sensorial mais ampla. No caso concreto da música, falamos de uma Poesia Sonora. Como nos é dito por Zumthor, comentado por Vinícius de Silva Lima:

A Poesia Sonora está hereditariamente marcada por dois desejos aparentemente contraditórios, mas de fato complementares, que lhe deram origem: o desejo do retorno ao oral, no âmbito dos poetas; o desejo de retorno ao falado, no âmbito dos músicos. (Lima 2006: 3)

Muitos músicos vão revelando a sua relação visceral com a literatura e com a palavra escrita, quer em epítextos em que essa relação é afirmada, quer através de líricas de carácter intrincado e que largamente extravasam o domínio da palavra enquanto mero

instrumento sonoro. Por exemplo, Nick Drake, cantautor inglês falecido em 1974, parece ter conciliado o estudo acadêmico de Literatura com a composição:

Drake had won his scholarship to study English Literature but, according to friends and fellow pupils, seldom attended lectures, preferring instead to get further into music – and his guitar playing and songwriting in particular. (The Guardian 2014: online)

Muitos exemplos poderiam ser dados que, juntamente com os já relatados, reforçam esta relação. De forma semelhante a Drake, Leonard Cohen publicou poesia e romances antes de se estabelecer como um dos mais renomeados músicos da sua geração. Vinícius de Moraes igualmente foi autor de obras de poesia e de peças de teatro. Sérgio Godinho vai igualmente dividindo a sua extensa carreira de cantautor com a publicação dramatúrgica e romanesca na última década.

Importa entender, contudo, a música enquanto possibilidade performática da palavra escrita. A música, mesmo que sem corpo, presente numa gravação ou num álbum, não é mais do que uma forma daquilo a que Roland Barthes chamou *writing aloud*:

[...] the language lined with flesh, a text where we can hear the grain of the throat... the patina of consonants, the voluptuousness of vowels, a whole canal stereophony: the articulation of the body, of the tongue, not that of meaning [...] the anonymous body of the actor into my hear: it granulates, it crackles, it caresses, it grates, it cuts, it comes: that is bliss [...] (Barthes 1981: 67)

Se assim é, será assim tão necessário um corpo para categorizarmos um acto enquanto performático? Se o corpo se afigura como operador estético de qualquer manifestação de performance, talvez a sua ausência física não seja impeditiva de que, por meio da voz, um dos veículos corporais de transmissão esteja já presente. Como nos diz Barthes:

[...] something which is directly the cantor's body, brought to your ears in one and the same movement from deep down in the cavities, the muscles, the membranes, the cartilages [...] [Barthes 1981: 182]

Embora amputado de um dos principais veículos transmissórios de informação performática – o corpo –, as diferentes projeções e tonalidades da voz conseguem, indiscutivelmente, dar uma roupagem distinta ao mesmo texto.

Bob Cobbing definira, em 1972, a performance poética assim: “concept of one voice scarcely making use of the physical possibilities of body – almost disembodied” (Cobbing 1978: 45). Esse corpo desmobilizado da missão anatômica, temporariamente entregue à arte performativa, talvez se possa fragmentar ainda mais, desintegrando-o da matéria física que carrega, subjugando-o a mero instrumento vocal. Ou, quem sabe, amplificando-o, aumentando uma das partes, excluindo a necessidade de contemplação das restantes: o vocal emancipado, ganhando contornos heterogêneos, ganhando corpo na melodia, desconectando-se da fonte corpórea.

Aliás, em última instância, a voz é uma dependência do corpo. É uma das *physical possibilities of body*, tal como toda a paleta de possibilidades de dinâmica corporal características dos actos performativos. A voz implica um corpo, e implica um corpo performativo. Quando a voz se encontra interpolada por manifestações musicais, ainda que a proveniência corporal seja imperativo prévio, encontra-se adensada ainda por uma outra performização sonora. O corpo não é um ponto de chegada obrigatório, antes se constitui como um ponto de partida. A performance, então, não tem necessariamente existência visual, muito menos obrigatoriedade sinestésica.

Aqui falamos de uma performance mais densa. Ao estímulo auditivo junta-se a componente semântica. E talvez seja mais fácil exponenciar esta componente auditiva não estando condicionado pelo conhecimento de uma performance visual. Por transparente que seja o esforço envidado no sentido de ignorar essa existência, basta o seu conhecimento para turvar um julgamento que, aqui, se pretende tão depurado quanto possível entre poesia e voz performativa. Fala-se de algo a que Barthes chamou “grain of the voice”.

The ‘grain’ of the voice is not – or is not merely – its timbre; the ‘significance’ it opens cannot better be defined, indeed, than by the very friction between the music and something else, which something else is the particular language (and nowise the message). The song must speak, must write [...] (Barthes 1981: 185)

É por isso que Nick Drake, cantautor britânico, maioritariamente reconhecido em período póstumo, surge como figura marcante deste entendimento. Tal se justificará, parcialmente, pela idade prematura com que Drake morre. A sua relutância em ser entrevistado ou em tocar ao vivo é outro dos factores que ajudam a explicar esta falta de reconhecimento, ainda que aos vinte e quatro anos já tivesse lançado três álbuns: *Five Leaves Left*, *Bryter Layter* e *Pink Moon*. A ausência de qualquer suporte visual aumenta a importância das partes existentes para uma análise que permita compreensão completa. Destaque-se, também, a sua relutância em actuar ao vivo: “Either way, friends and colleagues began to notice a reluctance to play live, which had the makings of a phobia.” [Dann 2004: 59]

Mais do que essa relutância, a obra de Nick Drake tem como vertente incontornável uma forte componente lírica, reforçada pelo instrumental, que parece adensar a mensagem lírica. Como nos é dito por Trevor Dann, autor de *Darker Than the Deepest Sea*:

His lyrics are impressive too. Sure, most of Nick’s words and ideas are those of a young man because they were mostly written before he was 24, but they are anything but simplistic and juvenile. When I asked Chris Bristow, Nick’s old supervisor from Cambridge, to look at some of Nick’s lyrics, he was fascinated. Reading the melancholic and prescient *Fruit Tree*, he said ‘that seems to me like a combination of [William] Blake and [Alfred] Tennyson in a way that I would hardly have believed possible. It has both the sadness of the idea that you are transient, from Tennyson, and the idea that you need to die to fruit, from Blake’s ‘Songs Of Experience’. (*idem*: 4)

Drake parece, então, largamente influenciado na sua criação lírica por alguns dos mais influentes poetas ingleses. O processo de escrita poucas vezes se compadece com curta leitura, e o manifesto interesse demonstrado pela palavra na sua obra, demonstra que a própria criação muito consome dessa vivência. Como nos diz Wayne Booth, “o autor poderá escolher um inúmero conjunto de disfarces, só nunca se poderá esconder” (cf. Booth 1980: 43). De facto, Nick Drake parecia avesso ao mediatismo típico de determinada indústria musical, permanecendo numa atitude de relativo alheamento em relação ao que o rodeava. É-nos dito pelos seus pares que “he enjoyed cultivating an air of mystery. He liked to ‘creep around’” [Dann 2004: 15]; outro colega confessa que “[...] remembers being ‘not frightened exactly but distantly impressed’ by this ‘tall, good-looking, rather dreamy’ boy” (*ibidem*).

Esta aura de observação distante parece presente de sobremaneira nas líricas do primeiro álbum, *Five Leaves Left*, lançado em 1969, escrito durante os anos do músico em Cambridge. Um bom exemplo é “Thoughts of Mary Jane”: “Who can know / The thoughts of Mary Jane? / Why she flies / Or goes out in the rain? [...] Who can know / What happens in her mind?” [Drake: 1969]. Transversal aos seus três álbuns parece ser uma profunda disforia. Usando a informação que nos é dada no documentário “A Skin too Few”, de Jeroen Berkvens, na biografia “Darker Than the Deepest Sea”, de Trevor Dann, ou nas ocasionais entrevistas das pela irmã, Gabrielle Drake, facilmente nos apercebemos do histórico depressivo de Nick Drake ou das anteriores tentativas de suicídio.

But while hindsight can undoubtedly lend heightened meaning to some of the songs, there is plainly a restless, disturbed quality in Nick’s writing, which suggests that he was using his lyrics, consciously or subconsciously, to tell us something about himself. (Dann 2004: 31)

Os exemplos são vários. Se alguns se escondem na forma de eufemismos ou metáforas, outros parecem ser evidentes afirmações de um estado psíquico frágil e depressivo.

‘Time Has Told Me’, superficially a melancholic love song, talked about ‘a troubled mind’ and leaving ‘the ways that are making me be what I really don’t want to be’. ‘Place To Be’, which features on the ‘work tape’ from 1969, contains the lines ‘I’m darker than the deepest sea’ and ‘I’m weaker than the palest blue’ and suggests that disillusionment with the music business, if not life itself, had already set in. ‘Fruit Tree’ is perhaps the most remarkable example, a chilling prediction of Nick’s own reputation – ‘safe in ... the earth, that’s when they’ll know what you were really worth’. (*idem*: 32)

Para a transmissão dessa sensação disfórica contribui, de sobremaneira, uma arte lírica que Drake parece ter aperfeiçoado à custa de muitas leituras, nomeadamente nos anos de Cambridge: “Jeremy Mason recalls going to a bookshop with Nick and buying a copy each of Baudelaire’s poems *Les Fleurs Du Mal*. They read Dostoyevsky and Rimbaud [...]” (*idem*: 55). Esta permanente angústia mantém-se nos anos finais de Drake, quando os anos de estudante em Cambridge ficam para trás, mas de forma mais directa. Se “a troubled cure / for a troubled mind” (Drake: 1969), “life is but a memory / happened long ago” (*idem*) ou “this was the time of no reply” (*idem*) parecem já bastante sintomáticos de uma entrada

conturbada na idade adulta, as líricas depressivas parecem simplificar-se numa interpretação mais linear anos depois.

Por exemplo, em “Chime of the City Clock”, do álbum *Bryter Later*, lançado pouco depois da mudança de Nick Drake para Londres, em 1971, parece ser relatada a sua relação conturbada com a cidade e com quem o rodeava, amplamente descrita nos epítextos que envolvem a sua obra: “stay indoors beneath the floors / talk with neighbours only / the games you play make people say / you’re either weird or lonely / a city star won’t shine too far / on account of the way you are”. (Drake 1972)

Epítome desta súbita clareza, desta progressiva descomplexificação, parece ter sido *Pink Moon*, obra maior de Drake. Ainda que não tenha merecido particular atenção dos críticos na altura em que foi lançado, tornou-se, com o passar dos anos, no seu álbum mais celebrado. Se exceptuarmos as mensagens mais elaboradas de “Things Behind the Sun” e de “Parasite”, a lembrar ainda o tom de *Bryter Layter*, e aparentemente também escritas alguns anos antes (*apud.* Dann 2004: 74), todas as músicas parecem de uma linearidade que, pelo conteúdo negro do que é dito, revelam a queda a pique de Drake. Como nos diz Dann Trevor: “Nick was coming apart and Pink Moon was the journal of his experience” (*idem*).

As mensagens são directas, evidencia-se o uso da repetição das mesmas afirmações simples e sem grande espaço a interpretações dúbias: em “Harvest Breed”, o cantautor surge “falling fast and falling free” (Drake 1972). repetidamente; em “Place to Be”, Nick afirma-se “weaker than the palest blue” (*ibidem*); em “Know”, reafirma o papel de observador introspectivo atribuído pelos seus pares, evidenciando uma ausência, talvez de si mesmo, afirmando que “you know that I see you / you know I’m not there” (*ibidem*). Sinal mais evidente da contemplação de não estar, da tentadora ravina suicidária que se parecia agigantar aos olhos de Drake, parece ser a sua mais mediática canção, “Pink Moon”. A morte que se aproxima: “Pink Moon is on his way” (*ibidem*). A morte que não deixará ninguém impune: “Pink Moon’s gonna get you all” (*ibidem*).

Interessante, mais do que a evidente preponderância que a arte lírica tem na edificação da estrutura da música, é também o processo contrário: a forma como a performance musical de Nick Drake – tom de voz, supressões, ritmos e conjugação de acordes – tem influência directa na leitura que se faz das palavras. Como, de forma geral,

todas as variações interpretativas que fui fazendo, ainda que numa evidente dialética com dados biográficos e epitexto, sobrevivem com base na estrutura sonora e performativa das músicas.

Encontramos exemplos claros em toda a discografia. No primeiro álbum, *Five Leaves Left*, encontramos no tom pesaroso de “Way to Blue” um arranjo com predominância de graves e em que o tom inquisitivo é permanente: “Don't you have a word to show what may be done / Have you never heard a way to find the sun / Tell me all that you may know / Show me what you have to show” (Drake: 1969). Esse tom inquisitivo é demarcado pelos arranjos de Robert Kirby, que atribuem à canção uma identidade de indagação, quiçá de Drake para consigo próprio: “Won't you come and say / if you know the way to blue?”. As constantes supressões entre as questões, enquanto os graves se vão adensando, vão colocando um espaço que parece soar enquanto resposta que nunca surge.

Metido na roupagem do piano de “Saturday Sun”, do mesmo álbum, “Way to Blue” teria um carácter completamente diferente. O mesmo “blue”, para o qual se pretendia um caminho, é agora simbolismo de um pacifismo acentuado pelo piano *jazzy* de Drake: “saturday sun came early one morning / in a sky so clear and blue” [*ibidem*]. Os acordes de piano, associados ao facto de o proclamado “Saturday” ser fim-de-semana, ajudam a transmitir uma calma que, pelo carácter contínuo dos acordes, não é beliscada pela súbita disforia evidente no último verso, que surge como o desvendar de uma metáfora: “but saturday's sun has turned to sunday's rain / so sunday sat in the saturday sun / and wept for a day gone by” (*ibidem*). Acentua-se, então, a forma como a música transmite uma sensação de aceitação perante o “*day gone by*”: como uma inevitabilidade, uma perda de carácter inevitável.

Semelhante se passa em “Bryter Later”. Se as linhas parecem indiciar uma declaração apaixonada, com passagens como “I never felt magic crazy as this / but now you're here / brighten my northern sky” (Drake 1970), a melodia vai alternando. Esta alternância verifica-se entre os períodos pacíficos, em que a voz surge em plano superior ao instrumental, e entre períodos ligeiramente mais acelerados, de acordes oscilantes, que quase sempre são rematados com novas palavras de Drake, que voltam a emancipar-se dentro da estrutura da música. Volte a destacar-se, então, como o instrumental surge como adorno e forma de

elevação da poesia de Nick Drake. Aliás, nas palavras de Dann: “The melody [...] is gorgeous, the singing enchanting and achingly honest, and the setting by John Cale, opulent without overpowering the fragile little song” (Dann 2004: 107).

Neste mesmo álbum, se anteriormente foi destacado “At the Chime of the City Clock” como símbolo da difícil adaptação de Drake aos subúrbios de Londres, destaque-se como são convocados elementos *jazzísticos*, merecendo especial atenção o saxofone, particularmente presente em “Bryter Layter”. A representação da cidade fragmentada de “At the Chime of the City Clock” (“and at the beat of the city drum / see how your friends come in twos / or threes or more / for the sound of a busy place / is fine for a pretty face / who knows what a face is for (Drake 1971)”) ganha contornos adicionais na diversidade instrumental deste álbum, mais apetrechado instrumentalmente do que “Five Leaves Left”. Também assim é a cidade, vasta, de possibilidades diversas, mas ainda assim, nas palavras de Drake, símbolo de solidão.

O álbum *Pink Moon* parece perder alguma da complexidade e multiplicidade interpretativa que caracterizava a obra de Drake até então. Como nos é dito por Trevor Dann, “the lyrics show that he was less concerned with the poetic images and literary allusions of his earlier songs” (Dann 2004: 108). De facto, músicas como “Road”, “Know” ou “Ride”, são demonstradoras de uma linearidade lírica que parece afastada de Drake de *Five Leaves Left*. Se algumas das músicas parecem recuperar as influências do seu primeiro álbum, consideravelmente mais despidas da diversidade instrumental de *Bryter Layter*, a guitarra parece explorar novos caminhos: “tuning shows that Nick’s guitar technique was still at its best during the Pink Moon sessions” (Dann 2004: 112). No entanto, se a complexidade do veículo transmissor se adensa, importa entender que contornos adicionais poderá isso oferecer a textos que, sem essa diversidade, soariam despídos. Em “Know” a simplicidade redundante numa letra de apenas vinte palavras: “you know that I love you / you know I don't care / you know that I see you / you know I'm not there” (Drake 1972).

A mensagem parece complexificar-se em músicas que já tinham sido escritas anteriormente, como “Things Behind the Sun” ou “Parasite”, produtos de 1969, embora apenas lançados em 1972. Aliás, a mensagem de ambas parece já ser um corpo estranho dentro da estrutura menos densa instrumentalmente de “Bryter Layter”. “Parasite” é um

relato urbano, com evidentes semelhanças a “At the Chime of the City Clock”. Nela Drake volta a dizer que “take a look you may see me at the ground / for I am the parasite on this town” (*ibidem*). Se o tom de desintegração do sujeito poético na cidade volta a ser tema, surge aqui muito despido da densidade instrumental do anterior álbum. Parece tratar-se de um retorno de Drake à primeira fórmula, o tom simplista de *Five Leaves Left*, mas mais que isso parece tratar-se de uma mensagem de aceitação. Este é o último álbum de Drake em vida. Como nos diz Dann sobre “Harvest Breed”, tema presente em *Pink Moon*, “like several of the songs on Pink Moon this sounds unfinished, reminiscent of the works-in-progress [...]” (Dann 2004: 110).

E se o veículo for também uma forma de explicitar a mensagem? Ou seja: e se a forma simplista como a generalidade das músicas de *Pink Moon* parecem sair do estúdio em 1972 for também uma forma de ilustrar a crueza do objecto artístico? Como nos é dito em “Harvest Breed”, a música que Dann apelida de “sound unfinished”, “falling fast and falling free / this could just be the end” (Drake 1972).

Pink Moon, acima de tudo, soa “fast and free”: as mensagens são menos crípticas, os instrumentais são maioritariamente assentes na simplicidade acústica, e as longas supressões de discurso dos álbuns anteriores dão lugar a vocais seguidos, maioritariamente corridos. Aliás, pouco tempo parece existir para divagar no que não é pertinente. Nick Drake tem pressa. Este é, a alguma distância, o mais curto dos álbuns da sua fugaz carreira: vinte e oito minutos de uma despreocupação suprema, do relato de um desastre eminente. Talvez nesta obra a forma vista a pele de conteúdo.

Assim, a música de Nick Drake, articulada com a sua lírica, é uma representação clara daquilo a que Roland Barthes apelidou de “grain of the voice”. A voz emerge enquanto representação de um corpo, usando supressões, ritmos e estruturas sonoras que lhe atribuem diversas significações. Esse entendimento contribui, de sobremaneira, para o entendimento da música de Nick Drake como espaço de poesia performativa, que respira enquanto objecto artístico na dialética entre som e palavra.

Bibliografia

Astor, Pete (2010), *The poetry of rock: song lyrics are not poems but the words still matter; another look at Richard Goldstein's collection of rock lyrics*, Westminster, Cambridge University Press.

Aristóteles (1986), *Poética*, tradução de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Barthes, Roland (1981), *The Grain of the Voice*, Evanston, Northwestern University Press.

Berkvens, Jeroen (2003), *A Skin too Few: The Days of Nick Drake*, Youtube (último acesso em 27/01/13).

Bernstein, Charles (2011), *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*, Chicago, The University of Chicago Press.

Booth, Wayne (1980), *Retórica da Ficção*, Trad. M. Teresa H. Guerreiro, Lisboa, Artes e Letras / Arcádia.

Carvalho, Emanuel (2016), *A Oralidade – Ferramenta Para Ensinar e Para Aprender*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Clüver, Claus (2007), *Introduction to Intermediality*, Indiana, Indiana University.

Dann, Trevor (2004), *Darker Than the Deepest Sea. The Search for Nick Drake*, Cambridge, Ingram Publisher Services US.

Drake, Nick (1972), *Pink Moon*, London, Island Records.

-- (1971), *Bryter Layter*, London, Island Records.

-- (1969), *Five Leaves Left*, London, Island Records.

Frith, Simon (2010), *Why do Songs Have Words*, *Contemporary Music Review*, Vol. 5, United Kingdom, Harwood Academic Publishers.

Jeffries, Stuart (2014), *I want to complicate Nick Drake history*, <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/nov/15/i-want-to-complicate-the-nick-drake-story>> (último acesso em 27/07/2017)

Lima, Vinícius (2006), *Polipoesia e Recuperação da Performance na Voz*, Londrina, Universidade Estadual de Londrina.

Minarelli, Enzo (1987), *Manifesto Della Polipoesia*, Valência, Tramesa D'Art.

Paphides, Peter (2004), *A Stranger to the World*, <<https://www.theguardian.com/music/2004/apr/25/popandrock4>> (Acesso em 24/07/2017)

Perloff, Marjorie & Dworkin, Craig (2009), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago, The University of Chicago Press.

Rajewski, Irina (2005), "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", in *Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, n. 6, Montreal.

Alexandre Costa nasceu em 1991. É licenciado em Ciências do Desporto, e mestrando em Estudos Literários, Culturais, e Interartes, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tem como áreas de interesse os estudos inter-mediais, em especial os relacionados com a música, e a prosa de ficção contemporânea. De momento, desenvolve uma dissertação na área da literatura comparada, que relaciona as obras de Milan Kundera e Gonçalo M. Tavares.

Ouvir o que vem vindo (sem nunca terminar de chegar): escuta e ilegitimidade em Nuno Ramos

Rafaela Scardino

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Qual o regime de sentidos que se mobiliza quando *escutamos* um texto? Quais são as diferenças, as interpolações, os tempos que ressoam quando escutamos um texto sem poder lê-lo? Jean-Luc Nancy propõe que a escuta é sempre ressonância — é sempre relação, portanto. Em *Monólogo para um cachorro morto*, produção multimídia do artista plástico e escritor Nuno Ramos, um aparelho de som reproduz um texto falado para um cachorro morto. À escuta é suprimido o vivente: resta a máquina que reproduz um texto para um corpo já desprovido de qualquer reação. A nós, “espectadores”, resta o registro em vídeo da máquina que fala para o ser inerte. Também escutamos, talvez envoltos num voyeurismo não de todo repellido, esse texto que não nos é dirigido. Estamos à escuta desse texto, e em nós ele ressoa, ainda que de viés. A ressonância da escuta, escreve Nancy, “põe em jogo todo o regime dos sentidos”. E ainda: “talvez seja preciso que o sentido não se conforme com fazer sentido (ou ser *logos*), mas que também ressoe”. O corpo-fenda que nasce da ressonância entre homem e cachorro cria um espaço de indiscernibilidade entre os dois. O vivente passa a ser confrontado pela presença desse outro que ressoa nele à sua revelia, pois atravessa o limite da consciência para encontrá-lo lá onde não poderá erigir uma separação.

Palavras-chave: 1. Escuta; 2. Ilegitimidade; 3. Comunidade; 4. Performance

Abstract: What regimen of senses is mobilized when we listen to a text? What are the differences, the interpolations, the multiple times that resonate when we hear a text without being able to read it? Jean-Luc Nancy proposes that listening is always resonance — it is always a form of being in a relation with one another, and the world. In *Monologue for a dead dog*, a multimedia production by the visual artist and writer Nuno Ramos, a stereo reproduces a spoken text for a dead dog. To the act of listening, is suppressed the living being: there remains the machine that reproduces a text for a body already devoid of any reaction. We, the “spectators”, are the ones left with the possible senses/meanings of this text that is not meant for us. We are

listening to this text, and it resounds in our bodies. The resonance of listening, writes Nancy, "puts the whole regimen of the senses into question." In addition, the philosopher continues: "Perhaps the sense must not be satisfied with just making sense (or being logos), but also with resounding." The fissured body that is born from the resonance between man and dog creates a space of indiscernibility between the two. The living being is confronted by the presence of this other being that resounds in him albeit his will, for this body-image crosses the limit of consciousness to find the living person where one cannot erect a separation through legibility.

Keywords: 1. Listening; 2. Illegibility; 3. Community; 4. Performance

A comunidade sem comunidade é um por vir, no sentido que sempre está vindo, sem parar, ao seio de uma coletividade (é porque não deixa de vir que resiste sem fim à própria coletividade e ao indivíduo). É apenas isso: chegar ao limite do comparecimento, a este limite ao que estamos com efeito convocados, chamados e enviados — e desde onde somos convocados, chamados e enviados. O chamado que nos convoca, assim como o que nos dirigimos, no limite, uns aos outros (é, sem dúvida, de um a outro, o mesmo chamado, e não é o mesmo) pode denominar-se, na falta de outro nome melhor, a escritura, ou a literatura.

Jean-Luc Nancy, *A comunidade inoperante*

"Poesia (*pausa*), entre nós dois" (Ramos 2007: 359). Jean-Luc Nancy propõe que a escuta é sempre ressonância — é sempre relação, portanto. Em *Monólogo para um cachorro morto*, produção multimídia de Nuno Ramos, um aparelho de som reproduz um texto falado para um cachorro morto. À escuta é suprimido o vivente: resta a máquina que reproduz um texto para um corpo já desprovido de qualquer reação. A nós — que, de algum modo, estabelecemos contato com a instalação —, resta o registro em vídeo da máquina que fala para o ser inerte. Também escutamos, talvez às voltas com um voyeurismo não de todo repellido, esse texto que não nos é dirigido. Estamos à escuta desse texto, e em nós ele

ressoa, ainda que de viés. Entre o homem (vivo) e o cachorro (morto), poesia. Entre quem assiste/ouve e o possível sentido do texto, a voz de Nuno Ramos, o barulho dos carros na rodovia, a visão incessante do cachorro morto.

A instalação se organiza em dez enormes lâminas de mármore branco, dispostas em duas fileiras de cinco peças, com um espaço iluminado de 20 cm entre elas. Em cinco dessas “lápides” o texto reproduzido no vídeo está esculpido em baixo-relevo, mas a proximidade da “lápide” que compõe a segunda fileira não permite a leitura. Assim, novamente, só nos cabe escutar o texto, como o cachorro morto, o *guard-rail*, a rodovia onde permanece o corpo do animal. O monitor que exibe o vídeo está fixado numa das “lápides” sem texto, vazia. Não há epitáfio, há confissão. Colocamo-nos (somos colocadas e colocados) na posição de quem ouve uma confissão vendo um corpo que deveria estar oculto sob as lápides. Estas, no entanto, ocultam o texto, que tem algo do desespero daqueles que esperam um diálogo que não virá.



Figura 1. Fonte: www.nunoramos.com.br



Figura 2. Fonte: www.nunoramos.com.br



Figura 3. Fonte: www.nunoramos.com.br

O que resta de uma vida — vida humana, vida qualificada — traduz-se, muitas vezes, num texto. A lápide esconde o corpo e dá a ver o texto, o *logos*, que o substitui. Aquele que vê a lápide está apartado da falta de decoro do corpo em decomposição. Do corpo-fenda que permite que “um terceiro corpo [nasça] deles, entre eles, feito de” (Ramos 2007: 359). Ao cachorro é negado o decoro da lápide, do *logos* que se interpõe entre o morto e o vivente. Somos expostos a seu corpo morto, já desfigurado, “carranca”, sem poder conter-lhe num sentido, num texto, que nos proveja qualquer conforto.

A ressonância da escuta, escreve Nancy, “põe em jogo todo o regime dos sentidos” (Nancy 2007: 13). E ainda: “talvez seja preciso que o sentido não se conforme com fazer sentido (ou ser *logos*), mas que também ressoe” (*idem*: 18). O corpo-fenda que nasce da ressonância entre homem e cachorro cria um espaço de indiscernibilidade entre os dois. O vivente passa a ser confrontado pela presença desse outro que ressoa nele à sua revelia, pois atravessa o limite da consciência para encontrá-lo lá onde não poderá erigir uma separação — uma lápide, um texto, um sentido:

Não canso de te encontrar onde não quero, dentro das minhas coisas, dentro de certas palavras, numa alegria súbita, no formato de uma nuvem, no gosto da saliva de outra pessoa, que beije e bebi. Por que não largo você? Por que não abro as pálpebras e solto a tua imagem? Imagem, matilha aprisionada — saia daqui. Saia de trás das minhas pálpebras. Não te guardo mais. Flutue até que a próxima chuva te encharque, até que o excesso de luminosidade te apague. Vire corpo, imagem. Vire corpo completamente [...] (*idem*: 360)

Poderíamos pensar, então, numa ilegitimidade constituinte dessa relação. Não é possível interpor, entre homem e animal, um texto, um sistema de legibilidade exclusivamente humano. Não é possível antepor ao sentido enquanto sensação — enquanto visão, olfato, audição que invade o corpo aberto daquele que fala, que ressoa — o que Nancy chamará de o “sentido sensato”, o *logos*, o que se pode ler. Porque o corpo animal interrompe tal ordenação do real e se inscreve naquilo que ressoa, que instaura o ser na relação com o si mesmo; aquilo que ressoa, ou seja, que soa a partir daquele que fala, mas também dentro dele.

Gabriel Giorgi afirma que a vida animal “desafia pressupostos sobre a especificidade e a essência do humano, e desbarata sua forma mesma a partir de uma instabilidade

figurativa que problematiza a definição do humano como evidência e como ontologia” (Giorgi 2016: 12). Daí o pedido daquele que fala para que esse cachorro-imagem se torno corpo: que volte a ser animalidade, que volte a ser aquilo que se lê como o oposto do humano e que, portanto, lhe define e lhe confere limite e especificidade.

Pois o corpo-fenda que se instaura nesse encontro, nessa ressonância, é inespecífico e ilegível. Já não se adequa a formas consabidas de legibilidade. Já não se define pelas relações de pertencimento ou de exclusão que o identificavam enquanto específico. Mas é justamente nessa ilegibilidade, nessa inespecificidade que se poderá criar um espaço outro, espaço intervalar, em que os corpos poderão ressoar entre si, pondo em jogo o regime do sentido, ou seja, do *logos*. E nesse espaço de ilegibilidade, sem identificação que subjuga as singularidades, será possível, será necessário, instaurar uma comunidade ilegível, ou melhor: tal ilegibilidade será a condição de uma comunidade sempre em devir, que nunca torne obra sua potência.

Diante dessa ressonância, dessa comunidade ilegível que se instaura entre homem e cachorro, cabe perguntar: qual é (quais são) o(s) sentido(s), se o(s) há, de um monólogo para um cachorro morto? O que poderá ressoar desse sentido que se/nos propõe ir além do *logos*?

A exposição aqui discutida faz parte de um projeto de longa duração, que além da já comentada instalação, gerou outro projeto de exposição, “Monólogo para um tronco podre” (que ainda não se realizou em obra), e o livro de poemas com fotografias *Junco*. Os textos dos dois projetos de exposição foram publicados no livro *Ensaio geral* e o áudio, o vídeo e o texto que compõem a exposição *Monólogo para um cachorro morto*, bem como fotos do trabalho, estão disponíveis no site do artista. Assim, respondendo à pergunta que coloquei anteriormente — o que pode ressoar dessa fala, dessa voz —, me parece que a resposta é a própria palavra literária, o contínuo questionamento poético sobre os limites da singularidade dessas existências a princípio tão díspares: homem vivo, cachorro morto, tronco podre. Voltando às palavras de Jean-Luc Nancy: “escutar é estar voltado para um sentido possível e, em consequência, não imediatamente acessível” (Nancy 2007: 18). Quer dizer, o texto poético, o texto para o cachorro morto, para o tronco podre, ressoa, em

diversas frequências, em nós, que lemos/assistimos/ouvimos: enfim, que somos expostas e expostos a ele.

A comunidade, como propõe Jean-Luc Nancy em *A comunidade inoperante*, é aquilo que nos apresenta uma existência fora de nós-mesmos, composta por seres finitos que só se (re)conhecem nos limites de sua finitude, nos limites do si-mesmo que indicam a borda, o corpo-fenda, que faz ressoar o outro. A comunidade é uma comunidade da finitude porque nenhuma outra coisa é comunitária: no fim, no limite do eu, estou exposta ao outro.

A saída do eu é, também, a saída de um relacionamento com a linguagem que cria margens, contornos e zonas de separação ao nomear os seres e as coisas. O nome contém um limite, uma definição e uma identificação que impedem a ressonância inespecífica. Nesse sentido, a voz que lê o *Monólogo* encontra a alegria na perda dos nomes:

[...] mas não sei, alegremente não sei o nome de mais nada, nem de ninguém. Esqueci todos eles. [...] estive ali mas esqueci completamente o nome do que fiz, dos produtos e das pessoas e dos lugares, das ruas e avenidas onde estavam. Esqueci, como um milagre. Esqueci tudo, alegre e absolutamente tudo, e me debrucei sobre você [...] (Ramos 2007: 361)

A saída da contenção do nome coincide com o aceitar habitar o espaço-entre inaugurado pelo corpo-fenda que já não teme a exposição ao outro, que se debruça sobre a finitude, como que a encarará-la e a aceitá-la como parte fundamental do encontro de singularidades que lhe permite o encontro com o cachorro.

Um corpo-fenda que, “trazendo no bolso um pequeno pedaço do sabonete gigantesco em que você [cachorro] se transformará” (*ibidem*), desloca-se em direção ao outro, propõe a encontrá-lo na brecha, na falha, na finitude. Porque o sabão é o que rompe com a tensão superficial que separa a água daquilo que se pretende molhar. De alguma forma, o sabão instaura a fenda. E é também precário, porque se dissolve em contato com a água. O contato, o encontro, não é soma. O sabão se dissolve, perde sua materialidade, não soma, não adiciona, mas se deixa ir no contato. Assim como no encontro entre homem e cachorro não há soma de corpos, mas instauração de um espaço — espaço vazio — em que a fenda permite o contato, permite molhar, ou seja, permite que, do contato, nosso próprio estado mude, que nos contaminemos.

No entanto, nesse encontro, nessa ex-posição, aquele que diz eu no *Monólogo para um cachorro morto*, ainda que reconhecendo-se no limite do outro, o cachorro, ao questionar-se sobre seu próprio fim, volta a solicitar um nome:

Cachorro, você faria o mesmo? Faria o mesmo que eu fiz? Faria o mesmo por mim? Incendiaria meu corpo num barranco, num chão com folhas de mamona? Cobriria meus olhos com dois girassóis enormes e botaria fogo? Colheria as minhas cinzas cuidadosamente? Cachorro? E quando reclamassem meu corpo, a família e os amigos enlutados reclamassem meu corpo, como descobriria meu nome? Que nome daria a eles? Que nome você daria? Qual o meu nome, cachorro? (*idem*: 362)

Num encontro de singularidades não individualizadas — cuja marca é a ausência do nome —, o eu pergunta àquele outro ser singular, no qual encontra a ressonância da finitude, por uma identidade. Há aqui um processo que se desdobra em dois: o reconhecimento de que apenas no limiar da vida — e também do humano, pode-se acrescentar — um ser singular pode reconhecer-se, ou ressoar, em outro; mas há, ainda, um último clamor pela identidade, por algo que lhe individualizasse nessa abertura ao corpo-fenda, uma resistência à inoperância da comunidade. Assim, a comunidade permanece por vir, permanece fora dos limites da obra, sem realizar-se, cumprindo sua vocação de incompletude.

Ao analisar o volume *Ó*, de Nuno Ramos, Luciana Sastre (2015) identifica, em sua linguagem, uma “matéria sonora que não nomeia nada”. Assim também poderíamos descrever os textos do *Monólogo* e de *Junco*, pois estes últimos não são legenda para as imagens, mas singularidades contíguas, que tocam os limites das existências umas das outras. Pois a arte diz, à sua maneira, o indizível, situa-se na borda e toca o limite do desejo, do eu, do outro. É o espaço de um encontro possível, de uma comunicação para além do *logos*, espaço da configuração de um ser-em-comum. Nancy, ainda, nos ensina que a arte é uma possibilidade e uma potência de imposição da vida, do desamparo da vida, frente ao poder. E nada mais desamparado que o cadáver de um cachorro abandonado na beira de uma rodovia de alto fluxo. Maria Rita Kehl, em *O tempo e o cão* (2009), escreve que o atropelamento de um cão numa rodovia a levou a parar, a considerar o tempo da vida, arrancado à vida pelo tempo do capital. Também o tempo em que habita a voz poética de *Monólogo* é suspenso em seu encontro com o cachorro (ainda que que o artista, no vídeo,

não se detenha — entra no carro e vai embora, deixando apenas o cão e o poema): “Meu interesse é que não morre. Meu interesse gruda aqui, exatamente aqui, o meu olhar fixo, cavado” (Ramos 2007: 359).

Retomando a primeira frase do texto disponibilizado seja no site, seja no livro *Ensaio geral* — “Poesia (*pausa*), entre nós dois” —, deparamo-nos com a dupla separação disso, a poesia, que se interpõe entre aquele que diz eu e o cachorro para o qual o texto se destina: há uma marcação performativa, a rubrica “(*pausa*)”, além de um sinal gráfico, a virgula, cuja presença não é exigida por qualquer ordenamento gramatical. A separação se inscreve, assim, em dois regimes, o auditivo/performativo, destinado, primeiramente, ao cachorro; e o visual/legível, destinado àqueles que veem/leem o texto. A foto abaixo, disponibilizada no site do artista, permite visualizar que, se a legibilidade do texto é dificultada pela proximidade das placas de mármore, esse breve trecho é, no entanto, legível.



Figura 4. Fonte: www.nunoramos.com.br

Assim, é interessante que paremos nessa dupla pausa: uma performativa e outra gráfica. Um silêncio que ressoa e uma marca que fere a página (ou o mármore). Aquilo que se coloca entre quem escreve/fala e quem lê/ouve não apenas é o que primeiro se oferece do texto, separando-nos do que seguirá — “entre nós dois” —, mas é também uma

insistência, um relevo, uma remissão. É a poesia que inaugura esse espaço em que se encontrarão homem e cachorro, em que nos encontraremos com o objeto artístico. É a poesia que nos chama, nos convoca.

Há, no entanto, na performance, um deslocamento significativo: no vídeo, ouvimos o artista dizer “entre nós dois, poesia”. Em primeiro lugar, essa inversão, quando escrita, motiva o emprego da vírgula, da incisão que separa o chamado daqueles a quem convoca. Esse desvio em relação ao texto escrito, único afastamento do texto disponibilizado no site (seja em relação às palavras que o compõem, seja em relação às rubricas que indicam a performance), coloca em primeiro plano “nós dois”, esses corpos-fenda que responderão ao chamado da poesia e instaurarão um espaço-entre no qual o texto possa ressoar.

Dessa forma, temos duas versões do texto que, por um lado, erigem a separação entre o que se lê/escreve e o que se ouve/fala, enquanto, por outro lado, tais versões trazem para a construção verbal a falta de identificação que está no centro da comunidade ilegível estabelecida entre homem e cachorro.

Se a poesia é, portanto, o chamado que convoca, artista, cachorro, espectadoras e espectadores, à construção de uma comunidade em devir, que inclua as singularidades nas quais não nos reconhecemos (humano x não-humano / vivente x não-vivente), a poesia também ocupa um lugar instável, não fixado.

Sobre essa comunidade inoperante, Nancy escreve que

Somos semelhantes porque estamos, cada um, expostos ao fora que somos *nós para nós-mesmos*. O semelhante não é o parecido. Não *me* encontro, nem *me* reconheço no outro: padeço a, ou sua, alteridade, e a, ou sua, alteração, que “em mim mesmo” põe minha singularidade fora de mim, e que a finaliza infinitamente. A comunidade é o regime ontológico singular no qual o outro e o mesmo são o semelhante: vale dizer, a divisão da identidade (Nancy 2000: 44)

Nesse singularizar-se fora de si, o poema que abre o livro *Junco* parece borrar os limites entre voz poemática e cachorro morto, ao dizer: “Cachorro morto num saco de lixo / areia, sargaço, cacos de vidro / mar dos afogados, mar também dos vivos / escuta teu murmúrio no que eu digo” (Ramos 2011: 11).

O murmúrio do cachorro morto, ou o do mar — de qualquer forma, daquilo que não é humano, ou ser vivente —, é o murmúrio da finitude, presente em todos os existentes. O som, como já dito anteriormente, se constitui de remissões, de ressonâncias: de um relacionamento com o que o cerca, mas também consigo mesmo. Soar, escreve Nancy, “é vibrar em si mesmo ou por si mesmo: para o corpo sonoro, não é só emitir um som, mas estender-se, trasladar-se e resolver-se efetivamente em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põem fora de si” (Nancy 2007: 20). O corpo que diz, que ressoa, é sempre ao mesmo tempo o corpo do ouvinte.

Assim, o som na beira da estrada ressoa por esse ambiente hostil, instaura um lugar entre os sons das máquinas (de morte?) que cortam o espaço sem se aperceber do cachorro morto. “Permito que o carro passe. Permito o vento, a buzina” (Ramos 2007: 359). O som do monólogo inaugura um espaço (o espaço de sua ressonância) que não exclui o entorno, e o ressignifica, incluindo-o no tempo de sua presença, no tempo de sua performance, abrindo-se para a alteridade desse tempo-espaço que se suporia alheio à voz poemática.

Muitos são os deslocamentos operados na criação e na circulação da instalação: um texto é lido, a leitura é gravada, a gravação é reproduzida para um cachorro morto numa via pública, a imagem da reprodução da gravação para o cachorro é filmada em vídeo, o vídeo é projetado em exposição, a exposição é fotografada, as fotos são comentadas em ensaios analíticos... Cada deslocamento atrai interferências — produzindo detritos e de detritos se alimentando, estabelecendo transposições e de transposições se abastecendo.

Cada deslocamento soma ao objeto uma nova camada de ilegibilidade. E cada ilegibilidade propicia aberturas a um impensado que emerge a partir daí, somente a partir da daí. A ilegibilidade se torna então uma fenda — local de passagem e, antes até, de nascimento. Um corpo-fenda: aquilo que retém resíduos, a custo de se infeccionar ou, melhor, de se intensificar.

Assim como os limites com o entorno, os limites entre a voz poemática e o cachorro se borram, se desvanecem, se reconfiguram. Também em *Junco*, mais um dos deslocamentos que atuam nesse projeto, homem e cachorro parecem confundir-se num corpo inaugurado no poema: “Meus ossos, meus passos / restos de um cão grudado / no asfalto aceso pela cal / incandescente do dia” (Ramos 2011: 21). E a própria literatura, essa

forma de comparecimento, se oferece ao vivente humano como forma de ir em direção a esse outro extremo que é o não-humano e não-vivente: “A mim foi dado: passo e peso / fole pulmonar, grito / mãos para cardar / como a um peixe seu chocalho / de espinhas. Não foi para ceder / à carniça / mas para amar que me foi dado” (*idem*: 45). Pois o amor é, antes de mais nada, encontro, contaminação. E a linguagem nos convoca a ocupar o espaço-entre desse chamado.

No poema seguinte, o eu parece saber que a ressonância e o sentido da voz está muito além de seu significado imediato, pois se recusa a amar com palavras, a amar vendo: “Mas sem palavras serei / distinto e contíguo / ao batimento aqui cardíaco —” (*idem*: 47). Ou seja, ressoa, aqui, a alegria do esquecimento dos nomes.

Mas não deixa de ressoar, também, a angústia que é, para a voz do *Monólogo*, a impossibilidade da contenção e do reconhecimento de sentido que cabem no nome. Ainda que assuma a comunidade apenas possível na finitude que os habita, ao preparar-lhe um funeral, tal assunção não lhe impede de imaginar-se na mesma situação: atropelado na beira da estrada. E ainda a angústia do nome não o abandona pois, ao questionar o cachorro por seu funeral, pergunta: “Que nome você daria? Qual meu nome, cachorro?” (Ramos 2007: 362).

Novamente, em *Junco*, encontramos um texto que parece dialogar diretamente com o trecho acima, no qual se afirma que “O que de mim se ama / não sou eu, é esse nome” (Ramos 2011: 99). A angústia do nome — que comparece no reconhecimento de um amor que se detém na identificação do nome, um amor que não ex-põe o amante à contaminação do corpo-fenda — é, também, angústia por uma recusa da restrição imposta pelo nome, pois a voz poemática já não cabe no nome ou na humanidade com a qual é reconhecida. Dessa forma, continua o poema, o que dele se ama (o que exige que dele se ame) é, para além do nome, “baque surdo / tique / taque / que roda aqui, ó (eu mostro) / bem aqui, ó / redondo sob a blusa / pá escavadeira (eu mostro) / cavando / o peito pântano onde dormem / troncos sólidos e cachorros mortos” (*ibidem*). Vemos, aqui, um processo de criação que amplia o nome. De delimitação, nome próprio, identidade, passamos à inespecificidade do som, do ruído, do murmúrio (“baque surdo / tique / taque”) que encontra a alteridade e a

comunidade para além do vivente (“o peito pântano onde dormem / troncos sólidos e cachorros mortos”).

Por fim, cabe recordar mais uma vez Nancy:

Não é o espaço do corpo à escuta, por sua vez, também uma coluna oca sobre a qual se tensiona uma pele, mas desde a qual, ao mesmo tempo, a abertura de uma boca pode retomar e relançar a ressonância? Golpe de fora, clamor de dentro, esse corpo sonoro, sonorizado, se põe à escuta simultânea de um “si mesmo” e de um “mundo” que estão em ressonância um com o outro. Se angustia (se encolhe) e se regozija (se dilata) por isso. Se escuta angustiar-se e regozijar-se, goza e se angustia com essa escuta mesma em que o distante ressoa muito próximo. (Nancy 2007: 87)

Parecendo ecoar (ressoar) as palavras do filósofo, o poema 41 de *Junco* encontra um lugar de escuta simultânea de si e do mundo (mundo esse que não pode excluir o cachorro morto e o tronco podre): “Nunca houve / vácuo, nunca um / nada vago // varou a forma que uma ruga / não enchesse / logo de pele. // Tudo é cheio / grudado ao vizinho / o ovário sozinho // viaja no rádio. / Dizemos ó / e nosso corpo // expande a baía / badala a amígdala / de um sino contínuo // — um sol gelatina que enche a retina / não de luz, mas de fala” (Ramos 2011: 103).

Esse corpo que se preenche (de outro?), se expande na emissão da voz — “dizemos ó” —, não da palavra, mas do sentido apenas possível que habita a interjeição. E a retina se enche “não de luz”, não daquilo que permite a leitura, a palavra, o *logos*, mas do som que é, antes demais nada, ressonância, ou seja, relação e, talvez, comunidade.

Bibliografia

Giorgi, Gabriel (2016), *Formas comuns. Animalidade, literatura, biopolítica*, tradução de Carlos Nougué, Rio de Janeiro, Rocco.

Kehl, Maria Rita (2009), *O tempo e o cão, A atualidade das depressões*, São Paulo, Boitempo.

Nancy, Jean-Luc (2007), *A la escucha*, tradução de Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu.

-- (2000) *La comunidad inoperante*, tradução de Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Ramos, Nuno (site do artista), <www.nunoramos.com.br> (último acesso em 14/04/2017).

-- (2007), “Monólogo para um cachorro morto”, in *Ensaio geral*, São Paulo, Globo, 359-363.

-- (2011), *Junco*, São Paulo, Iluminuras.

Sastre, Luciana (2015), “Escritura performática de los encuentros. Notas sobre Ó, de Nuno Ramos”, trabalho apresentado no Coloquio Internacional “¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos y prácticas críticas desde Argentina”. Universidad Nacional de Córdoba, Manuscrito.

Rafaela Scardino é doutora em Letras e professora do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. É autora de *Movimentos de demolição: deslocamentos, identidades e literatura* (2011) e coorganizadora de *Traços de um outro mapa: literatura contemporânea nas Américas* (2013).

A performance do sujeito poético em Francisco Alvim

Deyse dos Santos Moreira

Université Paris-Sorbonne - Paris IV, CRIMIC

Fábio Leonel de Paiva

Universidade de São Paulo

Resumo: Este ensaio é uma reflexão sobre a relação entre poesia e performance, sujeito poético e voz enunciativa, tendo como cerne análises das enunciações que configuram o sujeito poético na obra do poeta brasileiro Francisco Alvim. Partimos do fato de que o termo *performance* tende a associar-se à ideia de teatralidade e sempre engloba a presença de um corpo, um tempo e um espaço que se passam no *aqui* e *agora*. Ademais, a leitura poética materializa a voz lírica e as percepções sensoriais de um corpo, atualizando o enunciado numa nova enunciação. Pretendemos demonstrar que a figura do sujeito poético pode traduzir-se na própria *performance* da(s) voz(es) que estrutura(m) o texto, sendo indissociável do exercício (re)criador que é a leitura. No caso de Francisco Alvim, constatamos uma sofisticada *performance* capaz de escavar as profundezas da dimensão social brasileira.

Palavras-chave: Francisco Alvim, Poesia Brasileira Contemporânea, Performance, Sujeito Poético

Abstract: This essay is a reflection on the relation between poetry and performance, poetic persona and enunciative voice, having as main analysis the enunciations that configure the poetic persona on the work of the Brazilian poet Francisco Alvim. We start from the fact that the term *performance* tends to be associated with the idea of theatricality and always includes the presence of a body, a time and a space that happen *here* and *now*. In addition, the poetic reading materializes the poetic voice and the sensorial perceptions of a body, updating the enunciation in a new enunciation. We intend to demonstrate that the figure of the poetic voice can be translated into the very *performance* of the voice(s) that structure(s) the text, being inseparable from

the (re)creative exercise that is reading. In the case of Francisco Alvim, we verify a sophisticated *performance* capable of digging the depths of the Brazilian social dimension.

Keywords: Francisco Alvim, Contemporary Brazilian Poetry, Performance, Poetic Persona

Quer no enlace entre som e sentido, caro à poesia, quer na *mise en scène* da voz enunciativa, a percepção sonora do texto poético permanece incontornável. Alcides Villaça dirá que é falsa a oposição entre canção e poesia do livro:

A poesia do livro é a poesia falada. É a fala. A poesia cantada é a que tem o apoio da música que vai somar as qualidades dela, música [da linguagem dela], com as qualidades das palavras e vai formar uma composição de sons verbais e de elementos musicais como melodia, ritmo, próprios da música [...]. É uma combinação, na verdade. (Carvalho 2006)

Paul Zumthor, em seu livro *Performance, recepção, leitura*, descreve que o vínculo que a voz manteve com o canto na poesia antiga e trovadoresca é desfeito no início da Renascença. No entanto, apesar de a poesia passar a ter uma existência autônoma como arte escrita, sua vocalização ainda é constitutiva da experiência poética. Segundo o autor, na recepção do poema, além de o leitor desempenhar um papel ativo na realização de sua potencialidade sonora – voz –, ele também presentifica a subjetividade que ali se instaura – corpo: “Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena” (Zumthor 2007: 27). Yves Vadé, nessa mesma direção, observa que “Le poème n’est pas encore un pur ‘texte’, appartenant tout entier au domaine de l’écriture. La voix et plus généralement le corps s’impliquent directement dans la mise en scène du *je*” (Vadé 1996: 29).

A *mise en scène* da 1ª pessoa do texto poético – eu – torna a voz enunciativa um espaço de tensão ambígua, já que ela pode remeter tanto ao sujeito biográfico – poeta – quanto ao sujeito do enunciado: “Il s’agit toujours de l’écart entre un moi empirique écrivain, circonscrit par la biographie, et ce que dit l’écriture, qui fait éclater les limites du

moi empirique et donne l'impression de venir d'ailleurs" (*idem*: 12). Ao longo do século XX, a poesia moderna recusou a identificação da voz enunciativa com a voz do poeta, recurso até então comum à poesia romântica. Vale lembrar a célebre afirmação de Mallarmé, em seu texto *Crise de Vers*, quando ele declara que "L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots" [A obra pura implica a desapareição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras] (Mallarmé 1897). Ou ainda, o poeta português Fernando Pessoa, ao criar diferentes autores - heterônimos - não só com biografias próprias, mas com poéticas bem diferentes. Essa ambiguidade da voz enunciativa do poema, entre autenticidade, alteridade e fingimento, abre um espaço instável na configuração do "eu", frequentemente analisado em termos da representação do sujeito poético. O leitor, inserido nesse espaço como intérprete, ao preencher as lacunas semânticas, materializa a voz e as percepções sensoriais de um corpo, inscrevendo seu próprio corpo no poema:

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio. (Zumthor 2007: 23-24)

A figura do sujeito poético, misto de subjetividade lírica e voz universal, é a figura da voz enunciativa (re)vivida pelo leitor. Nesse sentido, podemos pensá-la como *performance* aberta na escrita, como uma espécie de *palavra-corpo* concretizada e particularizada na leitura.

O termo inglês *performance* (1531), originário do latim *formāre* - formar, dar forma - e do francês antigo *parfourmer* - cumprir, acabar, concluir - , espalhou-se nos Estados Unidos após ser emprestado ao vocabulário da dramaturgia nos anos 1930 e 1940:

Embora historicamente de formação francesa, ela [palavra *performance*] nos vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, emprestada ao vocabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos, na expressão de pesquisadores como Abrams, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros. Está fortemente marcada por sua prática. Para eles, cujo objeto de estudo é uma manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a *performance* é sempre constitutiva da forma. (Zumthor 2007: 29-30)

Por isso, ainda hoje a palavra está associada à ideia de teatralidade e sempre engloba a presença de um corpo, um tempo e um espaço que se passam no *aqui* e *agora*. Zumthor, no livro já citado, não faz referência à figura do sujeito poético, mas nos explica que a situação de leitura remodela o “aqui, eu, agora”, de modo que o poema “se joga em cena” em um corpo que o recebe, o ouve e lhe dá voz, mesmo em surdina. Assim, se a leitura poética é um momento que atualiza o enunciado numa nova enunciação, a figura do sujeito poético, no limiar dos participantes desse espaço enunciativo movediço, pode traduzir-se na própria *performance* da(s) voz(es) que estrutura(m) o texto poético. Uma conclusão que se poderia inferir dessas observações é a ampliação da definição do conceito de *sujeito poético*, não mais restrito exclusivamente ao exercício criador do autor, mas também ligado ao exercício (re)criador do leitor. Ou ainda, deveríamos considerar o termo *sujeito poético* na sua dimensão mais exata, afeita ao plural. Afinal, o texto poético, desde a sua criação/produção até as suas recepções, implica *sujeitos poéticos* – no plural – que significam e ressignificam suas formas e conteúdos ao elaborar as virtualidades interpretativas.

O poeta brasileiro Chacal, ao relatar um curioso aspecto do seu processo criativo, oferece-nos um rico testemunho de que esse constructo teórico, para além de sua força discursiva, é também vivência corporificada:

Eu só percebo uma poesia, quando minha, quando eu decoro ele [...], quando eu incorporo o poema. [...] É meu quando eu decoro e eu consigo falar aquilo. Eu consigo incorporar, corporificar aquilo. Porque eu acho que aí eu sou o autor, o verdadeiro autor da coisa. (Carvalho 2006)

Essa propriedade da voz de corporificar a obra poética em sua *performance* é, em última análise, o ato mesmo da apropriação textual. Nesse sentido, o testemunho de Chacal

revela que o poeta se sente “verdadeiro autor” no exercício performativo da leitura. A esse respeito, cabe lembrar a afirmação de Zumthor de que toda performance é particular, movida não apenas por um corpo, mas também por um componente poético: “Parecia, desde então, extremamente provável que os elementos constituintes do núcleo estável de toda performance observável através do mundo e provavelmente dos tempos encontravam-se na leitura poética” (Zumthor 2007: 34-35). Ademais, quando Chacal fala sobre a importância do ato de decorar, ele está salientando mais um traço próprio da performance: a reiterabilidade. *Reiterar* é uma ação cujo significado pode se traduzir em “manifestar-se pela palavra ou por atos novamente; dizer ou fazer novamente” (Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa 2017). Zumthor dirá que a repetitividade dos comportamentos humanos “repetíveis indefinidamente, sem serem sentidos como redundantes” (*idem*: 32), é a repetitividade da performance.

A vivacidade performática das vozes dos sujeitos poéticos instiga o gesto de escutar: “a leitura do texto poético é escuta de uma voz”, escreve Zumthor. “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (*idem*: 87). O poeta Francisco Alvim explora o ouvido – metonímia de corpo – implicado na voz com desenvoltura e inteireza de suas percepções sensoriais: “É pelo ouvido que o país entra/ a cor ou a ausência da cor/ o cheiro a ausência do cheiro/ o gosto a ausência do gosto/ o tato a ausência do tato// Ou melhor: pela linguagem/ pois o país/ não é de carne/ é de conceito” (“Lupa [à Torre Eiffel]”, Alvim 2004: 172). Sua poética é labor de uma escuta afiada, compondo imagens pela(s) voz(es) de outro(s):

QUER VER?

Escuta

(Alvim 2004: 55)

Ora estamos vendo e ouvindo, ora estamos apenas ouvindo um outro a narrar:

INÍCIO

Tem o apartamento

do Rio
É muito pequeno
Vendo uns tapetes
te compro outro maior
Aí ela não quis
Chama nosso filho
e papai
diga a eles que a gente não vai continuar
Chama você
Vão ver
que é você
que quer se separar. (*Idem*: 73)

O título *Início* contrasta com o conteúdo encenado: o embaraço do fim de uma relação. Trata-se de um lirismo dramático minimalista, atento à conduta nas expressões, que aproxima a sensibilidade de Francisco Alvim à de um Brecht, conforme já apontado por Roberto Schwarz (2002). Os versos nos transportam para dentro da intimidade de um casal. Estamos ao lado deles, presenciando seu diálogo tenso. O conflito de interesses é nítido: um dos atores quer se separar, mas o outro não. De repente, no meio da ação em curso, entra um narrador. Esbarramos no verso central do poema – “Aí ela não quis” – capaz de estruturar toda a cena. Graças a ele e ao emprego das letras maiúsculas, podemos arriscar uma divisão das vozes em jogo. Eis aqui uma possibilidade de leitura: Amante 1 - “Tem o apartamento/ do Rio”; Amante 2 - “É muito pequeno”; Amante 1 - “Vendo uns tapetes/ te compro outro maior”; Narrador - “Aí ela não quis”; Amante 2 - “Chama nosso filho/ e papai/ diga a eles que a gente não vai continuar”; Amante 1 - “Chama você”; Amante 2 - “Vão ver/ que é você/ que quer se separar”. Ainda que haja uma ou outra possibilidade de divisão diferente dessa sugerida, os indícios mais fortes apontam para a opção indicada. Mas afinal, quem é o narrador? A própria voz do amante 1? Um interlocutor do amante 1 fora da cena? O leitor talvez? Qualquer que seja a resposta, a mudança brusca da 1ª pessoa para a 3ª pessoa do discurso distingue dois tempos performáticos: o tempo presente da cena, tempo da primeira enunciação, do aqui e agora dialógico, e o tempo presente do narrado, tempo da segunda enunciação que comenta a cena. O único verso localizado no tempo da performance que revive o acontecimento é o verso do narrador, o qual, não por acaso, é o

verso mais próximo do leitor na medida em que atualiza a cena. Assim, uma das configurações do sujeito poético em Francisco Alvim se dá como um espaço de escuta, onde a voz da 1ª pessoa da enunciação disputa lugar com as vozes das outras pessoas do discurso e muitas vezes elas se misturam.

A respeito desse limiar entre ver, escutar e falar, Zumthor faz as seguintes observações:

O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço orientado e cuja orientação exige movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me *autocomunico*. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro. (Zumthor 2007: 87)

A voz do outro na poesia de Francisco Alvim parece ser simultaneamente a voz do outro indeterminado, do outro de um certo coletivo, ou ainda, de um outro igual a mim:

IRRITADOS E PREOCUPADOS

consegui deixá-los
– Se levar um tiro
nem vou ao enterro
– Ele não é doido
– Mas fez coisa de
– Ele devia ter ficado
Quietinho. (Alvim 2004: 65)

O diálogo, impregnado de uma linguagem antilírica recorrente na obra de Alvim, recorda-nos o célebre texto *A Vaguidão Específica*, de Millôr Fernandes (1974), pois a composição estruturada em torno das identidades dos falantes e dos dêiticos *los* e *ele* omite dos leitores os referentes plenamente partilhados pelas vozes inseridas no contexto situacional. Logo, não há falta de sentido na interação comunicativa entre os falantes. O que temos aqui é o produto de enunciações propositalmente construídas para impossibilitar a apreensão da situação comunicativa. A intenção artística é a ampliação do sentido e das

possibilidades interpretativas. Ausente do contexto extralinguístico, o leitor não está sendo afastado da matéria poética. Ao contrário. Ele tem em mãos o universo linguístico da escrita da qual a leitura nasce. Desta sorte, o leitor está sendo convidado a inquirir, a fantasiar, a (re)compor, complementando os vazios poéticos. Os outros indeterminados do poema podem ser alusão a um certo coletivo localizável a partir do léxico – “um tiro”, “enterro”, “não é doido”, “devia ter ficado quietinho”. Por outro lado, se a situação me capturar, enquanto leitor, e me levar a assumir alguma posição dentro do enredo lacunoso, o outro indeterminado passa a ser um outro igual a mim. Dependendo a quem o leitor atribui a voz, ou dependendo da entonação dos fragmentos durante a leitura, a interpretação textual muda, como é o caso do poema a seguir:

DEBATE

eu quis colocar esse tipo de coisa
mas então pensei
mas meu deus do céu
aí ele disse. (*Idem*: 64)

Os pronomes *eu* e *ele* do *Debate* permanecem tão enigmáticos quanto os dêiticos de *Irritados e Preocupados*. Quem coloca? Quem pensa? Quem fala? Além dos dêiticos pronominais, existe “esse tipo de coisa” que torna o objeto uma incógnita. Colocar o quê? A falta de pontuação, traço estilístico contumaz em Chico Alvim, também confere ambiguidade à cena, permitindo duas possibilidades de combinar os versos, de ouvir e de ver. Se unirmos os dois versos finais em um único turno de fala, ou seja, em uma única voz enunciativa, o poema se revelará completo, acabado, a despeito da sua propositada indeterminação semântica. Se ao contrário os separarmos, o inacabamento da última fala redundará no desfecho aberto, reverberando o projeto libertário modernista. O emaranhado das vozes expõe a tensão na qual se dá a performance do sujeito poético, marcada pelo caótico das falas cotidianas, permeadas por exclamações populares como “meu deus do céu”¹ e por citações do discurso alheio “aí ele disse”.

Em outros poemas, o traço de indeterminação semântica delinea situações de incomunicabilidade: “RELAÇÕES// Nos falamos mas/ Não conversamos” (*Idem*: 119), “Você//

Amanhã antes de ir embora/ você conversa um pouco comigo?” (*Idem*: 110), “Conversa?// Quando começava a dizer/ algo/ era prontamente interrompido/ Estava lá para ouvir e não/ para ser ouvido” (*Idem*: 106). Esse conjunto de poemas sugere que dizer “algo”, tanto na esfera privada quanto na pública, é um gesto perigoso, submetido a uma hierarquia. Nesse sentido, percebemos que a força das imagens está naquilo que as vozes silenciam, mas que nós, leitores, conseguimos enxergar. Como aponta Roberto Schwarz, “o segredo da gramática atrapalhada está no medo, nos vazios mentais que se instalam em quem fala”. [...] “Cabe ao leitor afeito ao mundo acreditar nos indícios de toda ordem e imaginar as situações a que as falas pertencem” (Schwarz 2002).

A performance do sujeito poético em Francisco Alvim também é marcada pelo impasse. Os poemas seguintes ilustram situações limítrofes entre falar ou não falar: “No telefone// Ia te dizer uma coisa// Me esqueci// Arrumando o armário/ achei aquele seu pijama// Você volta aqui?” (Alvim 2004: 78), (Em família// (...) Não disse isto/ mas devia ter dito// Então bota de lado essa cerimônia/ e diga logo o que você pensa” (*Idem*: 72); ir ou ficar: “Criatura// Vai embora não/ Vem cá/ Não me põe doente não/ Se não era pra ficar/ pra que que veio?” (*idem*: 70), “Mesmo?// Vou ali/ Volto já” (*Idem*: 66); e, ainda, ver/escutar ou não: “Bem-te-vi// Viste ou não viste/ eu é que não aguento mais” (*Idem*: 97), “Má-criação// Se não escutou, limpa o ouvido – / que está sujo” (*Idem*: 60). Diante disso, tudo parece ficar no ar, deslocado, “Troca// Pode ser que sim pode ser que não” (*Idem*: 105). Não há lugar definido da voz, do gesto, do assunto. Ao contrário, predomina um desajuste face a situações circunstanciais e a espaços de passagem. Esse aspecto indefinido da voz e do assunto se traduz em outro efeito da performance do sujeito poético: a 1ª pessoa assume uma dimensão generalizada de 3ª pessoa, com seus traços de indeterminação: “Gemido// O ser humano é o seguinte” (*Idem*: 77), “Argumento// Mas se todos fazem” (*Idem*: 69), “Negócio// Depois a gente acerta” (*Idem*: 73). A respeito do traço de indeterminação da 3ª pessoa, Émile Benveniste chega a considerá-la uma não-pessoa do discurso:

Dans les deux premières personnes, il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne. « Je » désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de « je » : disant « je », je ne puis ne pas parler de moi. A la 2^e personne, « tu » est nécessairement désigné par « je » et ne peut être pensé hors d’une situation posée à partir de « je » ; et, en même

temps, « je » énonce quelque chose comme prédicat de « tu ». Mais de la 3^e personne, un prédicat est bien énoncé, seulement hors du « je-tu » ; cette forme est ainsi exceptée de la relation par laquelle « je » et « tu » se spécifient. Dès lors, la légitimité de cette forme comme « personne » se trouve mise en question. [...] « il » peut être une infinité des sujets – ou aucun. [...] Enfin on doit prendre pleinement conscience de cette particularité que la « troisième personne » est la seule par laquelle une *chose* est prédiquée verbalement. (Benveniste 2012: 228)

Dessa maneira, seja pela fragmentação ou pela indeterminação, a performance do sujeito poético em Francisco Alvim alcança uma dimensão social, desvelando vínculos hierárquicos, autoritários, relações de favor, de mando e de desmando:

POR CIMA

Falam mal de nós

Falam

Dizem mal de nós

Dizem

Mas nada mais servil

que um civil (Alvim 2004: 75)

O título desse poema já estabelece uma hierarquia que paira entre a(s) voz(es) que emerge(m) dos versos, apesar da indeterminação do(s) enunciador(es). A primeira pessoa do discurso – eu – aparece diluída tanto na forma da 3^a pessoa do plural – “Falam”, “Dizem” – como na da 1^a pessoa do plural – “nós”. Esse recurso colabora com a não especificação do locutor e do interlocutor. Embora o pronome “nós” englobe o “eu” locutor, o “eu” da enunciação, Benveniste explica que a forma plural da 1^a pessoa também é um modo de indeterminação, pois ela não é uma multiplicação de objetos idênticos, mas uma junção entre “eu” e “não-eu”, independente do conteúdo desse “não-eu” (*Idem*: 233). Assim, “nós” pode englobar *eu + tu(vós)*, ou *eu + eles*, ou seja, “nós” não indica uma pessoa multiplicada, mas um “eu” dilatado para além da pessoa estrita: “Le ‘nous’ anexe au ‘je’ une globalité indistincte d’autres personnes” (*Idem*: 235). Essas reflexões de Benveniste são úteis na compreensão do traço indefinido do poema: Quem está por cima? Aquele(s) que fala(m) na figura da 1^a pessoa – nós – ou aqueles de quem se falam – eles – e que, ao mesmo tempo, são assunto e voz? “Falam mal de nós”, “Dizem mal de nós”. Nesse poema, também

há diferentes possibilidades de unir ou separar os versos, de ouvir e de ver, além das várias entonações possíveis na leitura. A falta de pontuação e a repetição dos verbos – “Falam”, “Dizem” – corroboram para que o texto possa ser lido como um diálogo ou como um monólogo. No caso de um diálogo, uma leitura possível seria atribuir a um locutor A os versos 1, 3, 5 e 6, e a um locutor B os versos 2 e 4. Se pensarmos em um monólogo, os versos 2 e 4 poderiam ser reafirmações de seus anteriores, ressoando o efeito acústico e literário do eco. Em todo caso, os versos finais “Mas nada mais servil/ que um civil” revelam que o plural circunscrito em “nós” não se trata de *eu + eles*. Esse “eles” é diferente de “nós”. “Eles” é o civil em toda sua pluralidade social destituída de maiores privilégios, enquanto que “nós” pode representar, no contexto político da ditadura empresarial-militar em que o poema foi escrito, os não-civis que oficialmente exerciam o poder. No contexto de um regime político considerado formalmente como democrático, o pronome “nós” simbolizaria um ou mais grupelhos civis dotados de imunidades legais que lhes garantiriam uma superioridade em relação aos demais civis devido às posições privilegiadas assumidas dentro do suposto Estado de Direito ou Estado de Direito formal. Sob qualquer hipótese, o “nós” denota uma indeterminação que reforça o não-dito, aquilo que deve ser silenciado, ou não objetivado. Aqui, parece surgir uma resposta à pergunta que nos colocamos anteriormente: Quem está por cima? A sonoridade que marca os dois últimos versos, em específico a definição encontrada na rima entre servil e civil descortina o enigma. Ser civil, para além da oposição ao não-civil, implicaria respeito ao contrato social estabelecido por convenção e formalizado pelo aparato legal desde a constituição até as leis complementares que regem a sociedade, portanto, implicaria uma cidadania que, por si só, seria sinônimo de servidão àqueles civis ou não-civis que se sentem acima da lei, uma vez que a prática social lhes permite assim pensar dada a impunidade e os privilégios conferidos a certos grupos sociais. “Por cima” marca a posição de poder de quem emite o monólogo ou os primeiros turnos do diálogo. “Por cima” se fala e se evidencia um tipo de autoridade marcada pela própria fala. A performance do sujeito poético desnuda aqui a voz da autoridade prepotente confortável em seu papel de exercer o domínio opressor. Assim, o poema expõe a hierarquia social que caracteriza a sociedade brasileira, recordando-nos uma das páginas mais infelizes da nossa história: a repressão cruel – política, simbólica e física – do regime antidemocrático

imposto violentamente pela Ditadura Empresarial-Militar do Brasil. Nesse sentido, o poema é um registro artístico do nosso histórico autoritarismo, lembrando-nos os vínculos entre a estrutura estatal e a hierarquia social. Hierarquia que toca a vantagem de alguns e que nos leva a outros dois poemas: “VANTAGEM// E tem mais uma:/ É branco” (Alvim 2004: 125), “Brás Cubas// Ai nhonhô/ Cala a boca besta” (*Idem*: 111). Esse conjunto tece um painel social, colocando em questão a representação da identidade brasileira enquanto um povo cordial, apaziguado, generoso: “Hospitalidade// Se seu país é assim – / tão bom – / por que não volta?” (*Idem*: 29).

Sabemos que o mito é a narração de origem do mundo de um povo e tem a função de criar na imaginação das pessoas uma identidade social. Como expõe Mircea Eliade, “[le mythe] fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l’existence” (Eliade 1989: 12). Nesse sentido, salta aos olhos o imaginário que “os outros” têm do povo brasileiro e que os próprios brasileiros, no geral, têm de si: de que somos um povo gentil, feliz, apaziguado, habitando um país sem guerras. Ora, basta termos olhos mais atentos para a história do país, para o tecido das relações cotidianas, para vermos o quanto esse discurso não passa de um mito. Segundo a filósofa Marilena Chauí (2017), trata-se do mito da não-violência brasileira, o qual torna suportável uma realidade em tensão, corriqueira e até banalizada, profundamente racista, machista e extremamente vertical, despótica e violenta, baseada nas relações do mando e do desmando. Nesse sentido, a tensão expressa pela(s) voz(es) do sujeito poético em Francisco Alvim, em sua performance discursiva, revela a tensão que reside na violência real da sociedade brasileira, desmascarando o mito da não-violência. Cenas hierarquizadas, de mando e desmando, expressas pela performance da(s) voz(es) podem ser observadas tanto em relações privadas ou familiares, como em situações públicas: “Irani, manda Gilson embora// Eu mando/ mas ele não vai” (Alvim 2004: 56), “VOZ// Quando eu chamo/ ele vem” (*Idem*: 91), “ATÉ PORQUE// Mandei que repensassem/ Mandei reformatar” (*Idem*: 64). Em todo caso, é possível desentranhar da performance desigualdades, submissões, ou até mesmo o terror e a barbárie:

ATIROU EM QUEM?

No vento
Porque não tinha ninguém
Só gente (*Idem*: 90)

O poema “Atirou em quem?”, cujo título é estruturante para a compreensão dos versos, abre-se com a imagem sensorial do vento. O verso “No vento” nos remete pelo menos à ideia de movimento e de amplidão. Lido como resposta ao título interrogativo, o vento torna-se um espaço-alvo da ação violenta de atirar. Os versos seguintes “Porque não tinha ninguém/ Só gente” preenchem esse espaço-alvo através de um paradoxo: “ninguém” *versus* “Só gente”. A força da oposição inesperada se deve ao emprego do advérbio “só” associado diretamente ao substantivo “gente” por meio do zeugma do verbo “tinha”. O efeito final é avassalador, visto que o paradoxo absurdo estabelece uma equivalência semântica entre seus dois termos: “ninguém” = “só gente”. Essa proposição esboça uma hierarquia no poema, rebaixando o termo “gente” que, apesar de ser o todo que ocupa o espaço amplo e movimentado do vento, é uma massa completamente destituída de interesse e de relevância. Trata-se da massa anônima de gente, cuja insignificância vai justificar no poema a ação de atirar “Porque não tinha ninguém”. Diante disso, podemos nos perguntar: Para quem essa vasta gente espalhada no vento é ninguém? Uma vez mais, quem está por cima como agente da violência? A imagem do vento que expõe concomitantes um oco e uma massa formada por um aglomerado de gente nos leva a outro poema:

FORMIGAS

Pau oco
Cheio de formigas
ah que pena que me deu
mas fui
que nem o terremoto na Armênia
não sobrou uma (*Idem*: 58)

A antítese que inicia o poema (“Pau oco/ Cheio de formigas”) lembra a equivalência semântica resultante do paradoxo em destaque em “Atirou em quem?”. A hierarquia irrompe com a imagem aniquiladora das formigas. Tal destruição é comparada à maior tragédia da então história recente da Armênia: o terremoto ocorrido no dia 7 de dezembro de 1988. Segundo relatos divulgados pela imprensa, em apenas 4 minutos de tremor, mais de 50 mil pessoas perderam a vida debaixo de escombros. No entanto, se o terremoto avassalador deve-se a fatores naturais, a ação aniquiladora no poema é executada voluntariamente por alguém, cuja voz aparece na 1ª pessoa – eu – carregada de naturalização, de ironia e quiçá de cinismo: “ah que pena que me deu/ mas fui”. Essa ação de extermínio, somada à antítese dos versos iniciais e a uma perspectiva antropomórfica, expõe a desigualdade de poder entre o agente do “formicídio” e as “formigas”.

As formigas, tendo como referentes as massas sociais desfavorecidas, constituem uma imagem típica do linguajar corrente ligado às falas cotidianas e coloquiais, as quais cristalizam preconceitos linguísticos e socioculturais. Na linguagem comum, subsistem as profundezas de um povo. Nesse prisma, podemos ler a epígrafe do livro *O Corpo Fora* (1988): “Imensa profundez nas locuções vulgares, buracos cavados por gerações de formigas” [Profondeur immense de la pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis]. Esse trecho, retirado do diário *Les Journaux Intimes : Fusées, Mon Cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire, publicado postumamente, em 1867, parece ser uma das chaves da performance discursiva da poesia de Francisco Alvim, a qual, como analisamos neste ensaio, desentranha das locuções corriqueiras, triviais, banais, o complexo espectro social.

Apenas excepcionalmente essa preciosa performance discursiva, indefinidora da(s) voz(es) enunciativa(s) socialmente marcada(s), individualiza as personagens:

CONVERSA DE ALICE COM HUMPTY DUMPTY

- A questão é de saber
se uma palavra pode significar tantas coisas
- Não, a questão é de saber
quem manda (*Idem*: 78)

No caso acima, a particularização das vozes pode ser explicada por um recurso ainda mais incomum na obra de Chico Alvim: a citação direta da tradição literária. Afinal, a conversa em questão se dá originalmente no capítulo 6 – intitulado *Humpty Dumpty* – da obra *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, escrita pelo matemático inglês Charles Lutwidge Dodgson, escritor mundialmente conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll, também autor do famoso livro *Alice no País das Maravilhas*. Na edição comentada da Zahar, temos a seguinte tradução:

“A questão é”, disse Alice, “se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes.”

“A questão”, disse Humpty Dumpty, “é saber quem vai mandar – só isto.” (Carroll 2002: 204)

Transplantada para o universo poético apresentado, situado historicamente e atento à cultura nacional viciada pela informalidade normatizada, a conversa se torna emblemática da identificação das assimetrias de classe. Nessa ótica, faz todo o sentido pensar no entroncamento do universo social brasileiro com o universo literário da poesia. A análise social defendida até aqui finalmente surge de forma explícita: “a questão é de saber/ quem manda”. Diante da verticalidade assimétrica, a argumentação, os significados das palavras, a polissemia, a capacidade de pensar e de se posicionar perdem qualquer valor. São inúteis. Acima de todo argumento, prevalece a desigualdade da cultura do mando e do desmando que se arrasta desde o período colonial até a modernização conservadora que alicerça as práticas sociais brasileiras. Possivelmente daí resulte o inacabamento das vozes, já que o plano de fundo social que emerge é ainda o das relações de poder autoritário, quando não oligárquico, baseado no privilégio, no favor, no assédio moral, no medo etc. O humor e o emaranhado das vozes evidenciam a polivalência das palavras em seu uso cotidiano, acentuando o desajuste das relações. Nesse fecho da cor local, supostamente é um grande desajuste a denúncia de uma sociedade autoritária vir de um diálogo entre Alice e a personagem infantil Humpty Dumpty, um ovo falante. A sagacidade dessa fina ironia reside na sensatez de se denunciar o contrassenso de uma sociedade que se pretende moderna através de um capítulo exemplar em dramaturgia repleta de contrassensos lúdicos. É justamente neste ponto dos contrassensos, da inutilidade da lógica argumentativa, da perda

dos significados, que se dá a imbricação com o contexto original do diálogo, muito embora saibamos que a questão colocada na obra de Carroll não seja a da sociedade brasileira.²

“Humpty Dumpty é um filólogo e um filósofo primordialmente versado em questões linguísticas” (Gardner nota em Carrol 2002: 204)³. Todo o capítulo é um grande jogo com as palavras. A própria expressão “Humpty Dumpty” é usada pejorativamente na língua inglesa com o sentido ofensivo de chamar alguém de “baixinho e gordo”. Em nota, Gardner cita o artigo de Peter Alexander – *Logic and the Humor of Lewis Carroll* – e a inversão carrolliana baseada em Humpty Dumpty supor que nomes próprios – os quais individualizam seres – devam ter significações gerais e que nomes comuns – os quais têm sentidos gerais compartilhados socialmente – possam ter significações totalmente arbitrárias e dependentes da vontade do enunciador. Gardner completa: “A tese do sr. Alexander, com que temos de concordar plenamente, é que o humor de Carroll é fortemente influenciado por seu interesse pela lógica formal” (*Ibidem*). De fato, grande parte do humor do capítulo advém dessa técnica. O próprio Carroll, em seu artigo *The Stage and the Spirit of Reverence*, escreveu:

[...] palavra alguma tem um *sentido* inseparavelmente ligado a ela; uma palavra significa o que o falante pretende dizer com ela, e o que o ouvinte entende por ela, e isso é tudo... Este pensamento pode servir para minorar o horror que alguns têm da linguagem usada pelas classes mais baixas, que, é um consolo lembrar, é frequentemente um mero ajuntamento de *sons* sem significado, no que diz respeito a falante e ouvinte. (Gardner nota em Carrol 2002: 204)

Em seu livro *Symbolic Logic*, Carroll coloca as seguintes palavras na voz de Humpty Dumpty:

[...] sustento que qualquer autor de um livro está plenamente autorizado a associar qualquer significado que lhe agrade a qualquer palavra ou expressão que pretenda usar. Se encontro um autor dizendo, no início de seu livro, “Entenda-se que pela palavra ‘preto’ estarei sempre querendo dizer ‘branco’, e que pela palavra ‘branco’ estarei sempre querendo dizer ‘preto’, aceito docilmente seu comando, por mais insensato que possa me parecer.

Assim, quanto à questão de uma Proposição dever ou não ser entendida como afirmando a existência de seu Sujeito, afirmo que todo escritor pode adotar sua própria regra, contanto, é claro, que ela seja coerente consigo mesma e com os fatos aceitos da Lógica. (Gardner nota em Carrol 2002: 205-206)

Logo se vê que não é à toa que Humpty Dumpty é um dos símbolos básicos do livro *Finnegans Wake* de James Joyce. O formidável capítulo de *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, todo permeado pela discussão em torno da linguagem, provoca o nosso retorno aos aspectos formais da poética de Alvim, comprometida com a herança modernista brasileira. Alvim parece ter criado sua própria regra, conforme aconselhava Carroll pela voz de Humpty Dumpty. Uma regra baseada na indeterminação das vozes, tornada recurso estético do modernismo internacional. Regra consonante com os ideais vanguardistas e que acabou por radicalizar o projeto modernista na medida em que a voz do poeta praticamente desaparece dos seus poemas.

A grande questão do poema, no contexto original da obra inglesa, é saber se o enunciador manda nas palavras ou se as palavras mandam no enunciador. Roger W. Holmes, em seu artigo *The Philosopher's Alice in Wonderland*, dá a seguinte resposta: “Em certo sentido, as palavras são nossos senhores, ou a comunicação seria impossível. Em outro, nós somos os senhores; se fosse diferente não poderia haver poesia.” (Holmes *apud* Gardner 2002: 207) Francisco Alvim, através de sua arte, repõe essa pergunta na ordem do dia. E como em quase toda a sua poética, mantém a resposta em aberto, pois, ao mesmo tempo em que orquestra toda a performance em seus múltiplos arranjos, são as variadas vozes marcadas socialmente, as falas assimétricas, as palavras agindo, as grandes protagonistas da sua obra. Ele é o criador das palavras, mas, ao criá-las, parece ser o principal interessado em dar total liberdade para que elas o recriem. Suas palavras não ganham vida própria. Elas já nascem com vida própria. Suas palavras são.

Notas

¹ Esse coloquialismo, não raro tido como principal componente formal da poética de Francisco Alvim, traça afinidades entre o autor e os poetas marginais da década de 70. De fato, Alvim chegou a integrar a coleção carioca *Frenesi* – lançada em outubro de 1974, na livraria Cobra Norato, no Rio de Janeiro – ao lado de Cacaso (Antônio Carlos Ferreira de Brito), Roberto Schwarz, João Carlos Pádua e Geraldo Eduardo Carneiro. No entanto, mesmo reconhecendo a importância fundamental do coloquialismo em sua produção, este ensaio salienta a primazia daquilo que, redimensionando as palavras de “O país do elefante” de Roberto Schwarz (2002), é o seu procedimento técnico mais espetacular: a performance do sujeito poético marcada pelas “descontinuidades de perspectiva no interior dos poemas”.

² Nos raros momentos em que se evidencia uma referência clássica da tradição, o poeta demonstra a precisão da sua escolha. Até mesmo a conotação social está presente na obra inglesa, notadamente no orgulhoso gesto de despedida potencializado por Humpty Dumpty, quando ele oferece um de seus dedos para Alice apertar, fazendo alusão “ao desagradável hábito de alguns membros da aristocracia vitoriana de estender dois dedos quando cumprimentando os que lhes eram socialmente inferiores.” (Gardner 2002: 211) Assim, transitamos o tempo todo entre linguagem e sociedade, e vice-versa.

³ As introduções e notas de *Alice: edição comentada* são todas de responsabilidade de Martin Gardner, o qual não realizou pesquisa original, mas compilou o máximo de material encontrado na literatura existente para tornar os livros de *Alice* mais atrativos para leitores contemporâneos. O autor não se esqueceu de agradecer os vários comentadores e contribuidores que tornaram possível esse trabalho, em especial o dr. Selwyn H. Goodacre, renomado especialista em Carroll. A obra *Alice: edição comentada*, publicada pela editora Zahar, é a tradução da edição definitiva que combinou dois livros de *Alice* comentados anteriormente por Martin Gardner: *The Annotated Alice* – publicada pela primeira vez em 1960 pela editora Clarkson Potter – e *More Annotated Alice* – publicada em 1990 pela editora Random House. Tal edição definitiva, publicada no ano 2000, recebeu originalmente o título *The Annotated Alice: The Definitive Edition*.

Bibliografia

Alvim, Francisco (2004), *Poemas [1968 – 2000]*, Rio de Janeiro, Cosac Naify.

Benveniste, Émile (2012), *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.

Carroll, Lewis (2002), *Alice: edição comentada*, Rio de Janeiro, Zahar.

Carvalho, Ricardo Schmitt (dir.); Müller, Adalberto; Caetano, André (prod.) (2006), *Um corpo Estranho na Loja, Documentário de Poesia*, <<https://www.youtube.com/watch?v=5EWyLxqxxNk>> (último acesso em 18/07/2017).

Chauí, Marilena (2017) *Le mythe de la non-violence brésilienne*, in Colóquio Internacional “Quelle droite a pris le pouvoir au Brésil”, École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS, Paris. (colóquio ocorrido dia 30 de maio de 2017).

Eliade, Mircea (1989). “La Structure des Mythes”, In *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

Fernandes, Millôr (1974), *Trinta anos de mim mesmo*, 3.ed. Rio de Janeiro, Nórdica.

Mallarmé, Stéphane (1897), *Divagations*, <<https://www.jeuverbal.fr/crisevers.pdf>> (último acesso em 02/08/2017).

Schwarz, Roberto (2002). “O país do elefante”, *Caderno Mais! Folha de São Paulo*, <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1003200204.htm>>, (último acesso em 26/07/2017).

Vadé, Yves (1996), “L’emergence du sujet lyrique à l’époque romantique”, in *Figures du Sujet Lyrique*, Paris, Presses Universitaire de France, 11 - 37.

Zumthor, Paul (2007), *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo, Cosac Naify.

Deyse dos Santos Moreira é doutoranda em Estudos Comparados na Université Paris Sorbonne — Paris IV e leitora na Université Bordeaux Montaigne. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa “Iconografia da Melancolia: a obra poética de Francisco Alvim e de Luís Quintais”. É mestre em Études Lusophones pela Université Sorbonne Nouvelle — Paris III com uma dissertação intitulada “Les vides chez Luís Quintais”. Possui graduação em Letras pela Universidade de São Paulo — USP. É membro do CRIMIC.

Fábio Leonel de Paiva é graduado em Letras pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com dupla habilitação: Linguística/Português. Professor de Língua Portuguesa, preparador e revisor de textos, escreve para o blog Cultura Crítica.

Finitude e prospecção – gestos escriturais

Tiago Cfer

Universidade São Paulo

Resumo: Reflexão sobre o espaço poético propiciado pela performance de agora. A partir da produção ensaística e poética de Mauricio Salles Vasconcelos, e com foco sobre dois trabalhos desdobrados de seu livro *Ar livre*, “Livro/Telefone/Rua” – uma ópera estenofônica – e “Ato/Ambulante”, investiga-se o campo relacional que as dinâmicas do livro e dos eventos-performance vêm implementando entre literatura, filosofia, música, tecnologia, urbanismo, ecologia.

Palavras-chave: poesia; performance; filosofia; tecnologia

Abstract: Reflection on the poetic space provided by the performance of now. From the essayistic and poetic production of Mauricio Salles Vasconcelos, and focusing on two unfolded works from his book *Ar livre*, “Livro/Telefone/Rua” – a stenophonic opera – and “Ato/Ambulante”, we investigated the relational field that dynamics of the book and the performance-events have implemented between literature, philosophy, music, technology, urbanism, ecology.

Keywords: poetry; performance; philosophy; technology

Princípio-Scratch

O texto só vem agora, mas era anterior. Depois de uma performance ou ato de fala (leitura, entrevista, conferência ou mesmo aula) de Mauricio Salles Vasconcelos, sobrevém essa impressão: a materialidade complexa e quase indestrinçável de seus escritos passa para um plano de corpo ao vivo ainda não assimilável – e já *para sempre excedido* (Vasconcelos 2017: 73). Interessante é notar que a marca do que escapa ao dito ou ao escrito (voz/som aleatório/ruído) se faz em diálogo com dados da História presente – sob o signo dos primeiros anos 2000.

Não há apelo do autor a uma lógica modelar, prolongada ou desenvolvida através de vínculos identificatórios entre a palavra escrita e a palavra falada. Não ocorre uma divulgação autobiográfica aí, mas movimentos de escrita numa laboriosa desarmação/reelaboração de si. Do livro ao ato jamais se observa um jogo de complementação ou justificação retórica mas, ao contrário, desdobramentos e suplementações que só ampliam o espaço orbital, orlar, díspar da palavra em seu seguimento à vida coeva dos objetos técnicos (para se falar aqui em sintonia com as focagens pioneiras de Gilbert Simondon acerca de uma era tecnificada, já instalada, constitutiva dos menores gestos cotidianos).

Nos escritos de Mauricio Salles Vasconcelos os modos de arquivar, diagramar e mapear a história de agora se sincronizam com o *incipit* de um outro tempo que emerge desde a guerra iniciada em setembro de 2001 – uma guerra para pôr fim à Guerra, diz Avital Ronell, numa reincidência tautológica dos mesmos alvos e motivos (por conta do terrorismo e de uma hegemonia quanto à ordem global). Não ao acaso, Vasconcelos estava realizando pós-doutorado em literatura/filosofia/tecnologia sob a supervisão da autora de *Finitude's Score – Essays for the End of the Millennium*, na New York University, exatamente no período de setembro de 2000 a setembro de 2001. Um dado curioso está em seu retorno, depois desse tempo na cidade-mundo onde se deu o desastre revelador do início do milênio, precisamente no dia 11/9/2001. As torres gêmeas do World Trade Center estavam sendo detonadas, quando o escritor/performer voltava para casa.

Toda essa convergência de pontos envolvendo performance/poética/pensamento demonstra um mecanismo de anotação que compreende um tempo definidor de outro

critério de época, de datação histórica, posterior que é ao apocalipse teleológico há tanto projetado para o século/milênio por vir; tempo sem outra escatologia senão o tom do *que vem*, em um modo próximo à filosofia de Blanchot, e também de Agamben, em relação com uma futuridade já em instauração, misto de promessa e problematidade, sem mais o toque de prenúncio/progressão.

Registra-se, então, um princípio sem retorno (ou uma an-arquia: ausência de princípio), pautado pela viralização/virtualização do conhecimento, da cultura, da ciência e do desastre. Advém dessas anotações uma *escrita scratch* sobre as ondas info do *mondo tecno*, em sintonia com o que Vasconcelos deixa destacado, num ensaio de 2002 sobre a filósofa norte-americana Avital Ronell – "Derivados da diferença – Estenofonia": "É como se à escrita não se acrescentasse a voz [...], o verbo como precedência ontológica [...]. E sim, o ruído, um suplemento e *noise*" (Vasconcelos 2002: 205).

Não há mais o que aguardar de uma ação escritural empenhada em teses englobantes, a fim de restituir a suposta autenticidade/originalidade da palavra, senão previsíveis e redundantes reverências prestadas à cultura oficial, em sua vontade de garantir e conservar um assento, um posto reprodutivo nas corporações do parasitismo discursivo.

A performance, no entanto, hoje atua num vetor de acontecimento indesviável do ato de escrita que a constitui e a antecede. O texto só ganha voltagem performativa se antes já engendrar um lastro produtor, de veios não restituíveis à palavra concebida como letra validadora de um espaço reverente/referente à continuidade de uma imagem vigente do literário.

Eis o que ocorre com esse universo de performances que se dão tanto no espaço da linha de poesia (verso tomado como pauta experimentadora de recursos imagético/sonoros/conceituais) quanto em diferentes formas de cena e palco: um trabalho de linguagem – no contexto de uma cultura tecnocapital planetária – que não deixa interromper sua linha transitiva de relações criativas, culturais, históricas. Para além da determinação de um encampamento em algum nicho ou atrelamento sistêmico – mesmo aquele forjado por uma noção fechada de performance ou de espaço estrito do livro. Uma escrita *em ato* que conjura a virulência da linguagem.

Visível se torna, nos dois últimos livros de poesia publicados por Mauricio Salles Vasconcelos, *Caderneta-maquete* (2016) e *Ar Livre* (2017), uma operação de registro que se utiliza dos muitos suportes de anotação/arquivamento (do lápis-caderneta aos dispositivos móveis, numa explicitação de tais processos no decurso dos textos). Assim, se imprimem e propagam-se as linhas cruzadas de uma arte que é, também, conhecimento em formação, em caminhada/mapeamento dos espaços da megalópole num tempo de globalidade que advém com a consolidação, já na cultura e na vida cotidiana do século XXI, de uma verdadeira *cyberculture*.

A estenografia, ao modo como Mauricio se dispõe a usá-la, numa captação e emissão – com toda uma ênfase nos gestos de recepção/recolha/registro contidos no escrever em diferentes formas de inscrição/notação – das muitas camadas que compõem o tempo que passa *só agora* – dando-se, vindo, envolto em amálgamas de fragmentos de corpos, vozes, sons, imagens –, proporciona aos poemas uma consistência tumultuosa. Estes se apresentam como pequenos dispositivos de produção, espinhas dorsais agitadas, impulsionadas por interferências e variantes discursivas que, de certo modo, dão um aspecto de flagrante/erradicação eletrizantes em face de situações e signos que irrompem e fazem uma espécie de debandada a cada página do livro, proporcionando um vivo, contínuo movimento para a captura imediata da escrita. É o que se observa no seguinte poema, “Série” (abertura do capítulo “Muzak (2003-2006)” de *Ar Livre*):

As portas da maior cidade se oferecem à urgência/imagem –

Postais

Dentro dos cubículos de sexo, moradias sarah jessica parker

Texas sempre em alta, sob nomenclaturas/pós-metrópole,

N.Y a nu de nenhum até logo, after hours

Entre corpos geografias trifases vírus em tempo real

Implemento discursivo indireto

Do que está-por-vir e já é refém/um átomo

Cosmo à deriva cabe nesse *loft* como se seguisse

Vozes

Senão telefones diversos enganchados nos seres silhuetas

Contam epidemias públicas privês:

Esperar por nada – abrir janelas e dias (retículas)
 Por pequenos gozos
 Gosmas de hóstia, cápsulas indiferenciadas),
 Acompanhando séries:

A enorme lufada de ar depois
 Do parque e da casa, um sentimento
 Absurdo, planetário, de estar por aí, respirando tudo
 E bem (a pensar o “bem”, radical-cifra),
 A convite de um (como se fosse “off”)
Continuum – voz vaga, volta,
Autorreplica – Indiscriminadamente, “confesso”
 Estar bem, sob fiança
 De um segundo do mundo

“De todo mundo” (Vasconcelos 2017: 68)

Essa intensidade poética acaba por conferir ao livro um frêmito, uma presença sempre atualizadora no que envolve captação. Observável é uma postura ao mesmo tempo atuante e receptiva, instigando o leitor a demonstrar, em suas investigações, que um tal objeto é da ordem do incessante, jamais deixa de vibrar. Nessa circuitação de atos de escrita e leitura, cada texto/livro/poema eclode como *qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração* (Celan 1996: 54), como se lê no discurso de agradecimento, feito por Paul Celan, ao prêmio Georg Büchner (1960).

A trama escrita-voz-livro-corpo em atuação suscita uma verdadeira circulação, um arejamento não apenas naquele que está evocando e disseminando a palavra. Poder-se-ia dizer que a performance apenas ressuma quando o ambiente e as formas de vida presentes, no ato, se transformam em fonte do acontecimento, ou seja, irrompem numa afluência ao evento em que se constitui a dimensão performativa da linguagem, já pulsante *por escrito*. Configurando-se numa espécie de ventriloquismo, tal como nota Ron Silliman no seu ensaio “After word: *Who Speaks*: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading”, presente no livro editado por Charles Bernstein, *Close Listening: Poetry and the Performed Word*: “No event invokes the power of presence like a reading. The performer literally POPs off the

stage and *is* the page from which the words of the text emanate, if not actually from which the words themselves appear to have been inscribed” (Bernstein 1998: 373).

Assim, o autor vai se constituindo, em meio à truculência dos mercados negros de organismos e multidões em que se arrojam projetos globalizadores agônicos, enquanto traficante de sons e grafias, produtor ambulante de livros e enunciação livre. É o que se lê em “Ambulante (2006-2011), segunda parte do livro *Ar Livre*. Uma simples posição deambulante que segue abrindo signos, vias, prospecções ao tráfego semionáutico em *www* – a “confluir en una obra sin clara filiación, sin raíz profunda y sin nostalgia, como una visión positiva de la complejidad y el caos” (Mallo, 2009: 186). Uma espécie de pirataria dos signos de apocalipse e predição, de finitude e prospecção, instalada no contexto de agora há tantas eras anunciado/projetado, de modo a exercer uma espécie de *vidência do presente*.

Heidegger na linha

Torna-se perceptível desde “Para quê poetas?”, texto de 1946 no qual Heidegger situa Hölderlin como precursor de uma viragem poético-filosófica no âmbito do “tempo da noite do mundo” (Heidegger 2012: 307-367), como aquele que “mais se expôs ao risco da linguagem” (*ibidem*), a emergência, no imediato pós Segunda Guerra Mundial, de uma escrita e de um pensamento desabrigados – apartados do lastro onto-anropológico ocidental.

Signo de um tempo sem origem nem destino, de uma lógica do excesso, a noite estancia uma experiência-limite das linguagens. Configura-se como campo de forças conjuntivas/disjuntivas, contrativas/expansivas, envolvendo o presente numa atmosfera ambivalente onde coexistem, em plano aberto e ao ar livre, imagens, memórias e referências arcaicas e atuais, dados provenientes de “todos os tempos”, em confluência e disseminação numa ambiência técnica/tecnológica, maquinica.

Se no ensaio de Heidegger a linguagem ainda é compreendida como casa do ser, e o mundo um espaço interior que abarca a totalidade do ente, ficando reservado à poesia o acesso a essa interioridade como modo de salvaguardar o destino do homem (a poesia ainda concebida como senha ontológica), observa-se em “Para quê poetas?”, contudo, antes desse recuo a uma função essencialista, pastoral do escrever e do pensar que figura no desfecho

do ensaio, a apresentação de um movimento decisivo à *poiesis* que veio se configurando na passagem finissecular, milenar. Trata-se do contato, através da poesia de Hölderlin e Rilke, com uma espacialidade analítica limítrofe. Para Heidegger, o poeta do tempo indigente, da noite que sucede a morte de deus, é aquele que, “no círculo mais vasto da esfera” (*idem*: 345-347), torna-se capaz de produzir uma linguagem da virada, transformando o desamparo em aberto.

A partir dessa manobra *psicotopográfica*, realizada na crista dos séculos, iniciadora de uma época na qual o acúmulo histórico passa a ser recepcionado, então, desde uma posição zerada – espécie de *infância do mundo* –, esvaziada dos critérios que respaldavam a intimidade humanista (a domesticidade filosófica fundada pelas noções de origem/fim, original/cópia), a poética contemporânea vem se realizando. Não mais em correspondência a um mundo dado – como supunha o filósofo de *Ser e tempo* –, mas em processos de *individuação sem substância*, na produção/profusão de mundos. Aliás, Mauricio Salles Vasconcelos, no ensaio *Exterior. Noite – Filosofia/Literatura*, publicado em 2015, demonstra que a (não) obra de Blanchot, matriz dessa era em descortínio desde a segunda metade do século XX, propaga-se a partir de tal abertura.

O *ato de escrever*, ou a *escrita em ato*, convoca uma comunidade de amigos e amantes desconhecidos, em formação. Conflui com a circulação de mercadorias e culturas pelo mercado mundial, com o alargamento dos limites de uma erotologia global num projeto de mundo hiperinclusivo de usuários de todos os segmentos da escrita – remetentes/destinatários de sms, e-mail, informação em rede, etc. Tal deambulação vibra dentro de um circuito de trocas intermináveis, características do comércio em vigor, sinalizado por simultaneidade de bens transnacionalizados e, nos momentos e movimentos, timbrados pelo traço do tráfico/pirataria/cópia/reprodução deliberada dos valores da hora na órbita mundializada em que tudo, todas as pessoas e seus objetos transcorrem. A figura do ambulante se torna eixo de uma captação/captura performativa de um tempo (agora) que escoia. “*“Você” não está sozinho, ficção fabrica suas próprias faces,/ Pontilha o nome sujeito menos imaginado// Agora/ Aleatório, Ambulante/ “Só Se For Agora”// – Só se gora agora/ Não-Mais*” (Vasconcelos 2017: 64).

Já bem instalada, ao menos desde o começo da década de 1990, com a invenção da *www*, essa comunidade – em fomentação há quase duas décadas já transcorridas neste milênio –, figura como uma mutação, em inter-relações díspares (sistemas abertos e inacabados decorrentes das ciências do caos), dos círculos de amigos humanistas apresentados no livro-carta ao mundo de Sloterdijk, *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*:

Na perspectiva erotológica, a hipotética amizade dos escritores de livros e de cartas com os receptores de suas mensagens representa um caso de amor à distância – e isto exatamente no sentido de Nietzsche, que sabia que a escrita é o poder de transformar o amor ao próximo ou ao que está mais próximo no amor à vida desconhecida, distante, ainda vindoura. A escrita não só estabelece uma ponte tele comunicativa entre amigos manifestos vivendo espacialmente distantes um do outro no momento do envio da correspondência, ao que não está manifesto: ela lança uma sedução ao longe, uma *actio in distans*, no idioma da magia da antiga Europa, com o objetivo de revelar o amigo desconhecido enquanto tal e levá-lo a ingressar no círculo de amigos. (Sloterdijk 2000: 9-10)

Dessa perspectiva, cada evento-performance de linguagem, hoje, vem marcado pela força de um começo heteróclito na medida em que se oferece como “Segunda-mão” (é o título de um poema de *Ar Livre*) à criação do universo, um modo de suscitar/suplementar a explosão de onde teria vazado a fonte dos acontecimentos. “Um livro para ser aberto (modo de transporte)/ Em todos os instantes/ Estações um efeito/ De capa e leitor,/ Letras se miram/ Para fora do âmbito estritamente escrito” (Vasconcelos 2017: 59). E os aparatos tecnológicos, as máquinas de todos os tipos, parecem ser suficientes para nos alojar numa spatiotemporalidade de *mundo permanentemente nascente*, no agora que escapa aos calendários e proporciona à experiência uma finitude na qual cada dia se faz como sucessão do primeiro/último dia, em toda sua abundância e força destruidora irrepetíveis.

O fazer poético é testemunha de que seguimos reivindicando para o gozo pleno, uma vez que queremos criar zonas de aproximação nas quais nossas estranhezas e distâncias se tornem o motivo (sem fundo) da comunicação. Afirmar nosso comum desabrigo (despertencimento e desentendimento) como modo de experimentar outras faces e dimensões da (co) presença. Estar-juntos num ambiente onde a memória da queda e o

anúncio do apocalipse foram banidos. Descobrir-nos, sem culpa, em gestos por escrito. É o que se lê no poema “Parque temático”:

Queremos estar – *logos* insone –
 Ser homens feitos, nomear o que
 Não se vê – a origem e a
 Correnteza exangue, à solta –

Dentro de um panorama, ou então,
 Um parque, um cessar-fogo
 A qualquer hora, pelas tantas fontanas

Sob o contínuo rumor do fim da vida (*idem*: 98)

Assinalando um sentido expansivo de *poiesis*, através de uma escrita que se dá no acúmulo de instantes, na sucessão de auges mesclados pelo excesso de imagens e sons em difusão no planeta tomado por objetos técnicos e multidões, a poética de *Ar Livre* se sintoniza, em outro século/milênio, décadas depois do testemunho dado pela transmissão radiofônica de Artaud, em 1947 – *Para dar fim ao juízo de Deus* –, com a emergência enunciativa de uma apreensão amplificada do universo após grandes, coletivas confrontações de forças. Realiza-se para fora de uma entonação peremptória, encerrada no âmbito dos padrões do “poético”, a serviço de uma linguagem monológica (dentro do esquadro do juízo/palavras-de-ordem sobre o atual estado de coisas).

Movida pelo toque performativo, a escrita de Mauricio Salles Vasconcelos – que desde seus primeiros livros está ligada a experiências em outras mídias, como sua atuação, na Rádio MEC/Rio de Janeiro, no período de 1979-1985, com a produção dos programas “Contistas brasileiros” e “Momento teatral”, contando este com performances/leituras – conflui com o mundo-ovo artaudiano (como o definiu Deleuze). Encontra-se em grande afinidade com o “abrigo-mundo” dos *newyorkaises* de Hélio Oiticica. Ou ainda, estabelece vínculos com a topologia poético-relacional de Christophe Tarkos, autor *performer* por excelência, que chega a apreender o universo contemporâneo como uma “máquina de lavar” – objeto maquinal diluidor das linhas divergentes e plurais de criação. Numa vertente muito próxima da esferologia concebida por Peter Sloterdijk, propõe a abertura de

semióticas mistas, heterogêneas, capazes de captar a plurivocidade planetária para além de qualquer ordenação globalizadora.

Mostra-se decisivo para o trabalho que o autor vem desenvolvendo neste século – incluindo aí sua produção ensaística – o contato com ares provenientes de sua vivência em Nova York, onde Mauricio Salles Vasconcelos estreitou contato com diferentes performances musicais, visuais e poéticas, de Joan La Barbara a Vito Acconci, de John Ashbery a Robert Ashley. Surgiu de tal ambiência a criação da ópera estenofônica “LIVRO/TELEFONE/RUA”, inspirada em *The Telephone Book*, de Avital Ronell.

Concebida entre 2000 e 2001, a ópera está presente no livro *Ar Livre*, onde se observa uma escrita em curso nas adjacências da cidade, na qual o texto vem se dando já como performático, traçando desenhos e movimentos espaciais, extraíndo música da fusão palavra/voz. Ouve-se na atmosfera da realidade pulsante, presente, uma polifonia de sons – toques celulares, vozes e ruídos que atravessam o ar das cidades, sinalizando uma espécie de “Horda de Holderlin” (como diz o poema de mesmo nome). Não à toa, as derivações do signo aéreo jogam com o aleatório e o que há de antecipação (rumor, presságio, mixagem e som/sopro), quando se lida com as imagens de fonte-fim, próprias de uma época como a de agora, que vêm figurar logo no começo do poema de abertura, “Recepcionista (*scratch conversation*)”:

Eu sou a recepcionista
Sou eu mesmo quem atende
Em nome de ninguém (Jingle)

Imediata mensageira de “Tudo

O que se conhece e é transmitido na hora

Qualquer dito logo se insere”

Em cada livro a
Agenda aleatória
Carregada por todos onde
Quer que desapareçam

Eu sou a recepcionista, a mais pura ouvinte
 (aquela jamais vista)
 Tão-somente ouvidos
 Hospedeira de vozes EM ATENÇÃO A VOCÊ
 Sou sua, um VELHO TESTAMENTO,
 um verbo ambulante para sempre e sempre
 Sem juízo e sem volta – Sou, ao contrário,

Você mesmo: sua voz ausente

Sempre disponível (Refrão da recepcionista para uso de *scratch*)
 (*idem*: 84 e 85)

Deflagra-se, com a espacialidade ondulatória que se implementa a partir da *mesa da telefonista*, como bem formula Avital Ronell, *the walking switchboard* (uma tecnologia nada funcionalista, marcada pelo dado performativo inseparável da presença e uso de toda tecnologia, de todo aparelho/aparato), uma topografia heterodoxa. Interessante é notar que Avital Ronell, em *The Telephone Book*, atualiza um diálogo com Heidegger de forma a romper as barragens criadas entre criação e *tekhné*, colocando em primeiro plano a figura-conceito da Recepcionista/Telefonista como operadora-chave de existência, linguagem e pensamento em uma era de alta tecnologia. Justamente, o traço que mais se destaca é de uma performance (voz – palavra – corpo) suspenso pelo *booth/book* telefônico.

“LIVRO/TELEFONE/RUA” ocorre como poema de vozes que atravessam a janela da casa concluída pela filosofia de Heidegger. Vozes vindas do exterior, via plugagens tecnológicas, reunindo-nos de volta à casa compreendida como espaço urbano, mundializado (para além dos estamentos globalizantes dos blocos geopolíticos, a vida/arte/cultura da mundialidade se fazem através de congraçamentos tão heterogêneos quanto imediatos), em celebrações poéticas, artísticas, musicais que acabam destruindo a domesticidade, o abrigo (noção de casa como espaço privativo).

Desde essa morada – aberta, desmurada, destelhada – é que Mauricio Salles Vasconcelos faz uma chamada à tradição. Mas, se nos atemos às proposições do filósofo do fim da metafísica de que através da tecnologia o ser retira-se definitivamente de nosso

meio, e que com o uso das máquinas os homens se descaracterizam à medida que são envolvidos por uma nuvem sem sinal, quem é que está do outro lado da linha?

Novas regiões do mundo

Aquelx para quem ainda não há um rosto. O que explica o incessante encaminhar-se da poesia para o desconhecido, sua obsessiva atração pelo enigma – ou, para dizer com o *livro do desastre* de Blanchot, pela *ausência* (que não constitui uma resposta) *de questão?* Uma maneira de se retirar (da ordem) do mundo na abertura do mundo.

Enquanto pulsa numa espécie de ondulação – deriva e devir da linha poética sem remissão à simples disciplina-literatura –, na mudança de um estado para outro das coisas – o diverso, o díspar –, o poema é compleição do impossível e impensado, disto que está atrás do *absolutamente outro*. Ou a recepcionista (*você mesmo: sua voz ausente*): uma “desestabilização do remetente”: “*Eu sou o signo ao vivo// Invisible Partner// Inner Walk (...)* *Sempre em outro lugar que não aqui,/ agora e/ou nunca*” (*idem*: 86).

Feito uma voz vinda do outro lado da linha, o projeto musical *LIVRO TELEFONE RUA* se apresenta por meio de uma operação que consiste em arrastar a palavra filosófica/poética de seu estado gráfico para a vibração sonora. Trata-se de, a partir de uma travessia vivamente integrada a um projeto performático, desterritorializar o livro em site-hospedeiro de *ópera/música estenofônica*. (É o que pode ser ouvido em <http://www.marcussiqueira.com/livro-telefone-rua> – senha: livrotelefone –, site criado pelo compositor erudito contemporâneo Marcus Siqueira, parceiro de Vasconcelos no projeto poético-cênico-musical).

Tal procedimento acaba por desestabilizar as relações automáticas, recitativas, declamatórias, as hierarquias entre vocalização e palavra textual, ressitando a linguagem em sua potência motriz, viral, dispersiva, sem relação matricial com um todo orgânico ou uma condição original (seja o livro seja como repositório da esfera verbal, seja a telefonia como referendo eminentemente técnico de matrizes sonoras/tecnologias acústicas ou eletrônicas). Isso está enunciado na primeira faixa do disco, “Intro: Irrompimento”: “Então/ Irrompo no meio de um movimento (...) Todo livro é tomado de fora/ Célula de uma conversação interrompida/ Revolta e desdobrada em um Musical” (Siqueira 2017: faixa 1).

LIVRO TELEFONE RUA testemunha a força viva de uma escrita em ato/cena – dentro e fora do estritamente escrito. Através de recursos provenientes da estenografia e da estereofonia (escrita digital, música erudita/eletrônica), faz circular – na medida em que cria entrelaçamentos entre livro, telefonia, rua – filosofia e literatura para o exterior de qualquer suposto domínio. A própria disposição da ópera em *site*, ao converter a cosmotécnica contemporânea conceituada nos poemas do livro em faixas musicais acessíveis de qualquer lugar, afirma um vínculo inseparável entre livro de poesia, tecnologia e performance. Retira, assim como ocorre em *The Telephone Book*, de Avital Ronell, “o instrumental tecnológico de sua órbita encerrada de comunicação, da mera acoplagem ao mundo do capital como fundo panorâmico de épocas e culturas, para reconfigurar projetos de escrita” (Vasconcelos 2015: 144).

O livro passa então a ser concebido como meio propagador de ações/modos de pensamento/escrita, como dispositivo *tecno* em toda sua polivalência – conexional, relacional. Um objeto poético e performático no mais amplo sentido. Fonte distribuidora de novas imagens e sonoridades que vêm contracenar no jogo infinito das mutações figurais e tecnossemióticas. “Como se tudo estivesse em um crescente engendramento: o livro (receptáculo da memória) e seu jogo (ao vivo) no passar de um tempo, e de uma época assinalada simultaneamente pela finitude e pela prospecção”, escreve Mauricio Salles Vasconcelos na apresentação de *Minha vida* (Hejinian 2014: 8) – edição brasileira cuja tradução foi realizada pelo escritor.

Compreende-se, assim, *tekhné* e linguagem como repetição do evento desde sempre existente – efeito dissimulante da matéria-prima apreendida como precursora sombria –, das sínteses químicas às estratificações geológicas, das mãos em negativo de Gargas às máculas pictóricas de Cy Twombly, dos incorporais estoicos aos *cut-ups* de Burroughs. Essa seria uma via para explicar o modo como Vasconcelos apreende, por exemplo, a América no poema-música-filosófica de mesmo título. Observa-se aí uma visada arquipélica, uma cognição em relação expansiva com o mundo, em sincronia com a *filosofia da relação* do escritor antilhano Édouard Glissant. Algo capaz de formular imagens e sonoridades da violação e extorsão impostas ao bloco continental até então imperceptíveis, por exemplo, ao universo da MPB ou da sociologia acadêmica – sempre atulhado de redundâncias em nome

do nacional e do corporativado lugar-comum. “América opera com lógica de crise/ Balística/ Depressão/ Stress/ Emergência// América é um nome-mulher em toda sombra de filho/ O mais distante, em revolta ou sempre perdido” (Siqueira 2017: faixa 3).

Essa intensificação perceptiva, decorrente do repositório cultural que é o meio do autor – livros, notas, estudos, ensaios, criações poético-fictivas, entrevistas, aulas, performances – transforma o indivíduo que lê, escreve, publica, performa, em corpo aberrante. Um monstro híbrido, multifacetado, *crioulizado*, através do qual novas regiões do mundo (imaginárias e concretas) serão desbravadas e apresentadas através de um trabalho de linguagem que dá-se em corte com as características poéticas modernas e pós-modernas. Não mais se vincula a um projeto radicalizado nas origens da arte e da sociedade a fim de restituir-lhes o elo perdido (modernismo), nem ao projeto de uma coexistência pacífica e estéril de culturas reificadas (multiculturalismo), bem ajustadas à rotulação, à ideologia do *pertencimento*, ao fluxo uniformizador da globalização (pós-modernismo).

O artista/autor no século XXI insurge então num projeto desatrelado desses pressupostos (modernos e pós-modernos) que determinam os circuitos do mercado. Dispõe-se como *produtor de itinerários na paisagem dos signos*. É o que sugere Nicolas Bourriaud com o conceito de *altermodernidade*, formulado em seu livro *Radicante*: “O altermoderno é para a cultura o que a altermundialização é para a geopolítica, ou seja, um arquipélago de insurreições locais contra as representações oficiais do mundo” (Bourriaud 2011: 189).

Não ao acaso, emerge de modo nomeado, no disco *LIVRO TELEFONE RUA* a figura do *monstro*. É a partir do chamamento à fonte-mãe-mulher que a recepcionista e a América se tornam porta-voz e solo (“A mãe chama primeiro/ E a criança é o que vem” – está na faixa “A chamada”), num *popsong* (“Monster”) presencia-se o surgimento de uma voz informulada (Siqueira 2017).

Nota-se a fulguração de uma imagética tendo como eixo a *inoperância*, essa que subjaz à noção tão presente de finitude (“Finitude’s Score”, já frisava Avital acerca do milênio em passagem e dissolução do ideário progressivo). Fulguração que, inclusive, pode-se observar nos filmes de Jean-Luc Godard, especialmente em *Week-End*, tal como Mauricio Salles Vasconcelos apreende, em seu livro *Jean-Luc Godard: história(s) da literatura*, um modo de fazer cinema fora do enquadramento daquilo que se entende por “cinema

temático, organizador do *crash* e do *caos*”, numa composição da tela na qual deixa de haver busca de sentido original e destinação. “Não há fundo, nem pano de fundo”, mas “mostração/*monstruação* de signos histórico-culturais em estado de choque”: “Nada se ordena fora do interesse, segundo o diretor, em filmar e dizer os “*monstros*” produzidos pela civilização, na contracorrente de uma “visão” política organizada” (Vasconcelos 2015a: 107).

Justamente, se observa nesse núcleo composto de inoperância/finitude a *infância* lançada através dos tempos ao que vem em sua dimensão de apocalipse que se alastra na inexistência do Juízo Final, sem outra escatologia senão o tom do “vem”. Um chamamento ao revés do teleológico, como no Blanchot relido em *Parages*, de Derrida, e *n’A comunidade que vem*, de Agamben, com toda uma ênfase em um vir-a-ser sempre em curso a despeito da ênfase na meta, no inaudito, na promessa de futuro enquanto fim.

Monster Monster

Path of the unborn

Answer Answer over my proper voice

Something under the skin

Sky Projections: Nests or Nets

Inside Lines

Monster Monster

No Ecology or Reflection of Civilization Terror

No Direction – Simply Another Ear

Monster Monster

Voice Stream

Voice Stream anda No More

Remote Control – Makes appear Reactors Unthinkable Places

Gardens of Zumbis and Zens

Oracular source

Oracular source (Siqueira 2017: faixa 4)

Um novo cenário de ação da palavra – escrita, vocalizada, instrumentalizada em música e *noise* – se abre através do livro concebido como espaço de trânsito/cruzamento polifônico que envolve as diversas áreas do saber. Do Livro ao Telefone, endereçando-se, em lugar de outro receptáculo/meio/sistema-de-informação, no plano aberto, paradoxalmente nada pacífico, não-dado, ao espaço da rua enquanto ponto de agregação e inacabamento, de uma extensão irrefutável de pertença e partilha no coletivo, no sempre divergente trânsito de uma realidade “em passagem”, na órbita da caminhada e da corporalidade.

A ativação de projetos de escrita geminados, operados pela figura do *monstro* que lê/escreve e modula variadas linhas de ação da linguagem, se dá como enfrentamento às imagens de mundo projetadas apenas ao que é rentável. Como intervenção cultural nos espaços urbanos despotencializados pelos ideais do consumo de bens (a rua tornada *outlet*), capaz de gerar zonas ainda não definidas, alternativas de atuação, tal como apreende o espanhol Agustín Fernández Mallo, numa confluência da *Land art* com as proposições situacionistas, a pós-poética se insurge como encontro de *extrarraios*:

la postpoética busca e (*sic*) investiga todo un nuevo campo de acción en el que acometer sus obras, y éste no es una zona puramente física, sino el extrarradio que se forma cuando se juntan la poesía tradicional/ortodoxa con el corpus científico, artístico y social contemporáneo, el espacio de fusión entre ambos. (Mallo 2009: 97)

Novas regiões do mundo passam a ser experimentadas, então, para lá dos critérios de verdade (falso/real, artificial/natural, cópia/original) que legitimam o capitalismo corporativo, através do trânsito produzido pelas ações poéticas/performáticas. Ao deslocarem objetos e conteúdos de contextos segmentados a outros, não formados, em fomentação, estas práticas desbravam novas zonas poéticas – o escritor/*performer* não como intermediário, mas produtor de novos meios, sublinha Franck Leibovici em *Des documents poétiques* (2007). Acionam elos não-lineares entre os sentidos, a sensorialidade do corpo humano e a viabilização dos transportes, das mediações técnicas.

LIVRO TELEFONE RUA abre-se para um corpo vivo de fala – dos meios de emissão e recepção do livro, passando-se pelo telefone em abertura para a caosmose polifônica das ruas mundializadas. Sem perda da remissão e reconfiguração do livro, oraliza em suas faixas

um espaço para a *poiesis* à altura de uma época de alta tecnologia. Implementa, assim, uma concepção de *literatura móvel* – de acordo com as proposições de Mallo, em seu livro *Blog-Up* –, justo enquanto expõe a expansão semântica no momento em que ela se realiza – por escrito, vocalizada, em enunciação livre.

Isso é um assalto: ATO/AMBULANTE

A performance ATO/AMBULANTE (Vasconcelos 2017i), realizada por Mauricio Salles Vasconcelos no lançamento de *Ar livre*, dia 7 de abril de 2017, na Biblioteca Roberto Piva, centro de São Paulo, traz à cena o Ambulante. Condensando indigência máxima e abertura para outro plano/mutação, em sintonia com figuras desterradas em módicos comércios e reincidente mendicância pelas ruas do mundo global de hoje, este personagem funciona como transmissor sígnico através do qual se performativa um gesto para fora dos limites prescritos/infligidos à realidade. Surge como expressão de um mundo possível.

Feito um corpo/ato de pensamento/escrita, o ambulante quer dizer, aí, *aquele que vem*. Tal como o suplicante abordado por Blanchot em *A conversa infinita*, ele compreende o seguinte dilema: “todo recém-chegado propõe uma verdade que não se deve pôr porta afora; mas, se a acolhemos, quem sabe até onde ela nos conduzirá?” (Blanchot 2007: 24).

No entanto, assinala o autor de *A conversa infinita*, o rito da súplica, em toda sua ambiguidade, está relacionado à busca grega da medida: “quando o poder ultrapassa o limite, comprometendo o equilíbrio, um outro poder que inverte a situação de força intervém em favor do homem sem recursos” (*ibidem*).

Para lá do *dictum* adorniano de que “depois de Auschwitz seria bárbaro escrever um poema” (Adorno 1998: 26), a vergonha de ser um homem que experimentamos em situações extremas torna-se, em ressonância com Deleuze e Guattari, um poderoso motivo à criação. Como o animal que rosna, escava o chão, convulsiona para escapar ao ignóbil, a filosofia e a arte, segundo os autores de *O que é a filosofia?*, fazem apelo a uma forma futura, invocam uma nova terra e um povo que não existe ainda (Deleuze/Guattari 1992: 111-146).

Assim como Artaud escrevia para os analfabetos, Glauber Rocha fazia filmes para os sem-terra (que, aliás, ainda não haviam se consolidado em “movimento”), MSV performa

para os ambulantes. Em tom de súplica e chamamento, seu personagem entra em cena carregando um saco plástico preto enquanto profere palavras aleatórias das quais emerge um refrão em jogo entre *trampo/Trump/trapo*.

Me dá um trampo!
Trampo vem aí!
Eu quero um trapo!
Trampo vem aí pra fazer arrumação na Praça Roosevelt, onde
tem muita arte e sexo pelas bordas. É preciso deixar tudo arrumado
um dia que seja quando Trampo passar pelos cacos, pelos cracos
Do Centro da Cidade Maior do Continente. Ele passeia pelo Crack.
Trampo é trapo.
Trapo ambulante.
Não quero nenhum trapo por aqui.
Não quero nenhum trampo.
Não quero o que virá (trampo trapo). (Vasconcelos 2017i)

O ambulante retira do saco preto uma massa de pano e a acolhe no colo. Ergue o trapo e o oferece ao público ali presente. Comercializa o bebê ausente num gesto entre a mais dolorosa gravidade e o tom deliberado de farsa. Abandona o pano/bebê, deixando-o exposto ao público, dando sequência a uma leitura do livro em lançamento.

O poema intitula-se “Bebê”: “Muitos o veem dormindo – dromomania –, exceto ele conhece/ O público, de onde (diante) o fio de vida se desnova e engloba –/ O futuro será rumor – *Voz locutora recita as placas, as paradas...*” (Vasconcelos 2017: 57).

Se por um lado a criança que vem está sempre sob a ameaça de ser capturada e reificada, tornada modo de existência para-o-mercado, domesticada pela superdeterminação informacional/comunicacional que pretende imantar o tempo, por outro ela jamais deixa de ser o signo que nos arrasta para fora desses domínios. Firma-se, assim, como acontecimento (aquilo que *já não é e ainda não é*) que não cessa de estremecer nossos limites com sua presença de nascimento/morte ao infinito.

A criança: iminência do que é destituído de imagem e rosto; possibilidade/suspeita de um mundo assustador, do qual os únicos vestígios de expressão que nos chegam são o

choro e o grito. “Não há como dar crédito – ninguém, nunca –,/ (Nenhuma crença)/ Ao bebê trazido/ Extemporâneo à luz/ Do dia” (*idem*: 58).

Oriunda de um longo e amplo mapeamento revelador de um sentido renovado de História Cultural – História compreendida através de diferentes signos e campos do conhecimento –, a marca-matriz de chamados de voz/emissões de dispositivos pluraliza-se em uma nítida dispersão. Indica história e cultura em um vivo corte com configurações dadas, nascendo de posteriorizações colhidas numa multiplicidade de referências/experiências de ser e durar no tempo. É o que pode ser lido no seguinte enunciado – desdobrado de Rousseau, Heidegger, Bataille, Blanchot, Derrida e Ronell: “A mãe chama antes, mas só ecoa depois. Bem mais tarde, a ressonância e a conquista da voz se efetuem. Prepondera a linguagem, na anterioridade do apelo materno, primordial” (Vasconcelos 2015: 159).

O que mobiliza a literatura provém do ímpeto de um saber concebido pela dinâmica de um não-saber. Justamente, o que define toda performance – um plano mínimo de arte/conhecimento exposto à sua prova viva de gestualidade e ato.

A dimensão escritural se dá, portanto, em atendimento a um chamado plural, irreconhecível. Entre tudo o que já está escrito e tudo o que ainda resta por escrever. *Emergências e ressurgências*, qual um título de Michaux.

Sobre esse *infinito do sentido* (flagrado por Blanchot) anotamos e registramos nossa passagem pelo tempo que acontece bem (e somente) agora, em atrito com as forças designadoras do presente. Ou seja, através desse gesto (conceptivo, performativo por excelência) a literatura irrompe entre nós como o que não deixa de ser, enunciação ancestral e insurgente, proliferante, irreduzível a uma origem/centro/unidade emissora. “A literatura: sem aparente razão-de-ser, existindo como se não houvesse mais” (*idem*: 362).

O ambulante, então, performativa esse modo de proceder por errância da literatura. Numa troca de máscaras-*personae* que, de certo modo, evoca a deambulação delirante pelas metrópoles globalizadas, abordada em filmes como *Cosmópolis* (Cronenberg) e *Holy motors* (Carax), o mendigo metamorfoseia-se em Assaltante: “‘eu não falo por mim’// eu preciso agora ‘só se for’:/ estou pronto// passe tudo logo” (Vasconcelos 2017: 62); depois em Atravessador: “Tomar a droga é (e)/ Atravessar o centro – A caminhada não se dissocia

do tráfico/ Oculta um homem entrado em idade, na raiz da droga/ Disseminante/ Há um jovem a mais, um reincidente (contato cel secreto)” (*idem*: 55).

Então o Mendigo/Assaltante/Atravessador retira livros (do próprio autor) do saco preto e espalha-os pela sala da biblioteca onde encena. Reabre *Ar livre*. Leitura do poema “Segunda-mão”: “O que acontece quando você lê/ Em espaço comum, coletivo?/ Anota o dia, a multidão da história?// Um livro para ser aberto (modo de transporte)/ Em todos os instantes...” (*idem*: 59). Transforma-se em Tatuador, depois em Buda.

Após a leitura que encerra o ato, o Ambulante/Buda cobre-se com o saco de plástico preto para ficar ali, exposto, à venda, para o “olho da rua”. *Um corpo ao vivo e já para sempre excedido*. Tudo então reincide aí, no ar: remate aberto ao infinito. *O texto só vem agora, mas era anterior*.

Do silêncio que se estende pela cena, irrompe a intuição de que sem o simultaneísmo dos diferentes nômades/passantes/habitantes das cidades e dos mais impensáveis lugares inexistente *mondo tecno* – desempenho multimidiático de linguagens à altura de seu dimensionamento planetário. É o que deixa assinalar esse elemento móvel, transitório, crescentemente coletivo de informação/conexão na órbita das plugagens telemáticas. Enfim, parece não haver amplificação do escopo da tecnologia sem o dado da performance.

À noite. 7 de Abril, 2017, Biblioteca Roberto Piva – Centro de São Paulo. Um assalto aos limites entre livro, escrita e universos de linguagens, orbitados num plano vivo de corpo/voz, modula-se em variação sempre surpreendente. Figuras e faces tomadas pelo *performer/poeta* seguem o rastro-Ambulante

BUDA DOS LIVROS

Fique com este livro – De qualquer

Modo mesmo

Sem moeda de troca

Diz o Buda recém-empossado

Da seita à rua dos mais altos congestionamentos

“Se não há tempo hoje

Para a leitura dentro de 2, no mínimo,

Anos, o senhor encontrará

O texto de agora” feito posterior –

*Um fato, dado externo,
Alheio até ser pessoal indício –*

*À procura de mim “Apenas
Pela minha pessoa, exatamente
Tal como acontece agora”,
Leve o livro acabado Há milênios
E depois confirme
Estarei aqui neste mesmo
Ponto (De volta). (idem: 45)*

Bibliografia

Adorno, Theodor (1998), *Prismas*, tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida, São Paulo, Ática.

Bernstein, Charles (1998), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press.

Blanchot, Maurice (2007), *A conversa infinita 2: a experiência limite*, tradução de João Moura Jr., São Paulo, Escuta.

Bourriaud, Nicolas (2011), *Radicante: por uma estética da globalização*, tradução de Dorothee de Bruchard, São Paulo, Martins Fontes.

Celan, Paul (1996), *Arte poética: O meridiano e outros textos*, tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro, prefácio e notas de João Barrento, Lisboa, Edições Cotovia.

Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1992), *O que é a filosofia?*, tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, Rio de Janeiro, Editora 34.

Heidegger, Martin (2012), *Caminhos de floresta*, tradução de Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso, Alexandre Franco de Sá, Hélder Lourenço, Bernhard Silva, Vitor Moura, João Constâncio, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Hejinian, Lyn (2014), *Minha vida*, tradução de Mauricio Salles Vasconcelos, São Paulo, Dobra Editorial.

Leibovici, Franck (2007), *Des documents poétiques*, Marselha, Al Dante.

Mallo, Agustín Fernandez (2009), *Postpoesia: hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.

Ronell, Avital (1989), *The telephone book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln, University of Nebraska Press.

-- (1994) *Finitude's Score. Essays for the End of the Millennium*, Lincoln e Londres, University of Nebraska Press.

Siqueira, Marcus (2017), "Projeto Livro Telefone Rua" <<http://www.marcussiqueira.com/livro-telefone-rua>> (último acesso em 04/08/2017).

Sloterdijk, Peter (2000), *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*, tradução de José Oscar de Almeida Marques, São Paulo, Estação Liberdade.

Tarkos, Christophe (2014), *L'enregistré: performances / improvisations / lectures*, édition établie et annotée par Philippe Castellin, Paris, P.O.L.

Vasconcelos, Mauricio Salles (2002), "Derivados da diferença – Estenofonia", in *Poéticas da diversidade*, organização Marli Fantini Scarpelli, Eduardo de Assis Duarte, Belo Horizonte, UFMG/ FALE.

-- (2015) *Exterior. Noite – Filosofia/Literatura*, São Paulo, Lumme Editor.

-- (2015a) *Jean-Luc Godard: história(s) da literatura*, Belo Horizonte, Relicário Edições.

-- (2016) *Caderneta-maquete*, São Paulo, Córrego.

-- (2017) *Ar livre*, São Paulo, Córrego.

-- (2017i) *ATO/AMBULANTE*, performance apresentada na Biblioteca Roberto Piva, São Paulo, 07/04/2017.

Tiago Cfer é doutorando em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. Traduziu o ensaio *Literatura de esquerda*, do escritor argentino Damián Tabarovsky (lançado no Brasil em maio de 2017 pela editora Relicário).

Hoje, não nos chamam escravos, mas temos dono:
denúncia e libertação em *Homo Sapiens* e *Homo Venalis* de Alberto Pimenta

Inês Cardoso

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Pensar a arte da performance em Portugal, bem como as relações que esta tem vindo a estabelecer com a poesia, conduz-nos invariavelmente ao trabalho de Alberto Pimenta. Trata-se de uma obra vastíssima e que não se constitui apenas de poesia escrita, mas também de diversos ensaios, performances, atos poéticos e *happenings*. Considerando o afastamento temporal entre *Homo Sapiens* (1977) e *Homo Venalis* (1991), este artigo pretende demonstrar como ambos os *happenings* procuram responder a problemáticas comuns, encontrando o seu ponto de convergência na iminente possibilidade de denúncia e libertação.

Palavras-chave: Alberto Pimenta, *happening*, performance, poesia portuguesa

Abstract: Reflecting on Performance Art in Portugal, as well as the relations it has been establishing with poetry, leads us invariably to the work of Alberto Pimenta. It is a vast production which is not only constituted by written poetry, but also several essays, performances, poetic acts and *happenings*. Considering the temporal gap between *Homo Sapiens* (1977) and *Homo Venalis* (1991), this article aims to demonstrate how both these *happenings* try to answer common problems, finding its point of convergence in the imminent possibility of denunciation and liberation.

Keywords: Alberto Pimenta, *happening*, performance, Portuguese poetry

If something has happened here and now, if the actual is made of consequential, irremediable, and irrevocable acts and exchanges, and if these involve risk for the performers (and maybe for the spectators too), then there will be changes, new dimensions of integration and wholeness. Change will either be bunched, troubled, difficult — an initiation; or smooth and continuous.

Richard Schechner

No catálogo de *Registo(s) de Viver*, exposição comemorativa dos cinquenta anos da obra de Alberto Pimenta, encontramos um breve testemunho no qual o poeta, ao dar conta das várias facetas que caracterizam a sua produção, nos oferece uma definição para o conceito de performance: “chama-se PERFORMANCE: é apenas um poema que não pode ser dito por palavras... tem de ser escrito com o corpo... escrevi muitos assim” (Pimenta 2014: 29). Com efeito, não podemos afirmar que poesia e performance surjam na obra de Pimenta como formas artísticas marcadamente díspares ou independentes. Na realidade, encontramos-nos perante manifestações que devem ser perspectivadas de um modo integrado, revelando-se útil recordar as palavras do próprio poeta, quando questionado por Morgana Rech acerca da impossibilidade de fixarmos a sua obra numa só classificação:

faz-se isso com o Almada Negreiros, não é? É o Almada pintor... é o Almada poeta... é o Almada... da performance... o Almada é só um e é preciso integrar – a verdadeira maneira de entender é INTEGRAR... perceber como é que tudo aquilo são facetas de uma só pessoa... e normalmente uma pessoa criativa e onde a emoção supera... essa racionalidade do sistema... normalmente utiliza várias formas de expressar isso... porque se utilizasse só uma então estava no plano do sistema... dos políticos que também utilizam só uma e de uma certa maneira... e dos economistas que utilizam só uma e de uma certa maneira... e por aí fora... (Pimenta 2013: 105)

De facto, o carácter inovador da obra de Pimenta assentou, desde sempre, na coexistência de múltiplos vetores. Embora esta afirmação possa parecer desnecessária para

um leitor que possua um amplo conhecimento do trabalho do poeta, o certo é que nunca deixará de se revelar pertinente ressaltar que não apenas de poesia escrita se constitui esta obra, mas também de diversos ensaios, textos em prosa, performances, *happenings* e atos poéticos. Neste sentido, não é difícil compreender a razão pela qual pensar a arte da performance em Portugal conduz, invariavelmente, à atividade do poeta.

Como sabemos, os anos 1970 assinalam o início de um período particularmente profícuo ao nível do desenvolvimento da arte da performance em Portugal. Sandra Guerreiro Dias sublinha precisamente esse facto, destacando o surgimento dos primeiros festivais e afirmando que “[e]ntre 1977 e 1986, e após, têm lugar manifestações e experiências determinantes no campo específico da performance, que abrem o campo e a reflexão teórica sobre o assunto” (Dias 2016: 95). Ora, ao nível da obra de Alberto Pimenta, esta década corresponde não só à sua primeira publicação, intitulada *O Labirintodonte* (1970), como marca o regresso do poeta a Portugal, após cerca de dezasseis anos a viver na Alemanha, país onde exerceu a função de docente universitário. Assim, à semelhança de outros nomes, entre os quais Salette Tavares, António Aragão, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Pimenta participou ativamente num momento em que a exploração das potencialidades subjacentes à arte performativa se revelou extremamente criativa. Como refere, uma vez mais, Sandra Guerreiro Dias:

por oposição a uma memória do luto em torno de uma “revolução cultural” de teor marxista, amplamente defendida pela *intelligentsia* portuguesa nas décadas anteriores mas falhada por motivos, ainda, em grande parte, por estudar, este movimento de performance e poesia experimental inaugura, ainda que efemeramente, um momento pós-histórico e pós-utópico da arte portuguesa, situando-se para além das categorias históricas do luto e da disforia utópica que em grande parte marcaram a produção cultural e intelectual do país antes e imediatamente após 1974. (Dias 2015: 43)

Porém, não deixa de ser verdade que se torna necessário reportar à década de 1960 – período em que observamos o surgimento do Movimento da Poesia Experimental –, a fim de compreendermos a origem das primeiras experiências. Por conseguinte, torna-se relevante destacar dois importantíssimos *happenings*, tendo o primeiro ocorrido a 7 de janeiro de 1965 e o segundo no dia 17 de abril de 1967. Refiro-me, por um lado, a “Concerto e Audição Pictórica”, realizado por Jorge Peixinho, António Aragão, Salette Tavares, Manuel

Batista, Mário Falcão e Melo e Castro, no âmbito da exposição *Visopoemas*, na Galeria Divulgação em Lisboa; por outro, a “Conferência Objecto”, relacionado com a exposição e publicação *Operação I* e cuja equipa foi constituída por Ana Hatherly, José Alberto Marques, Melo e Castro e Jorge Peixinho. Acerca destes dois acontecimentos, Ernesto de Melo e Castro refere: “Julgo que, embora diferentes essencialmente, estes foram os dois únicos ‘acontecidos’ *happenings* realizados em Portugal até aquela última data com carácter público, conscientemente preparados e executados como tais” (Melo e Castro 1993: 59).

Já em 2000, Alberto Pimenta foi entrevistado por José Mário Silva para o DNA, um suplemento do Diário de Notícias. Interessa-nos reportar a esta conversa, para tentar compreender qual a opinião do poeta acerca dos desafios e entraves com que o *happening* e a performance se deparam atualmente. Quando questionado sobre a possível efetividade destas linguagens artísticas, Pimenta respondeu:

Eu acho que um certo tipo de “happenings” continua a fazer sentido, mas temo que não exista muito espaço para eles no actual cenário mediático. Por exemplo, qualquer “happening” com uma intervenção política está a entrar no campo da manifestação. Há espaços hoje muito bem delimitados em que o “happening” não estará nunca, talvez, totalmente à vontade. O mesmo não se passa com a “performance”. É um espectáculo que exige muitíssimo, muito mais do que um espectáculo de teatro, porque não é representar, é qualquer coisa de único. (Pimenta 2000: s.p.)

Neste sentido, torna-se pertinente aprofundar a distinção entre os dois conceitos. Se a performance constitui um ato previamente anunciado, muitas vezes levado a cabo em museus ou em espaços próprios para o efeito, o *happening* pode ocorrer a qualquer momento em espaços banais do nosso quotidiano. Consequentemente, desenvolver uma reflexão em torno de um *happening* implica, *a priori*, o entendimento de dois pontos essenciais: em primeiro lugar, de que estamos perante uma forma artística intrinsecamente camaleónica; em segundo, de que se trata de um ato performativo imprevisível e, por definição, efémero. A reflexão proposta por Allan Kaprow pode, aliás, ajudar-nos a compreender o potencial criativo que subjaz a cada *happening*:

Composed so that a premium is placed on the unforeseen, a Happening cannot be reproduced. The few performances given of each work differ considerably from one another; and the work is over

before habits begin to set in. The physical materials used to create the environment of Happenings are the most perishable kind: newspaper, junk, rags, old wooden crates knocked together, cardboard cartons cut up, real trees, food, borrowed machines, etc. They cannot last for long in whatever arrangement they are put. A Happening is thus fresh, while it lasts, for better or worse. (Kaprow 2003: 20)

Efetivamente, o objetivo de pensar uma operação isolada apresenta-se como uma tarefa tão delicada quanto exigente. Embora seja possível identificar traços particulares no modo de execução de cada performer, o certo é que a tentativa de criar pontos de contacto entre diferentes operações pode, não raras vezes, revelar-se uma tarefa improfícua. Destaque-se a afirmação de RoseLee Goldberg, em *Performance Art: From Futurism to Present*: “no other artistic form of expression has such a boundless manifesto, since each performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution” (Goldberg 2001: 9).

O reconhecimento do afastamento temporal entre *Homo Sapiens* e *Homo Venalis* poderia levar-nos a considerar arriscada a proposta de uma análise conjunta. Com efeito, se a primeira operação ocorreu a 31 de julho de 1977, dia em que Alberto Pimenta esteve exposto numa jaula do Palácio dos Chimpanzés do Jardim Zoológico de Lisboa, a segunda viria a suceder no dia 27 de maio de 1991, encontrando-se o poeta exposto para venda à porta da Igreja dos Mártires da mesma cidade. Porém, não deixa de ser verdade que estas operações parecem responder a problemáticas comuns. A denúncia de um mundo progressivamente mais desumanizado estabelece-se como um traço distintivo e unificador da globalidade da obra de Alberto Pimenta. Contra a violência perpetrada pelo poder político e religioso, estes dois *happenings* surgem como manifestações de uma profunda consciência da rudeza dos dias, bem como da violência incitada por um quotidiano no qual os automatismos se reificam.

Importa, neste sentido, considerar que o conjunto de mutações que caracteriza o nosso quotidiano remonta, precisamente, à década em que o primeiro *happening* em causa foi desenvolvido. Na verdade, os anos 70 e 80 transportam consigo inúmeras transformações, constituindo-se como períodos fulcrais para o entendimento dos processos subjacentes ao fenómeno da globalização. Assim, poderíamos cair no ato falacioso de

acreditar que a crítica aos valores propostos pelo neoliberalismo constitui um aspeto mais tardio da produção poética e performativa do autor. Todavia, o certo é que é possível constatar, já nas suas primeiras obras, a existência de um olhar profundamente lúcido face às consequências do modelo neoliberal. Recordemos, a título de exemplo, o poema “Recordação”, presente em *Os Entes e os Contraentes* (1971), por dar conta de preocupações inquietantemente atuais e que se encontram patentes nos *happenings* a analisar:

Acorda por vezes
e recorda então
a recordação da
corda côm de cor
da e salta a cor
da salta a recor
dação dorme sal
ta acorda e a co
rda trabalha enq
uanto dorme e re
corda também a r
ecordação do cão
pela corda na ta
rde côm de corda
a secar ao ar ac
orda na tarde côm
r de corda sente
a corda a apert
ar a apertar a a
pertar o ar e mo
rre enquant a c
orda continua a
trabalhar na ta
rde côm de corda (Pimenta 1971: 53)

A verticalidade da mancha gráfica sugere-nos, desde logo, a imagem de um corpo enforcado. Trata-se, no fundo, de um poema que expressa a rotina de um ser humano que

se insere na sociedade de consumo, regendo-se pelos princípios da otimização, da eficiência e da produtividade. Tal como Byung-Chul Han refere na sua obra *Psicopolítica*, perante o «regime neoliberal da auto-exploração, cada um orienta a agressão em direcção a si próprio. Esta auto-agressão transforma o explorado, não em revolucionário, mas em depressivo» (Han 2015: 16). Desta forma, torna-se evidente a razão que permite “a corda” – o sistema – continuar a trabalhar. Se a violência do modelo neoliberal reside, precisamente, na impossibilidade de lhe apresentarmos algum tipo de resistência conjunta, então compreendemos que enquanto a exploração de outrem pode levar à solidariedade entre os explorados, o fracasso da autoexploração apenas origina a frustração individual.

Note-se que em *A Agonia de Eros*, Byung-Chul Han afirma que a “sociedade do rendimento está dominada na sua totalidade pelo verbo *poder*, por oposição à sociedade da disciplina, que formula proibições e utiliza o verbo *dever*” (Han 2014: 17). Assim, torna-se fácil compreender que *Homo Venalis* se encontra temporalmente inscrito numa época dominada pela palavra *poder*. Contudo, tal não significa que *Homo Sapiens* não transportasse já traços de uma conjuntura semelhante. Na realidade, trata-se de um *happening* que, ao espelhar uma sociedade ainda vergada pelo espírito subserviente que perdurou ao longo de 41 anos de ditadura, dá igualmente conta de um pensamento em transformação.

Ademais, não deixa de se revelar curioso pensar a integração de ambas as operações em *IV de Ouros*, publicado em 1992. Como sabemos, esta obra, de carácter antológico, apresenta-nos parcelas dos registos de diferentes atos performativos desenvolvidos por Pimenta. No que diz respeito a *Homo Sapiens* e *Homo Venalis* é possível encontrar, já no final do livro, uma proposta de confronto entre as reações expressadas pela audiência. A irónica divisão destes textos, sugerida pelos títulos “Vox Populi” e “Vox Dei”, confirma a pertinência de pensar estas operações enquanto atos que encontram o seu ponto de convergência na iminente possibilidade de denúncia e libertação.

Seria, contudo, imprudente ignorar o facto de que o registo completo de *Homo Sapiens* se encontra originalmente publicado pela editora *&etc.* Torna-se relevante esclarecer que este livro se encontra dividido em três partes essenciais: em primeiro lugar, encontramos as palavras daqueles que se depararam com “um animal seu semelhante”

(Pimenta 1977a: 13); em segundo, o relato de Almeida Faria; e, por último, o “relato de dentro para fora”, escrito por Pimenta. Começamos por atentar numa passagem retirada do testemunho do próprio poeta, por se revelar elucidativa da intenção desta operação:

o que aqui está a acontecer não é transformável nem realizável noutra parte. apenas aqui, numa destas jaulas: por exemplo, nesta. da qual se vêm aproximando os visitantes. olho de relance para alguns, pergunto: que é que está a acontecer aqui comigo? e também: que é que está a acontecer aqui? e ainda: que é que está a acontecer aqui com eles? com estes homens? sei no entanto que não sou eu, mas sim eles, quem têm que achar as respostas. (*idem*: 51)

Desde logo, interessa destacar o modo como Pimenta parece adotar dois posicionamentos aparentemente distintos: ao assumir-se enquanto agente do ato performativo, o poeta não deixa de equacionar o seu papel enquanto espectador, questão que se encontra em perfeita consonância com o carácter profundamente autoanalítico da sua obra. Deste modo, não podemos deixar de recordar “Jardim Zoológico”, poema pertencente a *Ascensão de Dez Gostos à Boca*, publicado dois meses antes da execução de *Homo Sapiens*:

dum lado da jaula
os que vêm
do outro
os que são vistos

e vice-versa (Pimenta 1977: 87)

Podendo a obra de arte constituir-se como um gesto de rutura com a cultura uniformizada, então compreendemos que nela existe um poder transformador ao qual é possível expormo-nos. Assim, estas operações não deixam de transportar consigo um desafio que se impõe aos presentes. No ano de 1980, Alberto Pimenta foi convidado do programa Café Concerto, da Rádio Comercial, com o intuito de conversar com Aníbal Cabrita e Jorge Fallorca acerca de *Homo Sapiens*. Nesta entrevista, torna-se evidente que o poeta compreendeu esta operação como um ato que visou, através do inusitado e do chocante, incitar o questionamento e a reflexão por parte do público:

Estão presos, naturalmente. A diferença entre estes animais que estão dentro da jaula e os animais... Entre os animais que estão dentro da jaula e os Homens que também estão dentro de jaulas, mas invisíveis, jaulas de outro tipo, jaulas espirituais, a diferença é que estes aqui naturalmente não foram voluntariamente para dentro da jaula. Abra-lhes a porta e verá que eles voam, vão-se todos embora. Mas na sociedade humana abra-lhes a porta, tente abrir-lhes a porta. E a obra de arte normalmente é uma dessas tentativas de abrir a porta, mas pouca gente a aproveita. E eu quando me meti aqui dentro da jaula, isso foi também uma abertura, foi um abrir da jaula. Quer se queira quer não, foi. Quer se tenha aproveitado ou não essa intenção. (Pimenta 1980: 5min51seg)

O mesmo propósito parece nortear a intenção que levou Alberto Pimenta a criar *Homo Venalis*. Perante uma sociedade na qual o ato de homogeneizar surge como o mecanismo de controlo mais eficaz, questionar o discurso dominante, bem como os comportamentos estabelecidos e legitimados pelo senso comum, parece apresentar-se como o único caminho para uma possível libertação. De resto, este exercício encontra-se intimamente relacionado com um processo que o poeta impôs a si mesmo. Trata-se de um projeto que se encontra, inevitavelmente, conotado com um profundo trabalho sobre a linguagem e que podemos considerar fulcral para o entendimento da sua obra – o projeto de desaprendizagem:

Nasci há quarenta e dois anos. Como não existe o direito explícito ao analfabetismo, que eu acho que seria um direito do homem como outro natural, fui para a escola, ensinaram-me uma data de coisas. Começaram-me a ensinar, nessa altura, muito cedo, e durante cerca de quinze, dezasseis, dezassete anos, ensinaram-me muitas formas de comportamento e muitas coisas acerca da vida, que me foram complicando cada vez mais a vida, dificultando-me. (...) A partir de uma certa altura decidi começar a desaprender essas coisas todas que me ensinaram. Naturalmente, comecei pelas últimas que são as mais fáceis e estou em pleno processo de desaprendizagem e espero, tendo tempo para isso, levá-lo a bom termo durante a minha vida. (*idem*: 0min55seg)

De modo a compreendermos a perplexidade experienciada pelo público, torna-se pertinente reportarmo-nos aos registos fotográficos de ambos os *happenings*:



(Pimenta 1977a: 1)

Esta fotografia, da autoria de Jacques Minassian, poderia levar-nos a considerar desconcertante a ideia de visionar um homem dentro de uma jaula, especialmente se considerarmos o modo como a figura do chimpanzé contrasta, desde logo, com a imagem do poeta. Com efeito, a câmara de Minassian capta um momento em que a posição corporal do animal sugere uma ideia de humanização do mesmo. A cabeça, levemente curvada e segura pela mão, remete para um momento de reflexão característico do ser humano. A seu lado, podemos ver o performer, que permaneceu enjaulado das 16 às 18 horas, acompanhado por vários objetos, entre os quais um caderno no qual anotou as reações dos presentes. O que se torna interessante constatar é que enquanto o poeta estava enjaulado voluntariamente e, como tal, rodeado por grades visíveis, aqueles que contra a sua própria vontade permaneceram estáticos a observá-lo encontravam-se aprisionados por grades invisíveis e espirituais. Tal como Pimenta refere, “trazem roupa quente demais e sapatos apertados, vê-se que a roupa os incomoda e que têm os pés maçados, passam de um pé para o outro, porque ficam aqui muito tempo, estão aqui a contragosto (...), mas estão, porque os outros estão” (*idem*: 54). Esta mesma subjugação voluntária e inconsciente da humanidade parece encontrar-se também evidenciada em *Homo Venalis*, cujo registo fotográfico foi efetuado por Fernando Aguiar:



(Pimenta 1992: 25)

Como podemos compreender, o poeta apresentou-se minuciosamente embrulhado e acompanhado por dois cartazes, sendo que no primeiro pode ler-se a mensagem “Homem Vende-se. Trata: Divisão de Recursos Humanos do Estado” e, no seguinte, a respetiva tradução em inglês. A recolha das palavras da audiência processou-se, similarmente, durante o período em que Pimenta permaneceu voluntariamente exposto. Desta forma, das 17h30 às 19h30, foi possível reunir diversos comentários que expressam um profundo desassossego, resultante do confronto do ser humano com a sua própria fragilidade. Passagens como “— Mete mesmo impressão, coitado” (*idem*: 67), ou ainda “— Eu gostava de ir lá mexer, mas não sei porquê tenho medo...” (*ibidem*) parecem espelhar não apenas um mundo no qual a miséria do outro não encontra um porto seguro, mas também uma sociedade que, em evidente situação de desconforto, opta por permanecer imóvel, a fim de validar uma liberdade ilusória. De facto, e embora houvesse exceções, a tendência apresentada pelos presentes foi a de particularizar o caso bizarro daquele homem, negando

assim qualquer tipo de identificação com o mesmo. Alberto Pimenta dá conta deste fenómeno, considerando-o transversal às duas operações em causa:

É extraordinário imaginar o que passa pela cabeça de alguém para dizer certas coisas que ali se disseram. É curioso verificar que a atitude recorrente foi uma certa forma de distanciamento. Diziam que eu era maluco, ou que tinha feito alguma coisa para merecer aquilo, ou que estava a fazer publicidade. (...) Eu fiz, 14 anos depois, uma coisa a que chamei “Homo venalis”, uma espécie de “homem vende-se”, ali junto a uma igreja do Chiado, num dia do turista, embrulhado numa grande serapilheira e os comentários, as hipóteses de explicação, foram praticamente os mesmos. “Isto é um filme”. “Isto é publicidade”. Quer dizer, as pessoas queriam defender-se, pensando “isto não é comigo”. (Pimenta 2000: s.p.)

Na verdade, compreender o impacto que subjaz a estas duas operações pressupõe o entendimento de que ninguém passa impune à crítica mordaz proposta pelo performer. Segundo Carlos Nogueira, encontramos-nos perante uma denúncia que “não fala de uma sociedade alegórica, mas de uma existência social empírica e rapidamente identificável pelos topónimos, antropónimos, situações e casos da sociedade portuguesa, europeia e mundial” (Nogueira 2004: 442). Por outras palavras, a iminente possibilidade de um autorreconhecimento pela negativa pode, não raras vezes, dificultar o estabelecimento de uma relação empática com a audiência. Uma análise cuidada das anotações retiradas não só confirma integralmente as afirmações do poeta, como permite constatar que os posteriores registos em livro se dirigem a um leitor bastante específico. Atentemos, primeiramente, nos comentários em torno de *Homo Sapiens*:

- Tem cara de parvo, deve ser anormal.
- Tem um tipo esquisito.
- Se calhar é tarado sexual. – Não, ele é racional. – Mas não fala.
- Vamos mas é embora daqui.
- Ele é português? – Deve ser estrangeiro.
- Ele que ali está, é porque alguma fez. (Pimenta 1992: 64)

Esta intervenção visava denunciar não só o modo como o sistema, minuciosamente concebido, apenas permite a liberdade dentro de jaulas, mas também a forma como a

própria força humana sempre residiu na imposição de grades – ou seja, num jogo de poder que pressupõe, invariavelmente, a submissão do outro. Embora seja inquestionável que este *happening* constituiu uma transposição da grade, não deixa de se revelar desolador observar que, catorze anos depois, a necessidade de abrir a porta permanecia tangível. Uma vez mais, torna-se difícil não constatar que a grande maioria dos presentes rapidamente desumanizou Alberto Pimenta. No fundo, trata-se de um público que profere comentários diante do performer como se este não fosse capaz de os ouvir ou compreender:

- Ele que está ali, está a ganhar bem. – Mas é um homem ou um boneco?
- Eu é que não tinha coiso para estar ali...
- (...)
- Olha, vem aí a camioneta para levar o morto, isto é um morto.
- Homem vende-se! É maricas, o gajo!
- Mas isto é algum estrangeiro. (*Idem*: 65)

Perante uma realidade cada vez mais absurda e desumanizada, *Homo Venalis* apresenta-se como uma crítica acérrima à decadência da pós-modernidade. Em “Questões de Vocabulário”, Rosa Maria Martelo afirma: “o neoliberalismo diz-nos (e repete-nos) que vivemos sempre entre o *risco* e a *competitividade*, num mundo onde apenas triunfam os que são guiados por objetivos como os de *optimizar a produtividade, a qualidade, a eficiência*” (Martelo 2013: 6). Com efeito, a sobrevivência do sistema capitalista assenta não apenas na debilidade causada por um quotidiano onde tudo é efémero e passível de ser mercantilizado, mas também na aura de incerteza que propicia a inoperância e a resignação. Poderá existir forma mais contundente de combater este marasmo do que confrontar os presentes com a constatação de que até os próprios direitos humanos se encontram, também eles, reduzidos à insignificância de poderem ser comercializados? Sendo verdade que Pimenta sempre persistiu na resistência ao temor provocado por estas lógicas corrompidas, não podemos afirmar que alguma vez o poeta se tenha revelado ingénuo face à sociedade em que se insere. Recordemos, por exemplo, os versos que findam *Ainda há muito para fazer* (1998):

*mas
ainda a propósito de tonto
dizia o de Epidauro
ao doente receoso
do banho que lhe propunha:
não há cura
para quem tem tanto apego
à qualidade do próprio lixo (Pimenta 1998: 82)*

Acresce que se torna também evidente o porquê de Pimenta considerar que a intervenção patente em *Homo Sapiens* não poderia ser equacionada noutra local. Embora a ideia de concretizar este *happening* tenha surgido na Alemanha, sabemos que a efetividade da mensagem transmitida no ato performativo depende, não raras vezes, do espaço em que este é realizado: “Eu tive essa ideia já na Alemanha, muito tempo antes. Mas nem sequer pensei em fazê-la, porque passaria a ter, imediatamente, uma outra conotação. Eu seria logo o estrangeiro, o imigrante. E isso não me interessava” (Pimenta 2000: s.p.). Ademais, afirmações como “— Antes do 25 de Abril não havia nada disto” (Pimenta 1977a: 21), ou ainda “— Ó pá, isto é um festival do caraças. Vamos embora, que isto é para nos tramar!” (*ibidem*) expressam, de um modo exímio, a desconfiança subjacente a uma mentalidade moldada pela opressão vivida aquando do Estado Novo. Sobre a relevância do espaço na ação performativa, Vera M. Pallamin esclarece:

Sendo uma aventura no sensível, a performance repotencializa o mundo, nele abrindo novos terrenos. Ao efetivar-se promove uma reviravolta na imediaticidade do espaço habitual ou familiar: é o oposto do lugar-comum, configurando, em seu campo de ação, um ‘espaço incisivo’. Sua concreção exige uma consciência aguçada quanto à temporalidade do gesto e sua carga semântica, imantando-a num espaço de atuação que se torna devorador: nada será insignificante, nenhum detalhe será desprezível. (Pallamin 2007: 184)

Deste modo, torna-se válido afirmar que a opção de desempenhar *Homo Venalis* à porta da Igreja dos Mártires de Lisboa em nada se revela gratuita. Inegavelmente, o conservadorismo político parece ter caminhado sempre de mãos dadas com o domínio religioso, tornando-se expectável que o poeta nunca tenha deixado passar impunemente os

resultados devastadores dessa mesma realidade. Profundamente consciente da influência que a Igreja Católica detém na construção dos valores morais ocidentais, a denúncia formulada apresenta-se tão incisiva quanto desencantada. A leitura dos comentários proferidos pelos presentes permite-nos, aliás, constatar que Pimenta se encontrava precisamente diante da sociedade que pretendia desmascarar: “— Ao que isto chegou!/ — Aqui à porta da Igreja onde eu venho rezar o terço é que se vem pôr isto!” (Pimenta 1992: 65).

Revela-se ainda interessante compreender em que momento se efetivou o poder transformador destes atos performativos. Em *The transformative power of performance: a new aesthetics*, Erika Fischer-Lichte dá conta de como a performance se constitui enquanto parte integrante da realidade, incitando a reflexão em torno da mesma: “The lives of all participants are entwined in performance, not just metaphorically but in actual fact. Art could hardly get more deeply involved with life or approximate it more closely than in performance” (Fischer-Lichte 2008: 205-206). De facto, o diálogo de pendur reflexivo e silencioso em que assentam estas operações encontra, de um modo inegável, o seu expoente máximo nas interpretações oferecidas por um número reduzido de espectadores: “— Ele se calhar também está ali a mostrar como nós somos” (Pimenta 1977a: 25); “— É para pôr as pessoas a pensar” (Pimenta 1992: 67).

Resta, por último, questionar: poderia o poético residir no entendimento destas operações? Ou, se preferirmos, seria possível afirmar que a qualidade de poético se encontra intimamente conotada com o posterior registo em livro? Ao que é possível acrescentar ainda outra pergunta: bastará a própria imagem de um homem cativo para considerar estes *happenings* poéticos? Alberto Pimenta oferece-nos respostas e, uma vez mais, não deixa de se revelar curioso constatar como as palavras que ilustram *Homo Sapiens* poderiam, na verdade, aplicar-se a *Homo Venalis*:

Creio que poético é um conjunto... das duas coisas... creio que só uma sem a outra não seria... só a exibição do Homo Sapiens para outros assim sem mais... seria um mero ato circense — o que tem o seu encanto — mas não é poético ainda... é um ato incompleto... tão incompleto que a questão será... mas o que é isto? indefinidamente todos perguntarão o que é isto... agora... é definitivo? não é?... um homem estar dentro da jaula e como... agora acrescentando a isso o que uma série de gente anônima que vai ao jardim zoológico ver animais diz perante esta circunstância... temos a dialética perfeita da

criação e da receção... algo de inesperado... algo que quer ter um sentido e que ele adquire nesse momento... no momento em que há uma certa receção... uma certa expressão dessa receção... então o poético é essa totalidade... e só poderia ser naquela circunstância até em certo ponto real que se chama jardim zoológico... ou seja, isto feito numa galeria não tinha absolutamente nada de poético... tinha de artístico sim... que é uma coisa diferente... era um ato de artista... construir uma jaula numa galeria e meter-se lá dentro da jaula... é uma forma artística... uma forma de criação de arte... de estética artística... mas não era poético ainda... não era... (Pimenta 2013: 107)

Bibliografia

Dias, Sandra Guerreiro (2015), “Arte da performance, poesia e pós-utopias nos anos 80 em Portugal”, *digitAR*, nº 2, 39-51.

-- (2016), *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*, Tese de Doutoramento em Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais, Universidade de Coimbra.

Fischer-Lichte, Erika (2008), *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London, Routledge.

Goldberg, Roselee (2001), *Performance Art: from futurism to the present*, London, Thames & Hudson.

Han, Byung-Chul (2014), *A Agonia de Eros*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

-- (2015), *Psicopolítica*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Kaprow, Allan (2003), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press.

Martelo, Rosa Maria (2013), “Questões de Vocabulário”, *Cão Celeste*, nº 4, 5- 13.

Melo e Castro, Ernesto de (1993), *O fim visual do século XX e outros textos críticos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

Nogueira, Carlos (2004), “Da Irreverência como Princípio Estético ou a Poesia de Alberto Pimenta”, *Separata de Dedalus*, nº 9, 427-458.

Pallamin, Vera (2007), “Do lugar-comum ao espaço incisivo: dobras do gesto estético no espaço urbano”, in *Espaço e Performance*, Brasília, Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 181-193.

Pimenta, Alberto (1970), *O Labirintodonte*, Coimbra, Edição de Autor.

-- (1971), *Os Entes e os Contraentes*, Coimbra, Atlântida Editora.

-- (1977), *Ascensão de Dez Gostos à Boca*, Coimbra, Atlântida Editora.

-- (1977a), *Homo Sapiens*, Lisboa, &etc.

-- (1980), “entrevista por Aníbal Cabrita e Jorge Fallorca”, in *Café Concerto*. <http://cafe-concerto.podomatic.com/entry/2010-11-06T12_58_29-07_00>

-- (1992), *IV de Ouros*, Lisboa, Fenda Edições.

-- (1998), *Ainda há muito para fazer*, Lisboa, &etc.

-- (2000), “entrevista por José Mário Silva”, in *DNA: Suplemento do Jornal de Notícias*. <<http://ofuncionariocansado.blogspot.pt/2010/07/alberto-pimenta-entrevista-ao-dna-em.html>>

-- (2013), “entrevista por Morgana Rech”, in *A vontade de criar (arte literária): Uma leitura inaugural acerca da existência de Alberto Pimenta*. <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/70671>>

-- (2014), *Catálogo da Exposição Registo(s) de Viver*, Lisboa, Perve Global.

Schechner, Richard (2010), *Performance theory*, London, Routledge.

Inês Cardoso é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Concluiu, na mesma instituição, o Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, com uma dissertação intitulada *O futuro já mostra que ontem foi há muito tempo: A resistência à globalização em Alberto Pimenta*. Integra o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa como investigadora em formação. Este artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico UID/ELT/00500/2013 – POCI-01-0145-FEDER-007339.

A escrita da vida como risco no espaço – a leitura como performance dos diários de Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Caçado

Mariana Patrício Fernandes

Ufrj

Resumo: O presente artigo pretende pensar modos performáticos de leitura dos diários *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada* de Carolina Maria de Jesus e *Hospício é Deus: Diário I* de Maura Lopes Caçado. Escritos no início dos anos 1960, esses diários entretêm uma relação heterotópica com a literatura, suspendendo distinções previamente estabelecidas entre escrita e vida. É nesse sentido que se torna possível entrever sua dimensão performática, exigindo uma leitura que também se coloque em risco diante dessa suspensão, em seu caráter permeado de incertezas e vulnerabilidades.

Palavras-chave: diário, testemunho, Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Caçado

Abstract: The present article intends to approach performatic modes of reading *Quarto de despejo: Diário de Uma Favelada* by Carolina Maria de Jesus and *Hospício é Deus: Diário I* by Maura Lopes Caçado. Written in the early 1960s, these journals entertain a heterotopic relationship with Literature, suspending previously established distinctions between writing and life. In that way it becomes possible to glimpse its performative dimension, requiring a reading mode that also puts itself at risk by facing uncertainty and vulnerability.

Keywords: diary, testimony, Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Caçado

A comida no estômago é como combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar. Comecei a andar mais depressa. Eu tinha a impressão que eu deslizava no espaço. Comecei sorrir como se tivesse presenciado um lindo espetáculo.

Carolina Maria de Jesus

Íamos ensaiar o Hamlet. Sai com o livro (bem aparelhada) (...) sabia o perigo que representava a cachoeira. Um doente atirara-se quebrando a perna. (...)

Resolvi despir-me. Antes imaginei a cena: caras retorcidas. Atirei as calças compridas, perdi a blusa na correnteza. Não me senti envergonhada. Vi-me bonita. Branca, respingada de lama. Desafiava-os em minha nudez. Selvagem! Insolente! Inocentemente nua.

Um passo a mais e poderia morrer. Escureceu aumentando o frio. Pensei: andar nas sombras é descansar o dia de presenças. E saí mitologicamente das águas. Plena. Brincava antes do ataque. Enfermeiros viriam. Certo. A correnteza dava leveza”

Maura Lopes Cançado

A leitura impossível, o leitor que dança

No início da década de 1960, as escritoras Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado escrevem seus diários *sobre* dois espaços heterotópicos¹: a favela e o hospício. Seus escritos se convertem nas publicações, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) e *Hospício é deus: diário I* (1965).

Mineiras do interior, oriundas de classes sociais distintas, caminham em direção ao sul, marcadas pela paradoxal solidão e vulnerabilidade que se entrelaça ao desejo de inserção na cena literária. Escrever sobre os espaços que as recebem, a favela do Canindé, em São Paulo, no caso de Carolina Maria de Jesus, e o Hospital psiquiátrico do Engenho de

Dentro no Rio de Janeiro, no caso de Maura Lopes Cançado, é paradoxalmente e simultaneamente um modo de se equilibrar sobre eles, sem desmoronar, e um gesto de isolamento, criando fissuras no solo comum em relação a seus contemporâneos, fossem eles os moradores do Canindé, os internos do hospital psiquiátrico ou os escritores em atividade no Brasil.

Esse artigo se propõe a entrever como essas fissuras possibilitam aberturas nos modos de experimentar a relação entre escrita e vida, em sua dimensão estética e política, a partir do gesto dessas duas mulheres escritoras. Em um país em ebulição, entre utopias de modernização democrática que se enfrentam com forças conservadoras que poucos anos mais tarde apoiariam o golpe militar, os diários ocupam a cena literária produzindo pequenas fendas, que são, contudo, irreparáveis, permanecendo abertas até hoje. Na relação tortuosa que essas escrituras autobiográficas mantêm com as grandes utopias modernistas, é possível entrever um desejo de transformação de dicotomias e sistemas excludentes e totalizantes definidores da relação entre arte e vida, política e subjetividade. Torção do estabelecido que se mantém pulsante na atualidade, como modo de escapar à asfixia e ao engessamento material e subjetivo, criando novas possibilidades de vida.

Para tal se faz crucial pensar a sua leitura também como gesto que se arrisca no espaço literário, escapando às definições que reforçariam o isolamento a que foram submetidas suas autoras e seus escritos.

Recebidos com interesse pela mídia e pelo público, mas ignorados pela crítica, esses textos permanecem como heterotopias literárias, caminhando pelas bordas do reconhecimento. Caráter limítrofe que oscila entre fulguração e apagamento, e diante do qual nos indagamos, o que há nessas escritas que tensionam as margens do que entendemos por literatura e como nos posicionamos diante desse tensionamento.²

Posicionamento aqui entendido por sua dimensão ética, mas também e sobretudo, como posição do corpo. “É com o corpo certamente que se lê”, escreve Roland Barthes sobre a leitura. A leitura como movimento erótico que transtorna o corpo, sem o despedaçar. O que a leitura faz desmoronar, segundo Barthes, é a estrutura (2004:38).

O desmoronar da estrutura que impede o fechamento de categorias lógicas transcendentais parece ser o motor mesmo desses diários que convocam a presença do

leitor, diante dessa “*hemorragia permanente*” (Barthes), na qual se misturam história, poesia, autobiografia e ficção. Como uma força que aproxima aquilo que as estruturas sociais deveriam manter a distância, os diários de Jesus e Cançado convocam a presença do leitor que adentra, transtornado, um espaço simultaneamente literário e real, forçando-o assim a traçar sozinho seu modo de colocá-los em relação.

Pensar esse transtorno do corpo-leitor em desequilíbrio, sem uma cadeira para sentar, é em certa medida atravessar a advertência lançada por Reynaldo Jardim no belo prefácio de *Hospício é Deus*, quando escreve:

Eis o grito de socorro sem o objeto gritante (...) e se a mão amiga estende o abrigo, eis o abrigo devorado, e a mão. Ei-la colocando na mão que a saúda o punhal e o pedido de eutanásia (...) No fundo, em verdade, vos digo, o que se houve é um pungente pedido de socorro de quem não estando em perigo não pode ser atendido. O melhor para continuar dormindo tranquilamente é não virar a página. Mais que um prefácio, isto é uma advertência: este é um livro perigoso, feito para comprometer irremediavelmente a sua consciência (*apud* Cançado 2015: 35)

O perigo do livro, que compromete a consciência, é o reconhecimento da impotência diante de um texto dentro do qual a voz que fala já não está aí, desapareceu no tecido literário, tornou-se impessoal. No entanto, tem nome, corpo, singularidade irreduzível que resiste à despersonalização das instituições que insistem em transformá-las em estatística.

É sobre uma dupla impossibilidade que nós, os leitores desses diários, vacilamos: já não podemos lê-los como denúncia nem tampouco como literatura pura. Não somos salvadores, tampouco somos especialistas. É sobre ela, contudo, que reside a possibilidade de fazer dançar em desequilíbrio um corpo que já tão pouco encontra um chão seguro no plano concreto de uma atualidade que não cessa de desmoronar. Quem sabe se é possível encontrar novas veredas que indicam modos de viver junto, nos quais é possível estar só sem estar só, desfazendo ilusões de auto suficiência, ou de comunidade totalitária que amalgamam subjetividades e exterminam diferenças.

Seria possível entrever aí uma imbricação entre a escrita e a leitura dos diários e a arte da performance? Para seguir esse fio condutor no labirinto da proposta será preciso antes de tudo, repensar, a partir de Jesus e Cançado, o que é que estamos chamando de diário e a que nomeamos de arte da performance.

Diário como performance

Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas. Justamente nestas relações está contida toda a minha superficialidade (...) Será deveras lastimoso se este diário for publicado. Não é, absolutamente um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada(...) Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo – até para mim mesma, porquanto sou multivalente, não me reconheço de uma página para outra. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel”

(Cançado1992:121)

Seria possível dizer que essa dupla impossibilidade de leitura pode ser lida como marca de escritos que entrelaçam de modo heterodoxo autobiografia e ficção? Diana Klinger em *Escrita de si como performance* (2008) analisa o modo como a prosa latinoamericana do início dos anos 2000 responde paradoxalmente tanto ao narcisismo midiático que marca o século XXI, quanto à crítica estruturalista do sujeito, expressa nas teses de Foucault e Barthes sobre o desaparecimento do autor. Na prosa autoficcional dos anos 2000, em autores como Cesar Aira e Silviano Santiago, o sujeito reapareceria, segundo Klinger, sem, no entanto, se reconfigurar como referência anterior ao texto. Nesse paradoxo, essas escritas tangenciariam a performance tanto no modo como pensada pela teoria queer (a identidade como performatividade que subverte o modelo normativo), quanto pelas artes cênicas, no seu esforço de reconectar arte e vida.

No texto de autoficção, entendido nesse sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção. Assim, a obra de autoficção também é comparável à arte da performance na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, work in progress, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita (...)

Isso é característico, também, de certa literatura que Josefina Ludmer (2007) chama de “pós-autônoma”. Estas obras performáticas podem ser lidas junto com aquelas narrativas que, segundo

Ludmer (2007), “aparecem como literatura mas não podem ser lidas com os critérios ou com as categorias literárias (específicas da literatura) como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido. E, portanto, é impossível lhes atribuir um ‘valor literário’: já não tem, para essas escritas, literatura boa ou ruim”. Sendo assim, a autoficção mostraria algo a mais do que uma tendência da narrativa contemporânea. Talvez ela seja um dos signos de um esgotamento da cultura moderna das letras. (Klinger 2008: 27)

A performance é pensada aqui como uma escrita que se apresenta em processo, inacabada, exigindo a presença do outro para existir. Como um gesto de abertura no texto, que estabelece relação transgressora em relação às referencialidades que evoca. Ausência de original que suspende ordenações e hierarquias e impede, como escreve Josefina Ludmer, a circunscrição em categorias literárias bem delimitadas (*Ibidem*).

O jogo com a intimidade autobiográfica como suspensão de certezas em relação à experiência literária também é marca da poesia de Ana Cristina Cesar. Em *Singular e Anônimo* (2006), Silvano Santiago parte da leitura do poema *Correspondência completa* para pensar no caráter transitivo da linguagem, em perpétua travessia em direção ao leitor. Travessia que não estabelece, contudo, ancoragem no real – ponto de partida ou ponto de chegada. A travessia de que fala Santiago a partir do poema de Cesar é da ordem da aventura, que exige que o leitor se desloque tanto de uma leitura autoritária que exige respostas do poema, quanto de uma mistificadora, mantendo intacta a linguagem, isolando o texto do mundo. Em *Correspondência completa* essas posturas são encenadas por Gil e Mary, de quem a remetente se queixa ao seu destinatário:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como Leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura. Não entende as referências mais diretas (Cesar 2002: 90)

Sem poder lançar mão das duas estratégias de leitura caberia ao leitor se lançar no risco de abrir o caixão e deixar circular novamente o ar, sem aniquilar o poema. Experiência, que é da ordem do gesto, como escreve Giorgio Agamben, em *Profanações*: "O lugar do poema (...) não está nem no texto, nem no autor, e nem no leitor, mas no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e infinitamente se retraem" (Agamben 2000: 93).

Esse colocar-se em jogo, deslocando-se do seu lugar identitário, transporta a leitura para um exercício performático, em que se suspendem as fronteiras do possível. Seria preciso pensar ainda no modo como essa suspensão põe em risco também as próprias fronteiras do que se entende por vida, adquirindo um caráter fortemente político. É nesse sentido que se abre a sua dimensão performática, entendendo aqui a performance como marca de experimentos que questionam os suportes tradicionais que autonomizam o fazer artístico e a própria noção de obra de arte³. Questionamento que ecoa um desejo de intervenção no tempo e no espaço simultâneos à obra, e de transformação, ainda que efêmera, das formas de relação entre as esferas da vida.⁴

Eleonora Fabião em *Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea* pensa a performance como um gesto que busca

maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (...) expandem a idéia do que seja ação artística e “artisticidade” da ação, bem como a idéia de corpo e “politicidade” do corpo. (Fabião 2008:237).

Esse embaralhar de fronteiras permite, como escreve Ana Bernstein, que, enquanto gênero, a performance abrigue uma multiplicidade de formas, carregando, entretanto, como marca constitutiva uma linguagem que se converte em ato (a partir dos estudos de Austin) e que “quase sempre exhibe uma forte atualidade e é bastante responsiva às questões políticas e sociais do momento” (Bernstein 2001:92).

Trata-se aqui de um duplo gesto, portanto. Pensar na dimensão performática das escritas de Maura Lopes Caçado e Carolina Maria de Jesus é também reconhecer a necessidade de atualizar performativamente o gesto de leitura.

Nas duas direções faz-se necessário questionar os limites e possibilidades que o gênero diário coloca a essa aventura. A própria noção de intimidade é posta em questão. Os cadernos em que escrevem agenciam o desejo de estar só com o desejo de intervir no espaço público, e nesse agenciamento colocam em questão os lugares que lhes são destinados pela sociedade brasileira como mulher negra, pobre e favelada em Carolina Maria de Jesus e como interna de um hospital psiquiátrico em Maura Lopes Caçado. Os

diários aqui são escritas híbridas entre ficção, testemunho, ensaio, poesia e denúncia, que rompem com a lógica do possível na literatura e na vida. Não sem ameaçar a ordem das coisas, despertando assim sua desconfiança: *eu desêjei vários empregos. Não aceitaram-me por causa da minha linguagem poética* escreve Jesus. Ou ainda:

Um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta pra escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso eu prefiro viver só para meu ideal. (Jesus 1993: 44)

Aqui estou de novo nesta 'cidade triste'. É daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento (...) Com o que escrevo poderia mandar aos 'que não sabem' uma mensagem de nosso mundo sombrio. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém. (Cançado 1992: 32)

É a partir desse hibridismo heterodoxo que entrevejo sua dimensão performática, tomando aqui a ideia de performance em sua dimensão estético-política como escreve Bernstein ao analisar os trabalhos das artistas norte-americanas Karen Finley, Peggy Shaw e Penny Arcade:

(...) Contrariamente à ideia de uma armadilha em auto-absorção que Richard Sennett define como "narcisismo" e que leva à inação do corpo social, uma parte significativa da arte da performance nos Estados Unidos nas últimas duas décadas vem intervindo politicamente de maneira significativa e constante na esfera pública. (...) A performance solo autobiográfica tem, de fato, desempenhado uma função crítica na criação de um espaço discursivo para minorias que não se enquadram na normatividade do discurso ideológico dominante. (Bernstein, 2001:92)

A escrita se apresenta aqui como modo de (re)existência em territórios marcados pela despersonalização e pelo silenciamento. Escrever é, para além da inscrição de sentidos em um espaço outro hermeticamente fechado, um ato de pausa e ressignificação desses espaços, a céu aberto, não mais em território protegido do escritório, do quarto, ou da sala de estudos.

Talvez o diário, com suas entradas, cuja marca dos dias permite uma justaposição heterogênea entre temas e formas, possibilite essa intervenção tanto no espaço literário,

como no espaço público. Entretanto, o faz, colocando-se em risco, expondo-se em sua vulnerabilidade literária e subjetiva, facilmente silenciada por leituras fetichizantes que fecham novamente as janelas do texto, encerrando as suas autoras nas gavetas do exotismo.

Gesto esse que pode ser visto como leitura totalizante e silenciadoradessas escritas que procuram a todo momento abrir meios de passagem, traçar rotas de fuga do cárcere, não se deixar capturar. Como escrevia Maura Lopes Cançado no conto *Espelho Morto* do livro *Sofredor do ver*:

Fugir é encontrar pessoas com as quais possa falar, sem que minhas palavras se percam no vácuo, inúteis. Porque vivo sozinha em um mundo cada vez mais estranho, fantástico, monstruoso. Não que as coisas tenham se modificado tanto. Desde menina este encarceramento me sufoca, minha coragem foi sempre formada do desejo de evasão, o desespero de fuga deu-me forças até hoje” (Cançado 1968: 37).

De onde se lê

Pensar a performance em sua conexão com a atualidade pela qual é atravessada e a qual responde e resiste é também pôr em jogo o modo pelo que entendemos a relação espaço-tempo que configura o que estamos nomeando de atual. Segundo Michel Foucault, o desejo de pensar a atualidade realizando uma “ontologia do presente” foi via aberta por Kant, invadido pelas notícias da revolução francesa (Foucault 1983: 2). Segundo o filósofo, é então que

(...) parece surgir pela primeira vez a questão do presente, a questão da atualidade: que é que se passa hoje? Que é que se passa agora? E o que é este ‘agora’, no interior do qual estamos uns e outros; e que define o momento em que escrevo” (Foucault 1984: 103)

A revolução francesa como acontecimento, segundo Foucault, embaralha definitivamente a noção de historicidade, da relação entre passado e futuro

e separará da contingência que nos fez ser como somos, [levando-nos] à possibilidade de não sê-lo mais, de pensar e atuar diferente. Não é buscar tornar possível uma metafísica que finalmente se converte numa ciência, mas sim buscar dar novos ímpetos, tanto quanto seja possível, ao *indefinido trabalho da liberdade*. (apud Cardoso 1995:54)

Este indefinido trabalho da liberdade que mobilizou movimentos artísticos e políticos ao longo do século XX, inspirando outros modos de pensar a relação entre arte e vida, suspende ou embaralha fronteiras bem definidas entre viver, pensar, criar, trabalhar. Suspensão que muitas vezes põe a nu os modos de ser a partir dos quais se organizam as relações entre essas esferas da vida.

Há aqui um questionamento da representação em sua dimensão estética, política e filosófica. Seja almejando a autonomia da forma, ou ao fim da hierarquia dos temas a serem representados. Descentramento da experiência que se desdobra em uma infinidade de possibilidades de relação entre vida e arte, no qual a única constante é a suspensão de certezas.

Fora do centro da representação política, Maura Lopes Cançado e Carolina Maria de Jesus escrevem. Suas escritas têm consciência de que suas vozes não possuem a legitimidade das vozes masculinas que emanam do centro. Ausência de legitimidade que fere e despersonaliza, silenciando.

– Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a história do Brasil e ficava sabendo que existia a Guerra. Só lia nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para a minha mãe.

- Por que a senhora não faz eu virar homem.

Ela dizia:

- Se você passar por debaixo do arco-íris você vira homem.

Quando o arco-íris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-íris estava sempre distanciando. Igual os políticos diante do povo. Eu cansava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cansar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para os nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo. Eu voltava e dizia para a mamãe

- O arco-íris foge de mim. (Jesus 1993: 48)

O “povo não deve cansar” de Carolina Maria de Jesus se encontra com “O ainda assim falo” de Maura Lopes Cançado. *Como falar sem ser ouvida?* É a partir dessa pergunta que podemos, quem sabe, entrever novos destinos para a noção de intimidade. Não mais pensada em sua dimensão privada, em oposição à esfera pública, como se fosse possível isolar o indivíduo e o coletivo, mas como uma experiência de si. Nessa experiência torna-se possível insistir em modos de resistência de uma vida que não mais se inscreve no curso da

história pelos grandes feitos dos homens importantes, mas por sua singularidade irreduzível aos modelos pré-existentes.

Nesse sentido, o recurso ao diário permite entrever essa vida não exemplar, mas que se apresenta em processo de transformação. Alberto Giordano, ao analisar o diário do escritor argentino Rodolfo Walsh, encontra aí a possibilidade de conjurar o demônio sempre presente da impossibilidade de escrita. Conjuração que se dá também pela possibilidade de escapar dos estereótipos do escritor engajado, necessária para recuperar a alegria e o desejo de escrita que impulsionarão a escrita do romance:

Walsh estava muito atento às ameaças de despersonalização que sofrem os que, por falarem sempre em nome dos demais, deixam de falar de si mesmos, por si mesmos. Justamente por isso escrevia um diário ao qual confiava a “renovada crônica de como as coisas passaram pela gente”. A escrita dos diários como resistência ao poder, sedutor e imperceptível dos estereótipos que desenham, com traços grossos a figura do revolucionário exemplar. (Giordano 2016: 23)

O resgatar a alegria da escrita, evitando os estereótipos em Cançado e Jesus, parte do sentido oposto da escrita de Walsh, o escritor exemplar, mas se encontra no mesmo ponto em que o diário permite, nas palavras de Giordano: “a experimentação performativa na qual o escritor de diários coloca à prova a consistência ética do que lhe acontece enquanto ensaia transformações” (*idem*: 22).

Essa experimentação performativa suspende definições precisas entre escrita e vida e encontra um espaço-outro, quem sabe, uma heterotopia, para seguir com Foucault, a partir do qual é possível contestar separações fixas.

Nesse sentido, pensando em como a leitura pode também se converter em gesto que se arrisca nessa suspensão, torna-se urgente que o leitor se desloque das posturas autoritárias ou mistificadoras, encerrando essas escritas nas gavetas onde dormem as autobiografias das mulheres excêntricas. É nesse momento que a autonomia da experiência literária pode ser pensada como chave de abertura, lembrando também que essas autoras escreveram outros textos ficcionais com os quais os diários se relacionam.⁵

Nem só vida, nem só ficção, trata-se de reconhecer a existência desses outros espaços geralmente sufocados por uma ordem patriarcal e racista. Ordem que por sua vez é ameaçada por esses escritos que transgridem seu funcionamento hierárquico, justapondo

considerações sobre o preço do feijão, tratamentos psiquiátricos, memória política e divagações poéticas.

Lançados nos anos 1960, esses escritos ecoam na atualidade em que esta ordem se encontra, paradoxalmente, mais feroz e vulnerável do que nunca. Nos últimos anos, as ruas do país foram palco de manifestações políticas heterogêneas, dando a sensação de que o solo comum da sociedade brasileira começava a craquelar, despertando forças políticas, afetivas e estéticas de intensidades e tonalidades bastante distintas entre si. Forças estas que se manifestam em ondas que compõem o mar revolto da atualidade, cujos desdobramentos ainda não conhecemos. Entre elas uma toma forma no final de 2015 conferindo novo ímpeto ao movimento feminista sendo cunhada pela imprensa como *a primavera das mulheres*. Em novembro desse ano as ruas foram ocupadas por corpos e vozes que não se faziam representar nas esferas macropolíticas. A primeira presidenta eleita na história do país enfrentava dificuldades de governabilidade que levariam à sua deposição, menos de um ano depois. A contraposição entre as instâncias de poder majoritariamente masculina e a força insurgente de mulheres de diversas gerações e classes sociais que ocupavam as ruas ganhava, contudo, uma dimensão incontornável e plural.

Pensar, a partir de Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado, a escrita da vida como performance que intervém e é atravessada pelo espaço público no Brasil se faz urgente uma vez que as próprias noções de coisa pública, comunidade e política se encontram sob profunda ameaça de aniquilamento. É preciso repensar a dimensão afetiva, ética e estética da política e isso tem sido feito, há muito tempo, por mulheres que excluídas das instâncias de poder não se deixaram esmagar em sua potência criativa e contestadora. Pensar a escrita como performance é também pensar o leitor como participante da ação, ressignificando o exercício da crítica diante desse espectro.

O espaço público como terreno aberto à entradas e saídas que permite a coexistência intensiva de subjetividades em pleno exercício da diferença precisa ser repensado, revivido, uma vez que está ameaçado de extinção. Contra as forças políticas que insistem em privatizar o comum, seria preciso apostar na comunalidade de uma experiência que reinventa a relação entre intimidade e exterioridade, pessoal e político, público e privado.

Fiz a comida. Achei bonito a gordurafringindo na panela. Que espetáculo deslumbrante! As crianças sorrindo vendo a comida ferver nas panelas. Ainda mais quando é arroz e feijão. É um dia de festa para eles. (Jesus 1993: 38)

Notas

¹ Parte-se aqui da noção de heterotopia desenvolvida por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* e *O Corpo Utópico, as heterotopias*. As heterotopias teriam como regra geral justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. São contestações míticas e reais do espaço em que vivemos.(Foucault 2013: 24). Lançamos mão aqui do conceito Foucaultiano para pensar na estreita relação que os diários de Cançado e Jesus entretêm com os espaços onde são escritos. Espaços de exclusão da pobreza (a favela) e da loucura (o hospício) que ao mesmo tempo desnudam ordenações aparentemente naturais que estruturam as relações no sistema capitalista. É através da escrita que esses espaços podem ser abertos e as fronteiras tornadas vibráteis nos dois diários.

² No ensaio *Anos dourados: mulheres malditas, diários esquecidos. Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado*. O historiador José Carlos Sebe Bon Meihy reflete sobre as condições de possibilidade de publicação desses escritos, bem como o porquê de permanecerem marginais “abandonados até mesmo pelas mais atentas feministas”:

Sem alternativas de competição no círculo dos autores consagrados, ou das emergentes mulheres que assumiam com valentia a competitividade do mercado, seria pela raia da exceção que se dariam os caminhos para escritoras “desviadas” aparecerem no concorrido clã dos personagens de relevo (...)

o mesmo ambiente que via nascer a bossa nova e a jovem guarda; que assistia o Brasil ser, pela primeira vez campeão mundial de futebol, de boxe e de tênis: que constituía as primeiras grandes indústrias automobilísticas instaladas, exatamente no momento que despontava a arquitetura de Brasília com “a capital da esperança”, deixava espaço para expressões de duas desajustadas mulheres. (Meihy, s.d.:1)

³Para Jacques Rancière esse questionamento é próprio da concepção mesma de arte moderna.Embaralhar e desorganizar a partilha do sensível seria próprio à experiência estética como proposto por Schiller, a partir de Kant, nas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*. A noção de liberdade levantada por Rancière, inspira-se na formulação de Schiller a respeito da relação entre arte e vida, a partir da ideia de jogo. É o aspecto livre da

estética que permite criar novas tramas que trançam a relação entre arte, vida e política. Esse aspecto livre se relaciona com a noção de autonomia da arte, mas a partir de uma noção singular de autonomia. Não se trata da autonomia da obra, nem da razão livre subjugando a anarquia da sensação. A autonomia é da experiência estética estritamente relacionada a uma revogação do poder:

O “aspecto livre” se coloca à nossa frente, intocável, inacessível ao nosso conhecimento, nossas intenções e desejos. O sujeito recebe a promessa da posse de um novo mundo por essa figura que ele não pode possuir de maneira alguma. A deusa e o espectador, o jogo livre e o aspecto livre, são pegos juntos em um sensorium específico, anulando as oposições entre atividade e passividade, vontade e resistência. A “autonomia da arte” e a “promessa da política” não são contrapostas. A autonomia é a autonomia da experiência, não a da obra de arte. (Rancière 2011:6)

⁴ Impossível não evocar aqui as *Correspondências* entre o poeta e dramaturgo Antonin Artaud e o editor da Nouvelle Revue Française (NRF), Jacques Rivière. Conhecido por revolucionar o teatro no século XX, com a crítica feroz ao drama burguês e à representação, a primeira publicação de Artaud é justamente suas correspondências onde convoca o editor a deslocar-se da sua autoridade tradicional de leitor para entrever outros modos de escuta do poema. Seria então preciso pensar o literário em relação com o “grito da vida mesmo”, infectada por uma doença que “remove as palavras” e “desenraiza o pensamento” (Artaud 2017: 39). Segundo Ana Kiffer, esse processo de erosão do pensamento que configura-se como perda de si é paradoxalmente, em Artaud, o único caminho para “se reconfigurar subjetivamente”.

⁵ Maura Lopes Cançado publica em 1968 o livro de contos *O sofredor do ver* e Carolina Maria de Jesus publica em 1963 o romance *Pedaços da fome*, em ambos as narrativas em terceira pessoa ressignificam as experiências da loucura e da fome presentes nos diários.

Bibliografia

Artaud, Antonin (2017), *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*, seleção, organização e prefácio de Ana Kiffer, Rio de Janeiro, Rocco.

Agamben, Giorgio (2000), *Profanações*, São Paulo, Boitempo Editorial.

Barthes, Roland (2004), *O rumor da língua*, São Paulo, Martins Fontes.

Bernstein, Ana (2001), "A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico", *Sala Preta (USP)*, v. 1, 91-103.

Cançado, Maura Lopes (2015), *Hospício é Deus: Diário I*, Rio de Janeiro, Editora Autêntica, [1992].

-- *O Sofredor do Ver* (1968), Rio de Janeiro, José Álvaro.

Cardoso, Irene de Arruda Ribeiro (1995), "Foucault e a noção de acontecimento", *Tempo Social Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 7(1-2), 53-66, outubro.

César, Ana Cristina (2002), *A teus pés*, São Paulo, Editora Ática.

Fabião, Eleonora (2009), "Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea", *Sala Preta (USP)*, v. 8, 235-246.

Foucault, Michel (2013), *O corpo utópico, as heterotopias*, São Paulo, Martins Fontes.

-- *As palavras e as coisas* (2000), São Paulo, Martins Fontes.

-- "O que é o Iluminismo" (1984), «Qu'est-ce que les Lumières?», in : *Magazine Littéraire*, n. 207, mai 1984, 35-39. (Retirado do curso de 5 de Janeiro de 1983, no Collège de France). Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, 679-688, por Wanderson Flor do nascimento. <<http://michelfoucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/iluminismo.pdf>>

Giordano, Alberto (2016), *A senha dos solitários*, Rio de Janeiro, Papéis Selvagens.

Jesus, Carolina Maria de (1993), *Quarto de despejo: diário de uma favelada. Diário de uma favelada*, São Paulo, Editora Ática.

-- *Pedaços da fome* (1963), São Paulo, Editora Áquila Ltda.

Klinger, Diana (2008), "Escrita de si como performance", *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12.

Meihy, José Carlos, "Anos dourados, mulheres malditas, diários esquecidos, Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado", in: <<http://www.albertolinscaldas.unir.br/zonadeimpacto/anosdourados.htm>>

Rancière, Jacques (2009), *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Editora 34.

-- "A revolução estética e seus resultados" (2011), tradução de Flávia Ragazzo, <revolucoes.org.br>.

Mariana Patrício Fernandes é doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2012). Professora Substituta do departamento de Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professora da disciplina literatura e outras artes na Pós-Graduação Lato Sensu, Literatura Arte e Pensamento Contemporâneo no CCE/PUC-Rio. Atualmente vem pesquisando a relação entre escrita e corpo nas imbricações entre literatura, dança e performance na contemporaneidade, a partir das autoras Maura Lopes Cançado, Carolina Maria de Jesus e da coreógrafa, cineasta e *performer* Yvonne Rainer.

O texto como espetáculo

Lígia Souza de Oliveira

Universidade São Paulo

Resumo: Como primeira parte da pesquisa de doutorado sobre a obra do dramaturgo franco suíço Valère Novarina - desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo – se fez necessário uma reflexão acerca da condição do texto teatral na contemporaneidade, haja vista que a grande parte das produções teatrais da atualidade se constroem a partir da rejeição dos preceitos do drama burguês e com isso, da ideia de textocentrismo. Neste artigo discutiremos alguns pontos das teorias de Peter Szondi, Hans-Thies Lehmann, Mary Lewis Shaw, Marco Di Marinis, Stephan Baumgartel, Luiz Fernando Ramos e outros, fazendo convergir suas teorias para construção de uma reflexão acerca da problemática do texto na contemporaneidade. A partir desse percurso pretendemos discutir como as produções textuais para o teatro se aliam e se distanciam da teoria e da prática teatral, debatendo mais a fundo a falsa oposição entre texto e cena na atualidade.

Palavras-chave: Dramaturgia, textocentrismo, espetáculo

Abstract: As a first part of the development of the doctoral research about the work of Swiss-Swiss playwright Valère Novarina, developed in the Post-Graduate Program in Performing Arts of the University of São Paulo, it was necessary to reflect about the condition of the theatrical text in contemporary times, as proved by the great part of the theatrical productions of the present time are constructed from the rejection of the precepts of the bourgeois drama and with this, of the idea of textcentrism. In this article we will discuss some points of the theories of Peter Szondi, Hans-Thies Lehmann, Mary Lewis Shaw, Marco Di Marinis, Stephan Baumgartel, Luiz Fernando Ramos and others, converging their theories to construct a reflection about the problematic of contemporary text. From this course we intend to discuss how the textual productions for the theater are allied and distanced from theatrical theory and practice, further debating the false opposition between text and scene in the present time.

Keywords: Dramaturgy, textcentrism, show

1.1. Gênero Lírico

A revolução iniciada a partir da recusa dos princípios do teatro burguês, desembocou na necessidade de repensar a hegemonia do texto e transformar os paradigmas do teatro no fim do século XIX. Essa restauração de valores, até então base das artes cênicas que ainda hoje desdobra seus efeitos, abriu possibilidades diversas na construção de não só um, mas de vários preceitos da linguagem cênica, transformando completamente a função e a criação de todos os elementos que a compõe.

A partir da oposição à soberania do texto teatral, as produções acabaram ou por horizontalizar a importância dos elementos ou, em outros casos, por supervalorizar as questões da materialidade do teatro, chegando inclusive ao outro oposto, o cenocentrismo.

Certamente a dramaturgia é a linguagem que mais luta para se opor ao formato enrijecido do drama, sendo muitas vezes taxada como a responsável pela existência de produções tradicionais na atualidade. Diante disso, os ícones da derrubada do drama ao longo do século XX são, principalmente, artistas teatrais que se dedicam a pensar e elaborar uma cena que denote a autonomia do teatro, partindo, geralmente, da construção cênica – atuação, cenário, iluminação e etc.

Porém, foi justamente a dramaturgia que iniciou um movimento que desembocou na quebra dessa soberania, como nos indica Peter Szondi, em seu *Teoria do Drama Moderno*. O teórico cita os textos de dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Hauptmann e Maeterlink que sinalizaram em suas obras os primeiros aspectos de transição do teatro, e ilustram o que Szondi chamou de *crise do drama*. O pensamento construído neste livro parte do entendimento filosófico da estrutura do drama hegeliano, para então evidenciar as contradições que surgiram em determinadas obras, revelando os diferentes direcionamentos estruturais e temáticos.

É justamente a partir do pensamento acerca dos gêneros literários discutidos por Hegel, que Szondi indica a entrada do épico no seio das novas produções. Discutindo a relação entre forma e conteúdo, o teatrólogo segue nos apontando em cada texto teatral a evidência de que é a epicização do drama a maior responsável pela revolução da linguagem no século XX. Ele indica a desconexão entre forma e conteúdo como a principal mudança na quebra da estrutura dramática que encaminha para o avanço do épico: “a peça social

burguesa, que outrora adotara o princípio formal do drama clássico, converte-se em épica a partir da contradição forma e conteúdo desenvolvido no curso do século XIX” (Szondi 2001: 68).

Em contraposição a esta visão, a pesquisadora Cleise Furtado Mendes evidencia diversos pontos que problematizam a visão de Szondi. Ela acredita que “apenas a vertente épica foi devidamente identificada e valorizada pelos autores que se debruçaram sobre a multifacetada produção dramaturgica que emerge nas primeiras décadas do século XX” (Mendes 2015: 07).

Diante disso, Mendes indica a necessidade de perceber exatamente nas mesmas obras citadas por Szondi uma origem lírica que desemboca na restauração da dramaturgia. Ela não pretende, dessa maneira, substituir o drama moderno épico. Pelo contrário, a intenção da pesquisadora é dar luz às estruturas típicas do lírico que estão na base da construção de algumas obras teatrais. Contudo, Mendes não ignora as contribuições diversas que desembocaram na reinvenção da linguagem.

Jean-Pierre Sarrazac, teórico francês, defende em seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, uma revisão do estudo unilateral de Szondi:

Trata-se – repetimos – de abandonar a ideia segundo a qual o horizonte – o fim – do teatro dramático poderia ter sido o teatro épico (como o do capitalismo deveria ser o comunismo). Para isso, não há necessidade alguma de se rejeitar o marxismo e, tampouco, a abordagem socioestética do teatro moderno e contemporâneo. Basta, ao contrário, interrogar-se sobre certas rejeições ideológicas de pensadores marxistas do teatro [...] e proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados: principalmente o “dramático” (não mediatizado pelo “épico”) e seu corolário, a subjetividade, polemicamente rebatizada como “subjetivismo”. (Sarrazac 2012: 30)

Nesta direção, Cleise Furtado Mendes concorda com a leitura de Sarrazac e a partir dele constrói um argumento oposto ao de Szondi. Porém, a pesquisadora nos esclarece que as indicações de Sarrazac ainda desembocam na criação de uma teoria épica no teatro: o seu *Drama Rapsodo*. Na concepção de Sarrazac, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada ao domínio épico, à narração homérica e à procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem e a coralidade (*Idem*: 152).

Como veremos abaixo, acreditamos que os aspectos do lírico se tornaram mais frutíferos para a reconstrução do texto do que para os outros elementos do teatro. Se trata de perceber aqui, como fez Szondi em relação ao épico, as características do lírico que auxiliaram na desestabilização do formato do drama e na instauração de novas, porém não mais soberanas, possibilidades da dramaturgia. Mendes enumera as seguintes propriedades:

O predomínio da função poética sobre a representativa na linguagem; a união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto da percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica sintática, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros. (Mendes 2015: 09)

Com isso, podemos afirmar que a percepção de aspectos líricos no cerne da dramaturgia se dá principalmente na transformação de uma configuração pautada na intersubjetividade (baseada na relação entre os personagens através do diálogo) para estruturas diversas que demonstram a intrassubjetividade (questões que emergem do embate consigo mesmo) dos seus personagens. Isso não denota, absolutamente, um individualismo ou isolamento em relação às temáticas sociais. Mendes acredita que o lírico produz o movimento de “abrir-se da intimidade das personagens para o espetáculo do mundo” (*Idem*: 15).

Como dizemos anteriormente, essa entrada do lírico como ação estruturante para a reinvenção da dramaturgia ainda aparece na nossa bibliografia teórica de maneira tímida e desconfiada. Indicada como *Drama lírico*, *Poema dramático*, *Teatro Íntimo*, *Teatro Estático*, *Teatro da Fantasia*, e outros, ela ainda é tida como coadjuvante nas reflexões acerca da cena contemporânea. Isso se deve principalmente ao fato das contribuições do lírico serem muito mais da ordem do texto teatral do que do espetáculo em si. Conforme Sarrazac “embora explorem o poder da fala, nem por isso deixam de levar em conta a materialidade da cena” (Sarrazac 2012: 141).

Isso se dá justamente pelo fato de que o texto foi tido como fator central para a soberania do drama. Logo, qualquer movimento de transformação da linguagem cênica que seja iniciado a partir da palavra é tido como uma volta ao textocentrismo dramático ou à exaltação da literatura no palco em detrimento das questões da autonomia do teatro.

O que pretendemos aqui, também, é demonstrar como o texto foi e ainda é fator decisivo para a reinvenção das artes cênicas desde o século XIX, e indicar que a entrada do gênero lírico no teatro trata, principalmente, de um recurso fundante na reestruturação do texto fora dos parâmetros do drama.

Para Sarrazac, o desenvolvimento do lírico no teatro se dá principalmente nas dramaturgias dos simbolistas: “radicalizado por Mallarmé, e reivindicado por alguns dramaturgos simbolistas (Maeterlink e Yeats) ou por Hofmannsthal, o poema dramático substituiu a observação realista por uma visão fantasista, irreal ou interiorizada do mundo, privilegiando a sugestão e a emergência de uma voz lírica” (*Ibidem*).

1.2. Poética Simbolista

O Simbolismo se inicia na França por volta de 1885 como uma forte resposta aos avanços industriais e aos movimentos filosóficos e artísticos que deles derivavam. As filosofias do determinismo, evolucionismo e positivismo eram o auge do pensamento do século XVIII, em que todos os fenômenos poderiam ser explicados a partir do racional. Dessa forma, inclusive a figura homem era considerada como uma peça pequena diante da imensidão do universo e todos os seus conflitos se tornaram passíveis de explicação objetiva.

Herdeiro do swedenborguismo, o Simbolismo surge revelando uma desconfiança diante do cenário racional e se coloca a favor da intuição e da subjetividade, evocando a necessidade de se perceber o homem a partir de questões da metafísica. Essa descrença nos avanços científicos acaba por instaurar um *espírito decadente*, um dos aspectos motores do Simbolismo segundo a pesquisadora Anna Balakian.

Deste *espírito decadente* surge concomitantemente o movimento Decadentista, que tinha foco na filosofia e nas inquietações humanas, sem ligação direta com a arte. Porém o Decadentismo possuía os mesmos preceitos: revolta e resistência ao materialismo e um forte pessimismo em relação ao homem e ao mundo, revelando também uma tendência à valorização das questões místicas e da ordem do intangível.

Já o Simbolismo, um movimento puramente artístico, tem sua produção mais forte na linguagem lírica. Não é consenso quais os poetas que representam o movimento, alguns

são vistos como precursores, outros como descendentes da estética simbolista. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé são alguns deles.

Segundo a pesquisadora Balakian, as principais características do Simbolismo são a ambiguidade da comunicação indireta, a exaltação do espírito decadentista e a influência da música como retirada do *logos*. Para este momento, vamos nos ater somente a uma dessas especificidades.

A ambiguidade da palavra indireta, maior característica da poesia de Mallarmé, passa pelo entendimento da filosofia de Swedenborg, utilizada também por outras escolas literárias. O que nos interessa levantar aqui acerca do swedenborguismo é principalmente a ideia de *correspondência* na reflexão acerca da palavra. Em Balakian encontramos uma citação de Swedenborg:

Se o homem tivesse conhecimento das correspondências, compreenderia a palavra no seu sentido espiritual e obteria conhecimento das verdades escondidas, das quais nada vê no sentido das letras. Porque na palavra há um sentido literal e um sentido espiritual. O sentido literal insiste nas coisas como elas estão no mundo, mas o sentido espiritual, como elas são no céu; e desde que a união do céu com o mundo é realizada por correspondências, foi, portanto, fornecida uma palavra em que tudo tinha, no mínimo detalhe, sua correspondência. (*apud* Balakian 1985: 18)

Ao se aproximar do pensamento de Swedenborg, a poética simbolista apropria-se da palavra enquanto força evocativa, dando a elas o poder para além do uso cotidiano. A palavra se torna então um disparador para experiências sensoriais e místicas, evocando as percepções do sonho, do sagrado e do intuitivo: “as palavras deveriam servir para revelar o poder mágico que contêm, em vez de serem usadas como explicações” (*Idem*: 109).

A exaltação pela ligação entre terra e céu desemboca num misticismo que se aplicou, acima de tudo, na utilização da palavra. Por se tratar principalmente de um movimento de poetas, a palavra se torna um símbolo e dá espaço para o lugar do leitor enquanto propositor de sentidos: “tentaram manifestar uma experiência supernatural na linguagem das coisas visíveis e assim quase toda palavra é um símbolo e é usada não em seu sentido comum, mas em associação com aquilo que ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos” (*Idem*: 12).

O símbolo tem como objetivo, portanto, ser o elo entre aspectos do mundo e do sagrado, relacionando as correspondências e transmitindo da linguagem oculta do universo. Nesse movimento, o poeta objetiva desenvolver através do símbolo aquilo que a ciência não consegue dar cabo. Eles atuam como que decodificadores dos sentimentos do homem e de suas inquietudes em relação à existência.

Já no teatro simbolista há, entorno de seus artistas, uma descrença e uma desvalorização das obras justificada pela sua forte aderência ao texto e pela valorização da palavra. Os principais representantes são Maurice Maeterlink, Alfred Jarry e W. B. Yeats.

O teatro simbolista não apresenta em suas obras a exaltação da ambiguidade da palavra de maneira substancial e enfática. Essa característica é uma especificidade maior do movimento poético. Mesmo assim, por conta do apego do teatro da época à materialidade das relações, os artistas simbolistas ainda são acusados de hermetismo.

Porém, vale destacar aqui o principal atributo de suas montagens: a substituição da ação pela situação. Levando à cena o espírito decadentista da época, as peças simbolistas davam espaço mais para reflexões existenciais, ou para a linguagem do sonho e da intuição do que para o embate entre os personagens. A ideia de situação se apresenta como um quadro estático no qual os personagens estão diante de um momento da sua vida e esperam que o destino se cumpra. Na maioria dos casos, segundo Peter Szondi, o destino é a morte.

Como apontamos anteriormente, um dos argumentos que alegam que o teatro simbolista não aconteceu em sua potência é o seu demasiado interesse na poeticidade, se aproximando mais da literatura do que do teatro. Por um lado, Jean Jacques Roubine afirma que

o textocentrismo é um dos pilares teóricos da encenação simbolista. É compreensível que assim seja, uma vez que se trata desde o início de um movimento de poetas (Paul Fort, Maeterlink) ou apoiado por poetas (Mallarmé) cuja ambição consistia em restabelecer os direitos do imaginário que a estética naturalista, na sua opinião, sufocava. Nessas condições, o veículo do sonho era, antes de mais nada e essencialmente, a escrita. (Roubine 1998: 49)

Por outro lado, Roubine afirma a importância do movimento simbolista no histórico do teatro ocidental, afirmando que era a “primeira vez desde o classicismo, que a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado

no real” (Roubine 2003: 121). Em contraposição principalmente ao naturalismo de Antoine, o teatro simbolista preconizava as questões da imaginação e do sonho, propondo estruturas outras para a construção da dramaturgia.

Porém, são poucos os registros teóricos que dão conta da visão desses artistas acerca do Simbolismo no teatro. Essas visões por muitas vezes são contraditórias e fogem às características mais importantes do movimento como um todo. Com isso, para dar conta do pensamento em teatro a partir do movimento simbolista, faz-se importante e até imprescindível refletir sobre a obra poética e reflexiva de Stephane Mallarmé, como veremos mais adiante na segunda parte deste estudo.

Por ora, nos interessa saber que a questão fundante da obra de Mallarmé, tanto na sua poesia, prosa, ou em suas investidas dramatúrgicas, se dá na necessidade de criar uma palavra que sugira um significado e não nomeie objetos. O símbolo opera de forma a expandir a imaginação dos leitores e retira a necessidade de através das palavras, nomear o mundo.

Porém, quando Mallarmé tentou propor aos teatros franceses uma montagem de suas obras, por vezes foi negado com a alegação de que a falta de materialidade de seus textos e a ausência quase que total de qualquer relação com o real ou ainda qualquer preceito fundante do drama, não cairia no gosto do público.

Essa necessidade de pensar o teatro como uma materialidade gera uma crise na criação de Mallarmé por exigir do escritor um equilíbrio na construção do seu universo onírico e intuitivo. Essa dicotomia entre a materialidade do teatro e a subjetivação da poesia acaba percorrendo toda a sua obra, deixando sempre obscuro o limite entre a dramaturgia e a poesia.

É tímida ainda a bibliografia que se debruça a pensar a obra de Mallarmé como propositiva e vanguarda na construção de um pensamento sobre o teatro. Com obras já consagradas na área da poesia, o cerne de sua obra contém uma elaboração que é basilar no pensamento das artes cênicas: a noção de corpo na palavra. O ponto de partida de sua poesia é a performance, o acontecimento, o que denota uma relação intrínseca e inseparável de sua obra poética com os preceitos do palco. Frantisek Deak acreditava que havia uma teatralidade por trás de cada verso dos poemas de Mallarmé (*apud Moler 2006:*

57). Essa afirmação reforça a ideia de que as palavras, os escritos de Mallarmé demandavam ou afloravam uma condição espetacular, que imbrica a necessidade de uma voz, de um corpo.

1.3 Texto como Espetáculo

A concepção de texto para a semiótica em geral ganha contornos mais abarcantes do que a ideia comum de texto enquanto produção escrita. Dessa forma, a ideia de um texto pode analisada em diversas outras linguagens que não possuem somente a escrita como meio de comunicação. Para a semiótica, a leitura de um texto pode ser realizada, por exemplo, numa pintura, numa propaganda, num filme ou até mesmo numa música.

Assim a ideia de um texto passa a ser considerado como “ogni unità concreta di discorso – sai essa di tipo verbale, non verbale o misto – que risulti dalla coesistenza di più codici” (De Marinis 1978: 68). É essa concepção que o teórico italiano Marco De Marinis toma de pronto para a construção de uma semiótica teatral.

Fazendo uso desse entendimento mais abrangente de texto, De Marinis constrói, ainda no final da década de 70, uma forma de análise do espetáculo a partir da concretude do “texto espetacular” o qual ele define como “unità di manifestazione teatrale che sono gli spettacoli, colti nel loro aspetto di “processi” significante complessi, verbali e non-verbali insieme” (*Ibidem*).

No artigo “Lo spettacolo come testo”, De Marinis acaba por descrever aspectos de análise do teatro, com o intuito de descrever os elementos de um texto espetacular, o que acaba também por auxiliar no entendimento da construção do espetáculo sem o auxílio estrutural do texto dramático. No decorrer do estudo ele cita vários exemplos de grupos e espetáculos que são construídos e que podem ser analisados fora dos parâmetros do drama. Ele elenca várias categorias para clarificar a análise do espetáculo, como: sistema plural e sistema singular; estrutura parcial e macroestrutura; pluralidade da leitura e pluralidade de estrutura; e etc.

A análise de De Marinis é extremamente referenciada pelo trabalho singular na leitura do teatro como linguagem autônoma e independente da hegemonia do drama. A ideia de que a cena possui um texto independente acabou por ampliar os estudos do teatro,

antes mais focado na investigação dos textos escritos para a cena, da literatura dramática somente.

Porém, a teoria do italiano não se mostra ilesa às críticas que a semiótica como um todo vem levantando desde a sua criação. A invenção de parâmetros para a leitura e análise de uma obra a partir da compreensão dos signos que a compõe por vezes é tomado como uma delimitação das investigações que, emolduradas nas classes indicadas pela semiótica, acaba por limitar a obra em prol da categorização da mesma. Por diversas vezes, a análise acaba por diminuir a abrangência de significados ao delimitar e enquadrar as proposições de acordo com os parâmetros da semiótica.

Porém, para além dessa crítica recorrente e amplamente discutida no que concerne principalmente os estudos literários, se faz extremamente importante para este estudo a discussão do seguinte trecho do texto de De Marinis:

In proposito occorrerà ribadire drasticamente che la distanza che separa la messa in scena virtuale inscritta in un testo drammatico (ammesso che sia possibile e abbia senso "ricostruirla") da una o più messe in scena reali concrete di que testo (l'unico oggetto pertinente di una semiótica teatrale propriamente detta), non è colmabile finché si resta sul piano del testo scritto (comunque letto e analizzato) e non ci si decide a prendere in esame la sua transcodificazione scenica in una concreta occorrenza spettacolare. Qui non si sta mettendo in dubbio - sia chiaro - la legittimità di una semiótica del testo drammatico, si sta solo criticando la pretesa - presente in alcuni studiosi - di scambiare il testo scritto per lo spettacolo, o meglio, di ritenere il secondo "incluso" nel primo, quando è semmai vero il contrario. (*Idem*: 67)

[Sobre isso será necessário reiterar drasticamente que a distância que separa a cena virtual inscrita num texto dramático (admito que é possível e faz sentido reconstruí-la) de uma ou mais encenações real/concreta do texto (o único objeto relevante de uma semiótica teatral propriamente dita), não é transponível desde que permaneça no plano do texto escrito (ainda lidos e analisados) e não é possível considerar a sua transcodificação cênica em uma concreta ocorrência espetacular. Aqui não se está questionando – é claro – a legitimidade de uma semiótica do texto dramático, se está somente criticando a afirmação – presente em alguns estudiosos – de trocar o texto escrito pelo espetáculo, ou melhor, de sentir o segundo incluso no primeiro, quando é mais verdadeiro o contrário.]

De Marinis deixa claro que a posição cenocentrista que defende é uma oposição direta à condição do texto dramático. Em nenhum momento o teórico utiliza a concepção de

dramaturgia ou de texto escrito sem considerar a concepção dramática. Porém, por se tratar de um artigo escrito em 1978, quando as obras de ícones do teatro textual já foram amplamente divulgadas, como é o caso de Beckett, Arrabal, Ionesco, e outros, podemos contestar a abrangência da leitura de De Marinis ao afirmar que é a ausência de espetacularidade que justifica a crítica ao texto teatral.

Neste trecho acima o teórico italiano deixa clara a ideia de que não é possível haver no texto teatral construções que indiquem uma espetacularidade em si mesmo. Ele afirma que a análise semiótica que se dá no texto escrito não pode abarcar questões que são analisadas no espetáculo, porém a análise texto pode e deve fazer parte da análise espetacular.

A oposição a este argumento é exatamente o que se pretende esclarecer neste presente estudo. Almeja-se, portanto, indicar que há nos textos teatrais contemporâneos, alguns aspectos que conjugam com a construção de um texto espetacular, ou de um texto como espetáculo.

É importante ressaltar aqui que a concepção de texto como espetáculo ao qual De Marinis se opõe é completamente aderente à concepção de texto dramático, oposição que também somos adeptos. Porém, a resposta a essa oposição para o pesquisador italiano é justamente a exaltação do cenocentrismo que, em valorização das questões do espetáculo, não abarca textos que tem no cerne justamente uma nova/outra maneira na relação texto/cena.

1.4 O Oximoro Texto *versus* Cena

Ao realizar leitura da obra de Platão, o pesquisador Luiz Fernando Ramos, a partir da análise de Stephen Halliwell, indica que a ideia de um mimesis configurada como uma representação do mundo pode ser contestada, já quem em outros textos de Platão, podemos encontrar a ideia de mimesis como “criação de um mundo distinto do existente, o que ele chamará de ‘visão heterocósmica’” (Ramos 2015: 251).

Em seu livro *Mimesis Performativa – A margem de invenção possível* Ramos afirma que a ideia de mimesis dramática está vinculada desde Platão ao acontecimento teatral, através da oposição mimesis *versus* diegesis. Para o filósofo, a diegesis estaria vinculada à

outras narrativas que não se ocupam da relação interpretativa de atores. Portanto, a construção da mimesis, para Platão, está intrinsecamente aliada à possibilidade de uma cena.

Por outro lado, Aristóteles, ao articular seus pensamentos sobre o teatro e sobre os gêneros, não traz uma definição clara acerca de mimesis, mas coloca em sua *Poética* a elucidação sobre a oposição entre *mythos* e *opsis* para configurar um ideal de teatro. Nessa condição o *mythos* teria importância primordial, enquanto que a *opsis*, o espetáculo, estaria em sexto e último lugar na valorização dos elementos que constituem a tragédia.

O que o livro de Ramos demonstra em seu primeiro capítulo é a maneira como essa valorização de *mythos* e *opsis* vai se transformando, invertendo a ordem de importância, passando pela releitura aristotélica de Diderot, no teatro do silêncio e do gesto de Mallarmé e finaliza com completa a exaltação da cena na construção cenográfica de Gordon Craig.

Apesar de não ser o foco da discussão da obra de Ramos, o que achamos importante ressaltar é justamente a concepção de que o *mythos* e a *opsis* não estão intrinsecamente relacionados com a oposição entre texto e cena. O caminho percorrido pelo autor demonstra que a inversão da importância de *mythos* e *opsis* no teatro se deu por meio da recusa do texto dramático, mas não é oportuno dizer que o texto e a cena cumprem funções enrijecidas no teatro, o primeiro de narrativa e o segundo de espetacularidade.

Segundo Ramos, a falsa oposição entre texto e cena acaba por, até hoje, barrar a abrangência das experimentações do teatro que se dedicam a investigar a palavra, num preconceituoso engano. O pesquisador, ao citar a obra de Mallarmé como um oxímoro na relação entre a palavra e a teatro, elucida-nos quanto a potência do texto para a cena e, para além disso, se mostra como forte propositor que, indo ao cerne do embate com o dramático – a retirada do logocentrismo – revela um forte e abrangente caminho para a superação da crise do drama:

O espetáculo, por sua vez, também se liberta do jugo do drama, passando a ser tecido, em hipótese, só com os corpos e a música, dissociados de sentidos prévios e de qualquer vínculo anterior. É nessa medida que o espetáculo imaginado por Mallarmé configura-se, literalmente, como um oxímoro, ou seja, uma unidade dual, ou a identidade de diferentes, em que a literatura e o espetáculo, expurgando a ficção dramática, se radicalizam alternativamente no puramente literário e no puramente espetacular. Nos termos da “Poética” aristotélica, além do literário e do cênico serem depurados do

dramático, dramaturgia – ficção, *mythos* – e cena – espetáculo, *opsis* – dissociam-se completamente. (*Idem*: 59)

É justamente a designação da relação entre texto e cena como um oxímoro que nos interessa colocar neste momento. Essa falsa oposição que acaba por revelar uma conjunção é a proposição que tentamos discutir inicialmente neste estudo. É completamente possível perceber algumas instâncias do *mythos* e da *opsis* em ambos os elementos, o texto e a cena. Ramos diz que é impossível retirarmos completamente o *mythos* ou a *opsis* das proposições artísticas das artes cênicas, “de fato, tanto na leitura de Aristóteles como nas que se oferecem na contemporaneidade, *mythos* e *opsis* nunca estarão completamente dissociados e, mesmo que hegemônicos um frente ao outro, guardarão sempre um vínculo insuprimível” (*Idem*: 27). O que pretendemos então neste artigo – já que os estudos teatrais, em sua grande maioria, se ocupam de analisar e dar conta da *opsis* presente na materialidade cênica – é justamente perceber de que maneira o texto conjuga com elementos espetaculares e percebe em si próprio a exaltação e desenvolvimentos de aspectos da *opsis*.

1.5 Dramaturgia Performativa

No artigo *O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea* o pesquisador Stephan Baumgartel inicia sua reflexão diferenciando o uso do signo e do significado na dramaturgia performativa. Para ele, o performativo é o movimento de materializar o signo, afastando-o do seu significado cotidiano. Neste sentido, o autor afirma que “os signos se apresentam, se instalam na cena, principalmente como realidade sensorial” (Baumgartel 2010: 111) distanciando-se da sua dimensão referencial, e tornando nebulosa a sua função mimética.

Essa modificação no uso dos signos retira o espectador da sua zona de conforto e reivindica: “Lide comigo!” (*Idem*: 112). A remoção do significado desbanca a narrativa fabular e propõe um olhar sobre a estrutura cênica que se constrói, o que além de dar uma abertura maior às leituras da obra também faz florescer uma posição crítica do espectador, não só racionalmente, mas principalmente intuitiva e subjetivamente.

As construções performativas do teatro contemporâneo se apresentam como que focadas mais na “construção de arranjos cênicos em vez de narrativas” (*Ibidem*), aspecto

esse também presente como foco na elaboração da dramaturgia performativa. O lugar fabular da escrita é substituído por um engenho linguístico, pelo uso diferenciado da língua, criando um outro universo a partir das palavras, substituindo o entendimento racional por outras formas de percepção:

Nesta escrita performativa, o foco na língua enquanto habitat e ferramenta do discurso, enquanto fenômeno processual e meio de interpelação, faz com que a estrutura do texto teatral tome a língua como seu próprio material. Esta linguagem textual não descreve mais predominantemente personagens, mas o funcionamento produtivo da língua, ou seja, a relação dinâmica entre língua e consciência humana, entre discurso e percepção. (*Idem*: 114)

O que Baumgartel explicita é que com arranjo cênico e engenho linguístico se constrói uma maneira distinta de relacionamento entre texto e cena, em detrimento da soberania da fábula. Para ele, assim como o arranjo cênico, a língua também tem a mesma capacidade de subtrair a prioridade do enredo no teatro. Esse procedimento ressignifica a ideia de texto teatral como fábula e instaura a concepção de acontecimento na própria dramaturgia, reforçando seu aspecto performativo.

Uma das principais características da escrita performativa é a construção de uma língua independente de um mote realista, criando com ela outras maneiras de ocupar o espaço e o tempo, acessando outros modos de percepção e de vivência do teatro, fora do logocentrismo.

Para Baumgartel, este aspecto está relacionado à forma como encaramos e entendemos o falar no teatro. Tradicionalmente, na concepção dramática, falar é agir dentro do contexto ficcional, ou seja, a fala produz uma ação que faz a narrativa caminhar e o diálogo se efetivar como utilizamos cotidianamente – acessa-se uma fala representacional. Já no sentido performático, conforme Baumgartel, “um agir que é falar implica fazer através dos meios linguísticos com que a língua se revele nas suas dimensões criativas e interpelantes sobre seus usuários” (*Idem*: 124). Portanto falar é agir no sentido de que esta fala produz uma língua dinâmica, que nos desloca do universo conhecido e cotidiano da realidade.

Após o entendimento do que seria uma dramaturgia performativa – uma construção que parte da pesquisa e da inventividade da própria língua, recorreremos a outro estudo do

pesquisador Baumgartel. Afim de esclarecer um tanto mais a falsa oposição entre texto e cena, utilizaremos o artigo “Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a verdade formal na dramaturgia contemporânea”. Nesta análise, ele classifica os textos teatrais em três possibilidades: os textos dramáticos; os textos não-dramáticos e os textos performativos. Nos interessa neste momento discutir a diferença entre os textos não-dramáticos e os textos performativos.

Para Baumgartel, os textos não-dramáticos são aqueles cujas unidades de ação, tempo e espaço não são compostas de acordo com a lógica dramática, porém toda a construção fabular e representacional ainda é mantida, mesmo que articulando tempo e espaço de maneira fragmentária:

Este modelo contemporâneo possui sua funcionalidade principalmente na ‘desconstrução dos princípios de narração e figuração, e na transferência contínua e coerente dos processos de significação do texto para o público. Nisso, a representação cênica de uma ficção deixa de ser o elemento central, em prol da autorreflexão do teatro’. Os vários tipos de escrita não-dramática que ela esboça são manifestações desta função analítica do texto teatral, organizadas segundo a sua crescente distância de uma estética referencial realista e a sua crescente proximidade com uma estética performativa. (Baumgartel 2009: 143)

Já a sua concepção acerca do texto performativo trata justamente de uma mudança na base do pensamento do texto teatral: se trata da criação não representacional de um texto, revelando, portanto, outros formatos linguísticos que não aderem mais à lógica da construção fabular e comunicação indicativa. Neste caso, o que se refuta é justamente construção de sentidos fechados, no qual o processo de significação não é mais operação primordial. Portanto,

O que interessa para este processo de significação é a criação de um mundo estético que se autossustenta, ou seja, um universo semiótico com meios linguísticos que não se justifica por seu valor referencial, mas pela eficácia autopoética e performativa. Seu centro de significação reside em seu funcionamento semiótico, em sua estrutura e no modo como este texto subverte em sua forma a dominância do lado referencial do signo linguístico. (*Idem*: 128)

Desse modo, a reflexão acerca das novas produções textuais para o teatro a partir do século XX trata justamente de um redirecionamento da função representacional do teatro para uma produção performativa passível de construção a partir de outros parâmetros não-indicativos, sempre ancorados no encontro com o seu público, parte constituinte da obra.

1.6 Síntese: A Problemática do Textocentrismo

A partir da apresentação dos tópicos acima, podemos indicar algumas condições:

1. A possibilidade de perceber a influência do gênero lírico no teatro como forma de oposição à hegemonia do dramático traz a percepção de que a palavra pode se engendrar para caminhos não-narrativos. A abrangência da leitura de Peter Szondi, tendo Brecht como ícone da reformulação do drama, acaba por inaugurar a construção de um pensamento cenocentrista. Dessa forma, a falta de espaço para a discussão acerca do lírico no teatro acaba também por instaurar uma falha na discussão acerca do texto teatral, já que os escritos ditos representantes do drama lírico, também são tomados como textocentristas.

2. A Poética Simbolista diante à crise do drama é um dos primeiros movimentos que pretende reformar o teatro a partir da própria palavra. Atestada como uma volta ao textocentrismo, ao ter o texto e a palavra como possíveis saídas para a crise, nos faz percebê-la historicamente como uma das primeiras tentativas de se instaurar o texto enquanto recusa ao logocentrismo e uma aproximação da palavra como presença, diante da reformulação do dramático.

3. A leitura semiótica de Marco De Marinis acaba por revelar a necessidade de sufocamento do texto em detrimento da cena. Para além das críticas intrínsecas à teoria semiótica, a apropriação dessa proposição para o teatro acaba por enfatizar a ideia errônea de que o texto escrito não contém aspectos do espetáculo. Para o teórico italiano é possível a leitura de um texto (enquanto uma unidade de discurso, verbal ou não) no espetáculo, porém, o oposto não é possível. A aversão a essa leitura também é base para o que pretendemos construir neste artigo. Defendemos a leitura de algumas dramaturgias da contemporaneidade como exemplos de desenvolvimento de aspectos do espetáculo no texto, ressignificando a oposição texto e cena e propondo uma outra visão acerca da palavra no teatro fora dos parâmetros fabulares.

4. A oposição cunhada por Aristóteles entre *mythos* e *opsis*, acaba por construir uma falsa correspondência à concepção texto e cena. Considerando que os elementos da tragédia não se dissociam completamente, podemos alegar que a afirmação hegemônica de que o texto suplanta toda elaboração da cena, acaba por construir um oxímoro. Nesta conjunção nos interessa reforçar a possibilidade espetacular do texto ao colocar a *opsis* em evidência e se afastando do *mythos*, comprovando a possibilidade textual de construção espetacular.

5. A proposição de uma dramaturgia performativa para o pesquisador Stephan Baumgartel passa por dois aspectos basilares: o tensionamento da relação significado e significante e a construção de engenhos linguísticos. Nestas duas operações a base de inventividade do texto está na pesquisa da própria língua. Neste contexto, a língua toma uma posição central na construção da dramaturgia por conter em si mesma a capacidade de transformar a palavra em ação. Essa capacidade traz para a dramaturgia a possibilidade de ser construir a ação teatral a partir da palavra, através da própria língua, retirando de seu centro qualquer aspecto representativo/logocêntrico e instaurando a presença e a performatividade no próprio texto.

6. A diferenciação de textos não-dramáticos e textos performativos realizada pelo pesquisador Stephan Baumgartel é fundamental para o entendimento das características do texto na contemporaneidade. O entendimento de que o simples tensionamento de unidades de tempo, espaço e ação não contribuem para a construção de uma linguagem performativa, já que elas podem, da mesma forma, exaltar a narrativa e a construção logocêntrica da mesma forma, é fundamental. É com essa afirmação que nos apoiamos ao afirmar que mesmo um teatro cenocentrista ainda contribui para a criação de uma cena logocentrista, um dos pilares do drama. Portanto, a ausência de um texto não garante que uma obra teatral não esteja alicerçada em parâmetros do drama, mesmo que a materialidade do teatro esteja exposta. A partir dessa leitura a ideia de textocentrismo enquanto característica dramática, acaba por ser questionada.

Portanto, podemos afirmar que encontramos ainda hoje discursos cenocentristas que reforçam a condição representacional como própria do texto e da palavra. E mais ainda, alguns discursos indicam que, caso algum texto não seja construído de acordo com os

direcionamentos dramáticos, se trata de um esforço por parte dos dramaturgos em dialogar com a cena autônoma e independente do texto, e não de uma inventividade possível na própria palavra.

A recusa ao representacional e às proposições logocêntricas e hierárquicas ainda se confundem com uma rejeição ao texto teatral. Sabemos que historicamente essas duas questões estão imbricadas uma na outra, porém, como tentamos demonstrar ao falar do simbolismo, por exemplo, é que uma parte das produções textuais contemporâneas trabalham e se esforçam em se afastar da representação e o logocentrismo, abrindo outras formas de relação com a palavra.

Há a sensação, portanto, de que, para acompanhar e dar cabo das novas necessidades do teatro, na descoberta da materialidade cênica como seu elemento principal, o texto deve se render às condições da cena e, numa oposição forte ao seu status anterior, dar espaço à produção cênica através de indecisões textuais e ausência de indicações para deixar surgir a criação do encenador e sua equipe – verdadeiros fazedores da arte teatral.

Percebe-se ainda que, em algumas pesquisas, há um olhar sobre o texto teatral contemporâneo de forma a colocá-lo como que regenerado pela condição cênica do teatro. Vê-se o texto teatral como um material que, derrotado pelo teatro cenocentrista, encontra-se rendido às condições da materialidade da cena.

Porém, ao atentar que antes de uma recusa ao texto, trata-se da necessidade de uma recusa ao logocentrismo, ao representacional, percebemos que a crise do teatro se trata também de uma crise representacional da própria linguagem e não do texto. A partir do instante em que a linguagem se vê liberta de sua função representacional, o uso da palavra não-comunicacional se torna tão performativa e antiteatral como o desenvolvimento de uma cena não representacional com ausência de texto.

Nesse interim, percebemos que não se trata de inserir no texto teatral uma abertura para a cena. Não se trata, também, de perceber as possibilidades de interação entre texto e cena, investindo na possibilidade de jogo, de conexão, de movimentos de abertura e proposição textual. Trata-se antes da possibilidade de se construir um texto em que se

encontram aspectos da presença e da recusa ao logocentrismo, evidenciando a configuração espetacular em si próprio e exigindo ainda mais da construção cênica.

O que pretendemos, de certa maneira, é também questionar o uso que se faz do termo textocentrismo como sinônimo de logocentrismo. Obviamente que o textocentrismo se fez extremamente necessário ao formato do drama, reforçando ainda mais uma condição hierárquica. Mas o que pretendemos combater é a ideia de que a própria condição textocentrista de um espetáculo teatral já é o suficiente para que ele seja lido como produtor de *logos* e, conseqüentemente, adepto ao formato do drama. Neste caso, acreditamos que o problema da cena textocentrista é justamente o mesmo de uma cena cenocentrista: a existência de uma hierarquia nos elementos teatrais. Portanto, a oposição que buscamos enfatizar não está centrada na configuração texto *versus* cena e sim, no *logos versus* performativo.

Bibliografia

Balakian, Anna (1985), *O Simbolismo*, São Paulo, Perspectiva.

Baumgartel, Stephan (2010), “O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea”, *Revista VIS*, v. 9, Brasília, UNB.

-- (2009), “Em busca de uma teatralidade performativa além da representação dramática: reflexões sobre a variedade formal na dramaturgia contemporânea”, in: *Sobre PerformAtividade*, Florianópolis, Letras Contemporâneas.

De Marinis, Marco (1979), “Lo spettacolo come testo”, *Versus – Quaderni di studi semiotici*, n. 21, Bompiani.

Mendes, Cleise Furtado (2015), “A ação do lírico na Dramaturgia Contemporânea”, *Revista Aspas*, v. 5, n. 2, São Paulo. <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102334>>

Moler, Lara Biasoli (2006), *Da Palavra ao Silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlink*. São Paulo. <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-08082007-155902/pt-br.php>>

Ramos, Luiz Fernando (2015), *Mimesis Performativa: A Margem de Invenção Possível*, São Paulo, Annablume.

Roubine, Jean-Jacques (1998), *A linguagem da encenação teatral*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

-- (2003), *Introdução às grandes teorias do teatro*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

Sarrazac, Jean-Pierre et al. (2012), *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, Cosac Naify, São Paulo.

Szondi, Peter (2001), *Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950]*, Cosac Naify, São Paulo.

Lígia Souza de Oliveira é pesquisadora, dramaturga e professora. Doutoranda em teatro pela Universidade de São Paulo – Brasil com período sanduíche na Universidade Paris 8 – Saint Denis – França e bolsista da Fundação de Amparo e Apoio à Pesquisa de São Paulo. Fez o mestrado em Literatura, na Universidade Federal do Paraná, e graduou-se em Artes Cênicas, pela Faculdade de Artes do Paraná. Publicou as dramaturgias, encontros e diários, pela coleção Dramaturgias Curitibanas e *personne*, que compõe a Coleção Drama e é também editora da Revista Aspas, na Escola de Comunicação e Artes.

resenhas

A máquina performática, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara

Carolina Anglada

Resumo: A obra *A máquina performática*, escrita em parceria pelos especialistas em literatura latino-americana, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, se propõe pensar o campo literário como campo expandido, no qual está implicado o corpo, a voz, o espaço, instâncias menores e que passam despercebidas da crítica tradicional. Para tal, os autores elaboram a noção de “máquina performática”, cuja atuação se dá em um campo experimental, transformando diferentes matérias em signos. A presente resenha aborda, então, alguns dos principais pressupostos da obra, evidenciando, ainda, o repertório crítico-teórico que a fundamenta.

Palavras-chave: máquina performática; performance; corpo

Abstract: The work *A máquina performática*, written in partnership by Latin American literature experts, Gonzalo Aguilar and Mario Cámara, proposes to think of the literary field as an expanded field, in which the body, voice and space are involved. For this, the authors elaborate the notion of "performative machine" that acts in an experimental field, transforming different materials into signs. The present review approaches some of the main assumptions of the work, also evidencing the critical-theoretical repertoire that bases it.

Keywords: performatic machine; performance; body

A difícil tarefa de precisar um conceito, de detalhar seus modos de atuação: eis a proposta da obra *A máquina performática*, escrita em parceria pelos argentinos especialistas em literatura latino-americana, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, e publicada em 2017. A complexidade de um projeto como esse intensifica-se quando o conceito em questão é o de *performance*, cujo sentido se dá precisamente na enunciação, muitas das vezes, atuando no

deslocamento de referências, práticas, lugares e significados. Uma das perguntas que se coloca desde o início é: seria, então, possível abordá-lo, sem sacrificar-lhe aquilo que ele possui de mais fundamental, que é precisamente a sua irredutibilidade ao acontecimento, que ele mesmo gera e do qual participa?

Um breve olhar sobre a coleção “Entrecríticas”, da editora Rocco, a qual a obra integra como o sexto volume publicado, é importante para a situarmos na construção de um panorama em cujo desenvolvimento está em jogo sempre uma abertura do pensamento sobre a arte, tendo em visto o que a tergiversa e a transforma. Desde já, é possível perceber não só o repertório crítico-teórico partilhado pelas obras da coleção, conjuntura estética e epistemológica da qual a maior parte dos livros partem, como também o ensejo que motiva a publicação de tais obras. O repertório, os objetos e o léxico determinam o posicionamento ético e político diante do pensamento sobre o contemporâneo, sobretudo diante do contemporâneo latino-americano. A pesquisadora Florencia Garramuño, por exemplo, em seu *Frutos extraños*, projeta o termo “inespecificidade” em resposta às práticas artísticas cuja categorização se furta aos conceitos estéticos do presente. A expressão “fora de si” defendida pela investigadora Natalia Brizuela concorda com o cenário entrevisto nos objetos artísticos tratados nos livros da coleção, no sentido que pensa a impropriedade das obras em relação aos gêneros. Outros importantes títulos compõem esse microcosmos crítico-ensaístico, cuja configuração apresenta, a partir das práticas artísticas *informes*, um estímulo para o pensamento rigoroso, e propõe-nos a expansão, a desmontagem e a remontagem dos campos autônomos pelo diálogo travado entre campos.

A *máquina performática* insere-se nesse horizonte ao debruçar-se sobre a constituição em ato de uma prática da literatura não literária, isto é, não sujeita aos enquadramentos e às limitações da palavra escrita. Os autores, logo na introdução, explicam: “vamos chamar de *campo experimental* um espaço que põe os signos em relação, sem distinção do domínio ao qual pertencem” (Aguilar/ Cámara 2017: 8). Essa rotação de textos, poemas, contos, gestos, imagens, efemeridades, de detalhes não percebidos e de instâncias menores, é propulsionada pela *máquina performática* que, em ação, transforma-os em signos. O signo, mais amplo do que a letra, será a matéria maquinada, no sentido de

que se afirma não só legível, ainda mais importante para o processo será a sua condição potencialmente visual – a capacidade de ser capturada e traduzir-se em imagem.

Essa absoluta exposição e disposição dos objetos em imagem incita-nos a perceber o pressuposto teórico que alicerça muitas das descrições conceituais (e da de outras obras da coleção também): o do *regime estético*, descrito por Jacques Rancière. Mesmo não citando o pensador, a cada vez que se diz sobre a alteração por parte da máquina dos *estatutos de visibilidade*, da *legibilidade* e do *poder*, ecoam-se as palavras ranciereanas que, em seu conjunto de obras, pensa a estética em sua relação com a democracia no que tange o esforço da arte em tornar indeterminado aquilo que pode ser dito e o que pode ser visto. A estética responderia, nesse sentido, não pela determinação de um tempo específico da teoria da arte, mas por uma relação singular entre o fazer, a imagem e palavra, que intervém no que Rancière nomeia de *partilha do sensível*¹.

Os dispositivos performáticos surgem, então, como práticas irremediavelmente atreladas a um regime em que as correspondências estão ainda por se estabelecer. Assumindo a tarefa de se aproximar das práticas acessórias ou menores que envolvem um certo objeto artístico (mesmo que esse objeto seja um processo), e alteram o seu estatuto originário, assim como alteram o sensível partilhado, *A máquina performática* divide-se em quatro grandes campos: o do corpo, o da voz, o do espaço e o do escritor. Todos põem em causa a enunciação e uma espécie de encenação, que imiscui espetáculo e literário, cena e texto, escritor e público.

No primeiro, trata-se a questão do corpo a partir de uma perspectiva em comum com a da *biopolítica* interrogada por obra da coleção, intitulada *Formas comuns*, de Gabriel Giorgi. Considera-se, para tanto, a política que atua e determina as condições e práticas sobre o corpo (próprio, coletivo, social, imaginário). A particularidade das análises de Aguilar e Cámara incide nos exemplos selecionados, da nudez de Diadorim como arremate de *Grande sertão: veredas* aos poemas satíricos de Oswald de Andrade, mas também nos casos do literário em sentido *expandido*², que problematiza a ideia de corpo autônomo, inviolável.

A nudez, enquanto alteração dos *regimes de visibilidade*, é pensada ainda em sua relação com os movimentos de *Arte pornô* e da pornochanchada, na transformação que eles operaram do tabu ao totem, na afirmação do “uso dos prazeres como modo de

conhecimento e de criação” (Aguilar/Cámara 2017: 41). A performatização do corpo nu de Ney Matogrosso ou nas peças de Nelson Rodrigues, por exemplo, altera o regime de visibilidade do corpo, não mais pensado exclusivamente como estrutura ou suporte, mas como experimento, podendo vir a ser, ele mesmo, corpo da obra ou “corpobra” (Aguilar/Cámara 2017: 54). Nessa concepção, os sentidos de uma obra localizam-se nos efeitos e afetos³ que o corpo mobiliza e nas alterações que ele provoca sobre ele mesmo e sobre o que nele se torna visível, dizível.

Para abordar a *dizibilidade*, o corpo é tomado em uma de suas características mais singulares: a voz. No entanto, o que interessa aos autores não é a sua proximidade com o *logos*. Os autores buscam no modernismo a emergência de um movimento de revalorização da oralidade, responsável por lhe devolver o teor de complexidade que lhe é inerente. Aqui está em jogo a disputa entre diferentes registros linguísticos, isto é, entre a condição retórica estimada pela oralidade e a defesa de uma outra concepção oral baseada no sussurro, no grito e no farfalho. São expressões sonoras que se expressam na voz e desestabilizam tanto o sentido quanto, muitas vezes, todo o contexto em que se inserem. O grito é um importante dispositivo de desequilíbrio, como podemos concluir das inúmeras vezes em que foi levado a cabo por Glauber Rocha e Gal Costa. A partir da modernidade, toda uma estética constituída pelas interjeições, balbucios, dissonâncias e expressões pulsionais vêm a tona, inclusive, na trilha de seus precursores, como *O Guesa*, de Sousândrade. O farfalho, por sua vez, “permite a constituição de uma língua literária sempre próxima do fracasso e do desvario” (*Idem*: 74).

Como era de se esperar, pelo notável conhecimento de Gonzalo Aguilar a respeito do Concretismo, uma seção mais longa é destinada ao movimento, em especial, ao esforço do grupo em criticar o privilégio do verso e do aspecto grafossonoro da poesia. O “Plano-piloto para a poesia concreta” já anunciava a linguagem “verbibocovisual” desejada por eles. Dois poemas são, então, analisados, a fim de se evidenciar efeitos tão díspares gerados pela leitura. Em “Tensão”, a dupla vocalização de Augusto e Cid Campos, *serializa* o poema. Já em “Cristal”, de Haroldo, a leitura feita por Eclília Azeredo Grunewald e Augusto de Campos acaba por produzir uma *fricção*. Em ambos os poemas, “a dimensão vocal reintroduz uma abertura e dinamiza a composição” (*Idem*: 81).

Descrito um pouco o que podem a voz e o corpo, é preciso especificar o seu local de atuação: o espaço. O terceiro capítulo é fundamental, pois introduz, pela primeira vez na obra, a questão do performativo linguístico, cuja origem teórica remonta ao estudioso J. L. Austin. Como é próprio das obras da coleção, a teoria é uma espécie de camada da qual se parte e que cabe ao leitor remontar o trajeto pelas referências deixadas ao final de cada capítulo. Parte-se, então, para os exemplos e para a análise: ao debruçarem-se sobre a *Carta do achamento*, os autores evidenciam que, por um ato de fala, não só nomeia-se as terras encontradas, como também toma-se posse delas. Desde logo, na história do Brasil, o vínculo incontornável “entre escrita e conquista, entre mediação e território” (*Idem*: 107) revela seu dano irreparável. A escrita mostra-se, ainda, um modo de se impor frente à *inconstância da alma selvagem* (em referência ao argumento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, lembrado pelos autores)⁴, desenvolvendo-se como modos de dominação, estatização e estabilização do espaço.

Aguilar e Cámara abordam ainda dois tópicos relativos ao espaço. O primeiro diz respeito ao conceito foucaultiano de *heteropia*, flexionado pelos autores para se pensar a célebre obra de Gilberto Freyre, *Casa-grande & Senzala*. Esses dois espaços distintos trabalhados por Freyre e anunciados já no título mostram sua dinâmica paradoxalmente comunicante e a maneira como elementos míticos e elementos reais participam da percepção e do modo como agimos nos espaços concretos. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é um outro exemplo de como sobrepõem-se, em uma mesma zona, elementos tão díspares como croquis militares e fotos de rostos humanos massacrados.

Essa seção de *A máquina performática*, intitulada “Inventar o lugar”, parece, por meio dos exemplos citados, dialogar com a perspectiva mais ampla de que a literatura brasileira teve uma espécie de função genealógica, de criar um espaço, delimitando-o, imaginando-o. De fato, o performativo usado por Pero Vaz de Caminha abre espaço para que pensemos, desde então, que a escrita performática cria a situação, e cria, em ato, o próprio referente, no caso, o próprio Brasil.

Mais à frente, quando os autores se detêm na relação dos artistas com o espaço público, na condição da ditadura e das censuras e cerceamentos do AI-5, a questão do *performativo* é retomado sugestivamente. Ao tratarem dos “Poemas visuais”, de Lygia Pape,

o que eles intitulam como “performance, mas de *linguagem*” realiza-se, na medida em que “as palavras tomam posição, adquirem forma, ocupam um espaço, se articulam com as coisas” (*Idem*: 122). A partir desse exemplo, não poderíamos afirmar que, quando não é possível ou não é desejado referir-se a alguma situação, a linguagem (seja ela verbal ou não-verbal) possui, potencialmente, modos de se realizar nesse real, criando-o? Pois o que uma obra como “Língua apunhalada” opera é a própria agressão de uma linguagem, além de uma agressão em uma linguagem (o mostrar a língua), que nos impele a projetar outras linguagens – haja vista que a palavra ali está suspensa. E o que emerge a partir das obras de 1960 é como um embrião, no qual a arte e o artista estão implicados, como em outra obra dessa época, na fotografia “O ovo”, em que a artista atravessa uma espécie de anteparo branco, de frente para o mar, realizando o nascimento da obra e o da artista enquanto “corpobra”.

Haveria ainda um outro modo de pensar a operação da máquina performática: a da performance sem performativo, como os *Babilaques*, de Waly Salomão, na medida em que “põem a linguagem em performance” (*Idem*: 124). Nesse caso, as obras se constroem expondo o seu engendramento, e, nesse sentido, acabam por revelar as forças que as impulsionam para um certo limite conceitual. Não podemos pensá-las sem considerar o modo como nelas o seu sentido é ativado a partir da disposição de sua engrenagem. Certamente, o entrelaçamento entre prática artística e crítica, no regime estético, conhecido também como a *virada política da arte*, ou *engagement*, ecoa na performatização tão em voga nos dias de hoje.

É, então, no sentido da arte entendida como gesto político, que o fim da terceira seção, dedicada ao espaço, se atém ao acontecimento singular dos saraus. Aqui, a aliança entre voz, corpo e situação revela a sua fundamentação mais crítica e, possivelmente, mais radical, sobretudo se temos em vista os saraus de periferia, os duelos, o rap – ainda que os autores não o afirmem. Para eles, “[o] campo experimental não tem a ver com radicalidade das linguagens artísticas: a experimentação é dada em relação com a instituição e com o que deixa ver e dizer” (*Idem*: 134). No entanto, a instituição literatura, para além das outras instituições que se tornam objeto de questionamento por muitos dos saraus da periferia, é percebida, ou seja, se deixa ver e dizer, de modos muito diferentes – e essas diferenças não

podem ser homogeneizadas. Por isso, consentimos que há, claro, certa radicalidade em performances ainda que institucionalizadas, como a de Flávio de Carvalho (não só artista, mas também arquiteto e engenheiro). No entanto, incorreríamos na injustiça ao afirmar que o corpo que se expõe nos saraus não esteja reivindicando outras visibilidades, imediatas, autoautorizadas, a partir de uma vivência que precisa ser singularizada e contextualizada. O próprio uso da voz, nessas situações, adquire outras nuances, inseparáveis da noção de “direito de fala”.⁵ Quando os autores afirmam que, nos saraus, a palavra literária está “fora da lei, mas não contra ela” (*Idem*: 132), eles não estão abrangendo todas as nuances de um evento muito mais diverso, complexo e que envolve questões para além da dimensão propriamente artística, mas que nela estão inscritas.

Nesse mesmo sentido, as conceituações de *máscara* e *pose*, advindas do trabalho de Sylvia Moloy e Antonio Candido, e utilizadas pelos autores de *A máquina performática*, seriam pouco adequadas para se pensar a realidade das produções literárias dos saraus da periferia, como a de Sérgio Vaz. Uma realidade que talvez se enquadre mais no que os autores sinalizam como a pose de não ter pose, pela sua *imediatez*. No entanto, refletir a partir dos conceitos de *pose* e de *máscara* permite-nos indagar sobre as implicações do mercado e da mídia nas imagens do autor. Enquanto a *máscara* responde pelo discurso performatizado, a *pose* envolveria o corpo e o que a ele se associa, como roupas, gestos, trejeitos. Apesar dessas imagens não serem imputadas exclusivamente ao escritor, não tendo ele domínio irrestrito sobre a sua construção e os seus efeitos, delas participa, mesmo os que recusam qualquer exposição para além do que já se expõe na obra. Aguilar e Cámara são precisos ao afirmar: “tanto a *máscara* quanto a *pose* produzem, *performativamente*, efeitos de ‘verdade’ ou de ‘falsidade’, de autenticidade e afetividade, no interior de uma cadeia discursiva sempre sujeita a reconfiguração” (*Idem*: 144). Sujeita também a reconfigurações por conta do mercado, de suas leis e de suas perversidades, incluiríamos.

Portanto, e por ainda mais, a obra *A máquina performática*, dialogando com algumas das principais linhas teórico-críticas contemporâneas, constrói a sua perspectiva singular, ao informar o conceito do literário de um sentido mais largo, precisamente quando o literário escapa. Uma de suas maiores relevâncias diz respeito, ainda, à afirmação do experimentalismo da arte, mesmo em momentos em que ela não se assume modernista ou

circunscrita a um movimento específico. Concorda-se com os autores no sentido de que a arte tem a capacidade de engendrar, em seu próprio mecanismo e construção, formas de experimentar e desafiar o campo da qual emerge, sem a ele, necessariamente, pertencer.

Notas

¹ Cf. Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

² O termo *expandido* remete, originalmente, à expressão “escultura como campo expandido”, proposta pela crítica norte-americana Rosalind Krauss, no ano de 1979, para pensar as transformações da prática e do objeto escultura. Desde então, o termo tem sido utilizado, inclusive em outras obras da coleção, como dispositivo importante para lidar com a multiplicidade ao mesmo tempo desconcertante e potente da arte contemporânea.

³ O *afeto* é central em várias das obras que compõem a coleção, sobretudo em *Poesia e escolhas afetivas*, na qual a pesquisadora Luciana di Leone interpela práticas poéticas argentinas e brasileiras, em sua qualidade de afetar, de viver com, de se relacionar.

⁴ O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro propõe-se o estudo da particularidade inquieta da alma ameríndia, a partir do ensejo entrevisto nas descrições de missionários, como Padre Antônio Vieira. Assim narra o antropólogo: “O inimigo aqui não era um dogma indiferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher. Inconstância, indiferença, olvido: ‘a gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo’, desfia e desafia o desencantado Vieira”. (Viveiros de Castro 2011: 185)

⁵ Sobre a singularidade das manifestações artísticas e expressivas, sugere-se a obra *Escritos da sobrevivência*, do pesquisador e professor João Camillo Penna.

Bibliografia

Aguilar, Gonzalo/ Cámara, Mario (2017), *A máquina performática: a literatura no campo experimental*, tradução de Gênese Andrade, Rio de Janeiro, Rocco (Entrecríticas).

Brizuela, Natália (2014), *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, tradução de Carlos Nougué, Rio de Janeiro, Rocco (Entrecríticas).

Camillo Penna, João (2013), *Escritos da sobrevivência*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Garramuño, Florencia (2014), *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, tradução de Carlos Nougué, 1ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, (Entrecríticas).

Giorgi, Gabriel (2016), *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*, tradução de Carlos Nougué, Rio de Janeiro, Rocco, (Entrecríticas).

Leone, Luciana di (2014), *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*, 1ª ed., Rio de Janeiro, Rocco (Entrecríticas).

Rancière, Jacques (2009), *A partilha do sensível: estética e política*, tradução de Mônica Costa Netto, São Paulo, EXO experimental org., Editora 34.

Viveiros de Castro, Eduardo (2011), *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo, Cosac Naify.

Carolina Anglada (angladacarolina@gmail.com) é doutoranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Na dissertação de mestrado, intitulada “O poema é um animal”, estudou a poética de Herberto Helder. Atualmente, desenvolve uma pesquisa sobre o conceito de forma na literatura brasileira e portuguesa.

“Sessão”, de Roy David Frankel

Danilo Diógenes

UFRJ

Resumo: O livro *Sessão* (2017), de Roy David Frankel, reage ao processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff de um modo particular. Nele, o autor reproduz as notas taquigráficas feitas a partir das falas dos deputados que participaram da sessão 091 da Câmara dos Deputados, em 17 de abril de 2016. Esta resenha procura apresentar e comentar a intervenção que o livro operou na demanda por um posicionamento político lançado à poesia e, ao mesmo tempo, relaciona essa produção com outros poemas que, ao longo do último século no Brasil, também explicitaram um vínculo, sempre tenso, com o contexto histórico-político.

Palavras-chave: Sessão; poesia; política

Abstract: The book *Sessão* (2017), by Roy David Frankel, reacts to the process of impeachment of the president Dilma Rousseff in a particular way. In that, the author reproduces the tachygraphic notes taken from the speeches of the parliamentarians who have participated in the session 091 of the Chamber of Deputies, on April 17th, 2016. This review looks forward to presenting and commenting the intervention that the book has operated in the demand of a political positioning addressed to poetry and, at the same time, it relates this production to other poems that, throughout the last century in Brazil, have also made explicit an always tense bond with the historical-political context.

Keywords: Sessão; poetry; politics

O livro *Sessão* (2017), de Roy David Frankel, reage ao processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff de um modo particular. Nele, o autor reproduz as notas taquigráficas feitas a partir das falas dos deputados que participaram da sessão 091 da Câmara dos Deputados, em 17 de abril de 2016. O episódio dividiu a opinião pública e mobilizou os brasileiros numa acirrada disputa política, pois não se tratava apenas da retirada do cargo mais alto do governo uma representante eleita legitimamente sob a acusação de crime de responsabilidade, tratava-se, como ficou claro nos desdobramentos de investigações feitas pela polícia federal, de uma ação arquitetada por políticos envolvidos em escândalos de corrupção, cujo objetivo era, a um só tempo, se proteger contra as punições cabíveis a seus crimes e implementar um novo plano de governo que contemplasse seus interesses particulares.

O novo governo, incorporado pela figura do agora presidente Michel Temer, teria o apoio primordial do então presidente da Câmara, Eduardo Cunha, condenado logo em seguida, em 30 de março de 2016, a 15 anos e 4 meses de prisão pelo recebimento de propina durante o exercício de seu mandato.

No livro de Roy, a disposição dos discursos na página, em forma de poemas, enfatiza a dramatização politicamente infértil que tomou conta das declarações de voto dos parlamentares e até mesmo dos discursos anteriores à votação. É o que vemos em uma das falas selecionadas pelo autor:

Hoje,
quando saí de casa,
passei no quarto dos meus
filhos
— Rafael, de 3 anos, e Felipe, de
5 anos —,
que estavam dormindo
com o semblante
inocente
característico das crianças.
Imaginei o que eles estariam
sonhando
e me deparei

com a realidade
que iremos viver
neste domingo
nesta Casa. (*idem*: 18)

A estrutura discursiva-argumentativa desta fala pode nos lembrar do poema “História natural”, de Cacaso:

Meu filho agora
ainda não completou três anos.
O rosto dele é bonito e os seus olhos repõem
muita coisa da mãe dele e um pouco
de minha mãe.
Sem alfabeto o sangue relata
as formas de relatar: a carne desdobra a carne
mas penso:
que memória me pensará?
Vejo meu filho respirando e absurdamente
imagino
como será a América Latina no futuro. (Cacaso 2012: 166)

Ela aparece, no entanto, como uma tentativa falha de lirismo, apresentando uma visão idiossincrática, incapaz de se afastar de seu minúsculo universo particular. O contrário acontece no poema de Cacaso, em que o sujeito se lança num exercício crítico de saída do plano individual para o universal, pondo em questão a sua própria condição no mundo (“que memória me pensará?”), consciente do esforço, da violência e do absurdo que constituem esse gesto. Na fala do deputado, o sujeito gira ao redor de si mesmo, não exerce nenhuma crítica; visa unicamente a criação de uma atmosfera passional e a construção da imagem de um homem zeloso, preocupado com a sua *família*, conceito recorrente na organização dos discursos lidos ao longo do livro.

Em *Sessão* as falas, que tanto se esforçaram para a garantia de uma identidade, tornam-se anônimas, atuam como paradigmas de expressões ideológicas pessoais ou partidárias. O deslocamento de palavras como “País”, “Nação”, “Brasil”, “Brasileiros”, para a

margem direita da página, enfatiza o posicionamento político conservador e reacionário que sustentava esses conceitos.

No posfácio da obra, Eduardo Coelho escreve que “os *ready mades* de Roy David Frankel destacam os pronunciamentos de voto como meio de negá-los ou como resistência à aparente indiferença ao que se decidiu na Câmara dos Deputados” (*apud* Frankel 2017: 244), indicando a politicidade paradoxal de *Sessão*, que apresenta como oposição política a essa “aparente indiferença” e como resposta aos pronunciamentos de voto uma repetição dos próprios fatos. Tal gesto se configura como uma intervenção política posta em jogo mais por seus procedimentos (recorte, montagem, transposição de esferas de circulação do discurso) do que pelo valor literário dos textos reunidos no livro.

De modo geral, o deslocamento das falas dos deputados do plenário para o livro provoca alterações de sentido que devem ser consideradas pelo leitor. O que foi visto e ouvido com perplexidade por aqueles que encaravam o *impeachment* como um atentado contra a democracia, ou com euforia por aqueles que o encaravam como uma saída possível para a crise econômica do país, pode ser visto agora em toda sua dimensão estapafúrdia e tragicômica, como no caso do deputado que esquece de mencionar seu filho durante o voto, e faz questão de corrigir o erro:

Sr. Presidente, só para corrigir
aqui uma
situação. Eu quero mandar um
abraço. Eu não mencionei o meu
filho, Paulo
Henrique.

Deputado, isso não é possível.

Paulo
Henrique, é para você, meu
filho.
Um beijo! (*idem*: 183)

Na literatura brasileira, o mesmo efeito de humor subversivo foi trabalhado – com um grau maior de manipulação do texto – por Oswald de Andrade no livro *Pau Brasil*, como por exemplo “A descoberta”, poema que parodia trechos da carta de descobrimento do Brasil escrita por Pero Vaz de Caminha, ressignificando as passagens selecionadas, despindo-as de sua autoridade sobre uma possível verdade histórica: “Seguimos nosso caminho por este nar de longo/ Até a oitava da Paschoa/ Topamos aves/ E houvemos vista de terra” (2017: 29).

Em ambos os casos estamos diante da profanação dos arquivos, da apropriação de documentos que encerram em si mesmos uma determinada versão de um acontecimento. Nesse sentido, *Sessão* não deixa de ser um retrato verbal da votação do processo de *impeachment* na Câmara dos Deputados, mas, para além disso, o livro se configura como um gesto político de contestação dos fatos que, a princípio, não poderia ser feito apenas pelas notas taquigráficas que lhe serviram como fonte em sua mera função de registro e arquivamento. Os procedimentos utilizados por Roy David Frankel, assim como os de Oswald de Andrade, contam de dentro da versão dos fatos destinada aos arquivos uma versão que lhe é contrária, criando um dispositivo de reinterpretação dos discursos e de releitura da história.

Bibliografia

Andrade, Oswald, *Poesias reunidas*, São Paulo, Cia das Letras, 2017.

Cacaso, *Lero-lero*, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

Frankel, Roy David, *Sessão*, São Paulo, Luna Parque Edições, 2017. Disponível em <http://docs.wixstatic.com/ugd/91ec05_ac7b36a87a7447f699533b83589f20e5.pdf>

Danilo Diógenes é formado em Letras: Português/ Literaturas pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde cursa o mestrado em Ciência da Literatura e atua como coordenador adjunto do Núcleo Poesia do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC).

eLyRa



Instituto de Literatura
Comparada Margarida Losa

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

ISSN 2182-8954