



Corpo, Manifesto



Orgs.: Annita Costa Malufe, Diogo Marques, Isabel Carvalho,
João Paulo Guimarães e Sandra Guerreiro Dias



CASSIOPEIA

Título

Corpo, Manifesto

março de 2025

Cassiopeia #16

Propriedade e edição

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

www.ilcml.com

Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal

Ilc@Letras.up.pt

T. +351 226 077 100

Conselho de redacção

Directores

Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, Marinela Freitas, Pedro Eiras

Autores

Ana Calline Vital, Ana Cancela, Ana Davies, Annita Costa Malufe, Carla Miguelote, Carolina Anglada, Fabiane Pianowski, Gabriel Rui Silva, Glòria Bordons, Lúcia Evangelista, Mafalda Lalanda, Rita Anuar, Rui Torres, Sandra Guerreiro Dias, Sara Lovatti, Sérgio das Neves

Assistente editorial

Lurdes Gonçalves

Capa

Arquivo Gabriel Rui Silva e PO-EX.NET, reproduzido com autorização do autor.

ISBN 978-989-36147-1-6 | DOI:<https://doi.org/10.21747/978-989-36147-1-6/cass16>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2025

Esta publicação foi organizada no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



Corpo, Manifesto

Orgs.: Annita Costa Malufe, Diogo Marques, Isabel Carvalho,
João Paulo Guimarães e Sandra Guerreiro Dias

CASSIOPEIA

Índice

- 9 >> Apresentação
- 15 >> Suportar o (real do) corpo: enganchamentos poéticos e amarrações provisórias
Carolina Anglada
- 35 >> Brincadeira, improvisação e afecto – a série fotográfica *Lição 100*
Rita Anuar
- 55 >> Poemas encontrados: a poesia sonora de Pere Sousa
Fabiane Pianowski e Glòria Bordons
- 75 >> António Olaio: entre o *rock* e a *performance art*
Ana Cancela
- 95 >> Corpos Dissidentes: As Paródias Biopolíticas de Caroline, Mona e Erika
Ana Davies
- 115 >> “Anti-Dantas” devorado: Marília Palhinha, Capêlo Telles, Sou Toura Petra
Lúcia Evangelista
- 133 >> E se Orlando fosse ciborgue? Entre a voz própria e a própria voz
Mafalda Lalanda
- 149 >> Uma Leitura de *Ova Completa*, de Susana Thénon, a partir dos estudos decoloniais e de performance
Sara Lovatti
- 169 >> Manifestos microscópicos: o poema-ato de Christophe Tarkos
Annita Costa Malufe
- 185 >> Porque eu pedi: uma viagem *queer* à Ilha do Pico
Carla Miguelote
- 203 >> Fado: a voz da margem
Sérgio das Neves
- 225 >> A gestação da/na Terra e o idealismo poético na composição de “Poema para um amor futuro”, de Noémia de Sousa
Ana Calline Vital
- 241 >> Livros e corpos em diálogo
Rui Torres
- 275 >> O Romance como Portal: Depoimento e Entrevista a Gabriel Rui Silva
Sandra Guerreiro Dias

Apresentação

Uma vírgula no espaço: Nota sobre *Corpo, Manifesto*

Um manifesto obriga sempre a uma síntese e, como a própria etimologia da palavra indica, aponta para a reunião de diferentes ideias que se apresentam em conjunto, em forma de tese. Manifesta-se, por conseguinte, através de um corpo, mais ou menos textual, seja ele uma enunciação discursiva ou um gesto performativo. A relação entre corpo e manifesto torna-se, assim, indissociável: o corpo dá forma e visibilidade ao manifesto, e o manifesto, por sua vez, confere ao corpo uma dimensão política, estética e fenomenológica.

Daí que a vírgula, que figura no título deste volume, *Corpo, Manifesto*, não seja apenas um sinal gráfico, mas um espaço de tensão e interpelação. Se o manifesto se inscreve necessariamente num corpo, seja ele biológico, textual ou digital, a vírgula sugere uma fenda, uma pausa, um intervalo que desestabiliza a união entre os termos e obriga a uma reflexão sobre a sua coexistência. *Corpo, Manifesto* não é apenas a afirmação de um corpo que (se) manifesta, mas também a possibilidade de um corpo enquanto manifesto em si mesmo, enquanto inscrição política, estética e performativa.

Essa tensão instaurada pela vírgula pode ser lida também como um convite à problematização da relação entre corpo e discurso, entre presença e enunciação. Se o corpo é, por excelência, o suporte de qualquer manifestação sensível no mundo, o manifesto, enquanto ato de enunciação, transforma o corpo num campo de inscrição discursiva e política. Por outro lado, a vírgula, ao mesmo tempo que interrompe, também liga, tornando visível a interdependência entre materialidade e discurso. Por isso, ela opera como um dispositivo crítico que expande as potencialidades da leitura e da interpretação, reforçando a abertura dos significados e evidenciando as camadas e contradições que atravessam, tanto o corpo, quanto o próprio ato de manifestar-se.

Daqui decorrem algumas perguntas: Como se colocam hoje as interseções entre literatura, tecnologia e género? Quais os novos modos de figuração e configuração

dos corpos que emergem nas manifestações artísticas? Que novas corporalidades se apresentam? Que novos devires corporais se manifestam nas artes e nas literaturas contemporâneas? Como repensar o conceito de “Manifesto” nos dias de hoje, mais de um século após as vanguardas históricas do século XX? Que modos da relação entre voz e corpo? O que acontece quando se desvinculam? Como interpretamos um corpo silencioso ou uma voz que perde a sua conexão com o corpo? O que é o corpo do poema-manifesto, como analisá-lo e que questões suscita à crítica e criação na atualidade?

Muitos desses questionamentos orientaram as propostas recebidas por ocasião das II Jornadas Internacionais Poesia e Performance, realizadas entre os dias 22 e 24 de fevereiro de 2024, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e no espaço cultural da Casa Comum (Reitoria da UP). O presente volume, intitulado *Corpo, Manifesto*, reúne textos e reflexões resultantes desse encontro. Organizado pelos investigadores das linhas de Intermedialidades e Intersexualidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML), o evento procurou aprofundar o diálogo entre poesia, performance e as múltiplas formas de corporeidade inscritas nas artes e literaturas contemporâneas.

Nesta segunda edição, as jornadas reuniram investigadores, artistas e poetas para uma reflexão crítica sobre o potencial performativo do corpo e as suas manifestações discursivas em diferentes regimes de produção artística. O evento contou com a presença de elementos de diversas instituições nacionais e internacionais que, partindo de diferentes contextos e práticas, se propuseram expandir os limites das suas investigações e criações em torno do corpo como campo de resistência, inscrição e transgressão. Um corpo-manifesto, portanto, mas também o texto como sendo esse corpo, que se expande nas suas fisicalidades e intervenções no real.

A diversidade dos contributos apresentados reflete a amplitude das relações entre literatura, tecnologia, género e expressões poéticas. Na ocasião, através de conferências, sessões de comunicações e performances, as múltiplas abordagens organizaram-se em torno de cinco eixos principais:

- *Queerness Expandida: Hackear o Corpo* reuniu investigações sobre as confluências entre literatura, tecnologia e género, analisando a queeridade enquanto ato de resistência e reconfiguração corporal em contextos pós-humanos. Neste eixo, foram exploradas práticas artísticas que desafiam normatividades e expandem os limites da identidade e da experiência.

- *Aparições/Construções do(s) Corpo(s) na Arte e na Literatura Hoje* abordou diferentes configurações do corpo nas manifestações artísticas, incluindo a iconografia do pós-humanismo e do ciborguismo, refletindo sobre a dimensão queer da sexualidade e a manipulação do corpo nas artes contemporâneas.
- *(Re)leitura(s) dos Manifestos Históricos na Contemporaneidade* propôs uma revisão crítica dos manifestos das vanguardas do século XX, analisando o seu impacto na arte contemporânea e a forma como continuam a abrir caminhos para a transformação cultural e social.
- *Corporeidade do Manifesto Poético* investigou a escrita performática e intervencionista, focando-se na relação entre corpo e palavra em performances de poesia, onde a improvisação, a respiração, o som e o gesto se articulam como dispositivos poéticos.
- *Materialidades Expressivas: Corpo e Voz* explorou a voz como elemento expressivo na performance e na poesia, questionando a sua relação intrínseca com o corpo, bem como as implicações da sua dissociação em práticas experimentais.

Há que destacar, nesse contexto, a participação especial do artista-performer Gabriel Rui Silva, artista homenageado nesta edição das jornadas e figura incontornável da experimentação poética e performativa das décadas de 1980 e 1990, que comparece nesta publicação através de uma entrevista realizada para este efeito por Sandra Guerreiro Dias. A entrevista é acompanhada de um depoimento introdutório à obra do autor pela mesma autora. E, ainda, a conferência final, conduzida por Rui Torres, que problematizou as fronteiras entre poesia e performance num formato dialógico e experimental, explorando a intermedialidade enquanto prática poética e expandindo a reflexão teórica para o domínio da experimentação sensível. As reflexões suscitadas por estas participações encontram agora prolongamento neste volume que, ao reunir estas investigações em formato textual e ensaístico, amplia o alcance da performance teórica e poética de ambos os autores.

O presente volume tem por objetivo dar continuidade a essas discussões e ampliá-las, contribuindo para a consolidação da reflexão crítica sobre poesia e performance. Neste contexto, sublinha-se também a relevância da investigação comparatista e intermedial nos estudos literários contemporâneos. Ao compilar diferentes abordagens sobre a performatividade na literatura e na arte, *Corpo, Manifesto* pretende oferecer uma amostra da complexidade e transversalidade deste campo, refletindo sobre a

diversidade de práticas poéticas e performativas. Assim, os artigos reunidos debruçam-se sobre diferentes artistas e propostas estéticas, articulando distintas perspectivas teóricas, não excludentes entre si.

A materialidade do corpo e as suas implicações poéticas e performativas constituem um dos eixos centrais deste volume. Carolina Anglada reflete sobre os enganchamentos poéticos e as amarrações do corpo na obra de Stella do Patrocínio e Rodrigo de Souza Leão, enquanto Rita Anuar analisa a fotografia como campo de improvisação e afetividade na série *Lição 100*. A investigação sobre a expressão vocal e sonora na poesia surge nos estudos de Fabiane Pianowski e Glòria Bordons, que analisam a poesia sonora de Pere Sousa, e no trabalho de Ana Cancela, que explora o cruzamento entre música e performance na obra de António Olaio.

Outro eixo fundamental deste volume é a interseção entre poesia, crítica e intervenção política. O conceito de manifesto poético estrutura as investigações de Annita Costa Malufe, que analisa o poema-ato de Christophe Tarkos, e de Lúcia Evangelista, que examina a receção crítica como performance em textos de Mário Cesariny, Alberto Pimenta e Salette Tavares. Por sua vez, a questão da dissidência corporal é abordada na leitura biopolítica de Ana Davies, que enfatiza a materialidade do corpo abjeto e a paródia da violência biopolítica como estratégias de dissidência de género. Em diálogo com esta perspectiva, Mafalda Lalanda propõe uma leitura tecnopoética da identidade queer a partir da ontologia híbrida do ciborgue e do cruzamento entre *bios* e *techné*, destacando a mudança de voz como paradigma da ciborguização e entendendo esses corpos queer como formas performativas de ativismo que resistem às normas binárias e reivindicam a autodeterminação através do aparato tecnológico.

O movimento e o deslocamento como formas de reinscrição do corpo na poesia e na performance são questões que atravessam diferentes investigações. Carla Miguelote explora o potencial da viagem e da escrita injuntiva numa incursão queer à ilha do Pico, enquanto Sérgio das Neves analisa a marginalização de corpos queer na tradição fadista, questionando a relação entre identidade e expressão vocal.

Mas também as relações entre corpo, criação e resistência emergem de forma transversal nestas investigações. Ana Calline Vital analisa a encenação da gestação e do idealismo na poesia de Noémia de Sousa, explorando a interseção entre matéria e imaginação, enquanto Sara Lovatti propõe uma leitura de Susana Thénon sob a ótica dos estudos decoloniais e da metodologia da performance, refletindo sobre a poesia como espaço de deslocamento crítico.

Se um manifesto implica um gesto de enunciação e um corpo que o sustente, este volume propõe-se menos como uma afirmação fechada do que como um espaço de reverberação, onde múltiplas vozes se cruzam, friccionam e se desdobram em novos questionamentos. A diversidade dos contributos aqui reunidos não aponta para um consenso, mas para a potência do dissenso enquanto motor de pensamento e criação.

Mais do que fixar respostas, *Corpo, Manifesto* oferece um campo de possibilidades em permanente deslocamento, no qual a poesia e a performance não apenas refletem o mundo, mas intervêm nele – ensaiando modos outros de existir, de dizer e de fazer corpo.

Os organizadores

Suportar o (real do) corpo: enganchamentos poéticos e amarrações provisórias

Carolina Anglada*

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Mãos olhos, mãos cheias de olfato, mãos que eram as únicas peças inteligentes do meu corpo, fora as vísceras de onde brotaram vômitos e haustos de intuições para construir-se a realidade do meu mundo.

(Lygia Clark, *Breviário do corpo*)

I – Fazer o que já há

É comum identificarmos Antonin Artaud como exemplo de maior força no vórtice desarranjador das relações entre arte e corpo. Em parte, decerto, pela luta interior que o autor travou contra a inutilidade dos órgãos, ao ponto de afirmar uma “existência abortada” (Artaud 2017: 23), mas também pela leitura que dessa luta fizeram Gilles Deleuze e Félix Guattari, no sentido de entendê-la como “uma prática, um conjunto de práticas”, “uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo para si censura e repressão” (Deleuze/Guattari 2012: 12). Afinal, Artaud e seus duplos compõem bem o projeto dos mil platôs, onde tem lugar, a partir de uma ruptura com o princípio do reconhecimento e da identificação, esse processo inevitável de criação, êxtase e dança proliferantes, estados de devir, multiplicação e transfiguração.

A guerra declarada contra os órgãos, proclamada por Artaud, é lida, portanto, na chave de um excedente; de uma deriva da história pessoal em direção ao universal; de

uma vivência, *no corpo*, de choques sem sentido, encontros e intensidades impessoais, anteriores ou indiferentes ao nível de significação. Trata-se de uma substituição da consciência e dos fantasmas psicanalíticos pela ideia de plano ou platô, efeito “de uma infinidade de passagens, de divisões e de subproduções” (Deleuze/Guattari 2012: 15). O corpo incorpora, portanto, desde sua dissociação imanente, essa experimentação intensiva, inconsistente, desmedida, rizomática, a justificar o empenho de Artaud de fazer os órgãos interiores funcionarem em conexão com peças exteriores (seja uma árvore, uma estrela, uma ampola, um motor). Como escreve em carta a Pierre Loeb, na aproximação do homem ao reino vegetal, o que está em questão é restituir a preponderância da vontade e da intensidade em detrimento do preceito da totalização:

O tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem função,
mas de vontade,
e árvore de vontade que anda,
voltará.

Existiu, e voltará.

Porque a grande mentira foi fazer do homem um organismo,
ingestão,
assimilação,
incubação,
excreção,
o que era criar toda uma ordem de funções latentes
e que escapam ao domínio da vontade
decisora (Artaud 2007: 157)

O que fica claro a partir de sua obra, não só dessa carta-poema, é que a vida humana não é só vida; o corpo não é só corpo; a língua não é só língua. Estamos possuídos por uma *vontade*, uma pulsão insistente, um excesso a invadir, com certa frequência, o funcionamento regular das coisas, de tal modo que colocamos sob suspeição essa suposta regularidade das funções descritas, de ingestão, excreção etc. O que sobressai, portanto, é a intensidade, a autonomia do afeto, livre para circular em um nível pré-individual ou impessoal – isso que Artaud denomina de *árvore-corpo*, *vida mágica*, *nervos elétricos*. Os afetos não se refeririam a um sujeito ou a uma estrutura, sendo antes notados através dos acontecimentos que provocam e depois fazem desaparecer.

Daí a noção artaudiana de fundo falso,¹ de compartimento infinito de onde tudo pode brotar, vaziar, proliferar.

No fim das contas, não é este excesso, o caráter, por excelência, deleuziano? A constatação de um transbordamento do devir sobre uma causa corporal? Em uma conversa com a escritora Anais Nin, que fora ao teatro para assisti-lo representar “O Teatro e a Peste”, no dia 6 de abril de 1933, Artaud confessa à amiga: “Por vezes sinto que não escrevo, que descrevo os esforços para escrever, os esforços *para nascer*” (Artaud 2007: 20). Nascer é mais do que vir ao mundo. Logo, o esforço nada mais é do que a consciência de que não há corpo da verdade: ou lemos a verdade na fabricação de um *corpo sem órgãos*, pura passagem, povoamento, circulação, extraído de sua inserção em uma conjuntura. Ou a lemos como *órgãos sem corpo*, desligados, sem liame, autônomos. No primeiro caso, os *órgãos* não respondem à sua localização no organismo ou pela função que exercem. No segundo, não é a inutilidade dos *órgãos* que é reivindicada, mas a sua submissão a um todo. Enquanto um defende a mais radical inconsistência (ou “o plano de consistência própria do desejo”) (Deleuze/Guattari 2012: 18), o outro postula que é com a escrita que se tenta dar algum tipo de consistência à pulsão que nos recorta. Ainda que, em dado momento, o pensamento sobre o *corpo sem órgãos* se mantenha ambíguo em relação ao seu sentido, quando Deleuze e Guattari esclarecem:

o CsO não é de modo algum o contrário dos *órgãos*. Seus inimigos não são os *órgãos*. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos *órgãos*, mas a essa organização dos *órgãos* que se chama organismo. É verdade que Artaud desenvolve sua luta contra os *órgãos*, mas, ao mesmo tempo, contra o organismo que ele tem: *O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem nenhuma necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo.* (Deleuze/Guattari 2012: 24)

De onde se deduz que: 1) não há oposição aos *órgãos*, mas 2) os *órgãos* são desnecessários, portanto, 3) a luta é contra o organismo, e 4), um corpo não é um organismo. Nesse ensaio, seguimos a dupla de pensadores franceses, mas também Slavoj Žižek e sua provocação de uma inversão dos termos: por quê não *órgãos sem corpo*, no lugar de *corpo sem órgãos*? Não nos seria dada a opção de gozarmos do *órgão* por si mesmo, em sua intensidade afetiva, de maneira autônoma? Claro está que o uso da preposição *sem*, nas duas expressões, não indicaria ausência, falta ou

negatividade, mas privação: o corpo é por onde se experimenta o que está em forma de potência, e não necessariamente de ato. Em relação ao real do corpo, nada falta – com isso todos concordam. Ter um *corpo sem órgãos* ou *órgãos sem corpo* é, de todo modo, poder agir e poder não agir. Se preferirmos, podemos entender o *ter a privação* como termos a experiência da castração, de algo que produz efeito a partir da extração, uma causa simbólica incorporal cujas consequências inauguram o corpo. A castração age precisamente no hiato entre um imediato, de algo dado, congênito, e um ato simbólico que nos confere o poder dessa imediatez, a potência de usá-la ou de não usá-la.

De todo modo, esse corpo que não simplesmente nasce, mas esforça-se, podendo também não nascer, atesta uma outra dimensão: a de sua composição justamente por excedentes, suplementos, partes inorgânicas. Trata-se de um conhecimento que não conhece a si mesmo. Daí a sensação de que ele é experimentado, em última instância, produzido e construído, convocando artistas e filósofos a teorizarem sobre este suposto saber-fazer corporal. Como dissemos, de um lado, o *corpo sem órgãos* não possui uma terminação, um limite, sendo apenas uma espécie de “unidade mais estranha que se diz apenas do múltiplo” (Deleuze/Guattari 2012: 23). De outro, há o limite, e, mais ainda, há um ato a partir do qual um órgão é desdobrado em um funcionamento simbólico.

A rigor, levamos a cabo a ideia de que a escrita é um desses possíveis atos pelos quais o escritor ou permanece na vibração corporal como experiência impessoal, ou desdobra um órgão em uma operação simbólica, de modo que os efeitos de ambos os gestos nos conduzem a uma percepção de que o excesso está em toda parte. David Lapoujade comentando a aproximação entre os pensadores e Artaud, chega a dizer: “Artaud é aquele para quem as palavras voltam a se tornar corpos falantes, ferinos, com sonoridades incisivas porque perdem simultaneamente todo sentido” (Lapoujade 2017: 131). Claro está que na leitura de Deleuze e Guattari a ideia é perder o sentido, não entrar no encadeamento simbólico. No caso de Artaud, o que ameaça não é tanto a palavra, quanto a sua articulação sintática, o seu enodamento discursivo. “Do mesmo modo, o inimigo do corpo não são os órgãos, mas o organismo, a articulação orgânica” (Lapoujade 2017: 132). Daí Deleuze aproximar o escritor da imagem de “ovo pleno” (Deleuze 2016: 26), forma lisa, diferença intensiva, a gerar o orgânico a partir do inorgânico. Inegável, então, que Artaud esteja mesmo ao lado desse corpo sem órgãos, a apropriar-se do que há em intensidade.

Já alguém mais próximo à língua portuguesa, a artista Lygia Clark, marca igualmente esse vórtice das relações entre arte e corpo, com uma proposta de fazer do objeto plástico um “acionador do real” (Ramos 2019: 36). Também ela é fruto do que tantos de sua geração chamaram de “crise de estrutura” (Clark 1998: 18) ou, se preferirmos, crise da articulação, do enodamento. Nos anos 1970, quando vivia em Paris, Lygia criava objetos que nos ensinasse a nascer, a abrir os olhos, a tocar o solo, a dançar com os dois pés no chão – formas variadas de experimentar dispersivamente as nossas zonas de prazer. A passividade evitada em suas primeiras obras adquire valor propositivo nesse acionamento do corpo: agora alguém vomita, cospe, grunhe – estica um fio que sai de dentro da garganta e junta-o ao fio de outros participantes, como na obra *Baba antropofágica*, gesto que desfaz qualquer separação entre vida e arte. Como comenta em carta a Hélio Oiticica, no início dessa década:

Até acho que invento minha própria vida, que a recrio todos os minutos e ela me recria à sua imagem; vivo mudando, me interrogando maravilhada, sem controle de nada, dos mínimos acontecimentos, me deixando fluir, despojada de quase tudo, guardando somente minha integridade interior. Me sinto como caldeirão da própria porra, processo, me sentido *toda lá até antes do nascer* [...] (Clark 1998: 207)

Lygia sempre sonhava antes suas obras, dormindo no cavalo em que galopava, sabendo da impossibilidade do despertar. A expressão do crítico e também artista Nuno Ramos, de um *acionamento do real*, é importante porque não visa fazer o real despertar. Isso nos parece interessante na medida em que está claro, para a artista, que não há conhecimento fora da linguagem que utilizamos mais prosaicamente. Somos desde sempre capturados pelos discursos que nos antecedem. Portanto, o índice de nossa limitação para conhecer ou agir é o índice de que a realidade mesma é incompleta, potencial, virtual, uma atualização. Ao mesmo tempo, é preciso imaginar formas de não se ver reduzido às ataduras corporais, de não apenas reagir às pulsões de autossatisfação, de não simplesmente usar da linguagem que nos usa. Já não se trata mais de pensar a estrutura. Mas aqui retomamos Žižek e sua leitura lacaniana de Deleuze, na medida em que nossos exemplos evidenciarão: 1) esse fazer algo que já há, com o que há (a linguagem), acionando-o; e 2) a importância de afrouxar ou apertar os fios e as amarrações, que agem nas fissuras e nos hiatos entre o corpo e o sentido, as pulsões e o pensamento simbólico, o órgão e o organismo, e mudam, assim, nossa

perspectiva; e 3) como restará sempre algo de não-realizado relativo ao sujeito.

Sem deixar de considerar a produtividade de uma ruptura na ideia de reconhecimento ou de identidade, propomos investigar um saber-fazer com isso que se rompe ou foge, a evitar que o desligamento advenha colapso. Assim, o que diz Lygia, de, na arte, poder *estar lá antes de nascer*, apontaria para uma vivência de reinvenção do imediato, do dado, do já feito. A proposta de Žižek é crucial por não só teorizar sobre esse *agir para trás*, como por fazê-lo sem desconsiderar as proposições deleuzianas (mais do que guattarianas), de um agir *com* o corpo, *no* corpo, não só para ele. Do devir como um novo começo, mas, ao modo de uma dialética hegeliana, como trabalho do negativo. Isso fica explícito ao dizer: “el sujeto es un pliegue de reflexividad por medio del cual determino retroactivamente las causas que me pueden determinar o, al menos, el modo de esta determinación lineal. La ‘libertad’ es, en consecuencia, intrinsecamente retroactiva” (Žižek 2006: 134).

É a partir dessa matriz que proponho, portanto, a leitura de dois poetas de língua portuguesa, que também fizeram obra a partir de um saber-se atado a fios que a maioria ignora, e elaboraram um saber-fazer para além da esterilidade de descobrimo-nos determinados. A pergunta seria: como criar o que já há, com o que temos, e mesmo assim modificar-nos? Às suas maneiras, Rodrigo de Souza Leão e Stella do Patrocínio performam um contínuo fazer o que já está lá, o corpo, por meio de um trabalho com as amarrações e os enganchamentos de modo a evidenciar sua provisoriidade. Claro está que fazer o que já há não é simplesmente corroborar o que existe. Não é fazer o que já está feito; mas partir do feito para experimentá-lo de outro modo, acreditando que há um mínimo de liberdade capaz de determinar o que nos determina. Trata-se de um movimento duplo: ir em direção ao que aparece como objeto do processo de criação e agir retroativamente, desde o excesso dos efeitos sobre as causas. O pressuposto que parece esses dois escritores é a percepção de que as palavras afetam o corpo, sendo o corpo o efeito da fala sobre a matéria. Dessa forma, as palavras também fazem coisas por meio de um mecanismo que opera retroativamente. A escrita do poema, por isso mesmo, é um trabalho de passagem repetida pelas marcas significantes, às vezes extraindo o que existe em excesso. A tarefa parece ser a de inventar um ponto de arrimo onde nada falta, estado de antigravidade onde nada cai, tudo dança.

II – Sentido insentido

Rodrigo de Souza Leão foi um poeta da virada do milênio, com todo o sentido que esse momento acarreta, isto é, publicou em blogues e sites, além de ter também mantido, na memória de seu computador, livros e projetos nunca impressos – até o ano passado, quando foram finalmente publicados em conjunto pelo Selo Demônio Negro. As linhas que orientam seus poemas são traços do mundo virtual que se insinuava nas últimas décadas do século XX, como o automatismo de repetição, a circularidade e certo efeito de imediaticidade. Hoje, a moldura com que lemos sua obra diz respeito ao modo como Rodrigo improvisa, para usar a expressão de Lygia, uma *arquitetura biológica*, ou melhor dizendo, uma *arquitetura não-biológica*. Como quem diz: nascer não tem nada de natural e, bem, quanto ao corpo, o que interessa é liberá-lo de sua biologia: “Diga que você é igual a mim/ Prefere a vida a estar preso dentro do corpo” (2023: 148). Nessa preferência por uma vivência não condicionada, será necessário haver-se com o que resiste a ela. Exemplo desse exercício de descondicionalidade é o poema “Comunhão”:

o corpo é só um corpo
e como corpo qualquer
vestido corpo, todo corpo
uniu-se ao velho corpo meu
estranho corpo torto
que deita sobre o meu corpo
todo o seu corpo
luz no corpo
água no corpo
e mais carinho no corpo
pois corpo é corpo
e merece o melhor de outro corpo
pois todos sendo parte de um só corpo
deveriam corporificar melhor o corpo
apresentar o corpo
dançar com o corpo
lutar no corpo e com ele
rumar novos corpos, novos copos

corpos gordos
corpos magros
enfim corpus christi
(Leão 2023: 39)

No poema, Rodrigo joga com a condição de semblante do corpo, com as aparências e os imaginários que o revestem de sentido. A repetição histericizante, ou seja, a teatralização, produz rimas, não soluções, afinal, o corpo permanece sem imagem que o reenvie a si mesmo. Essa dramatização rechaça o próprio corpo para fazer as pulsões se expressarem livremente, contra os interesses biológicos. O não-biológico, assim, assume o caráter do que funciona de modo automático, como é próprio da cadeia simbólica, esta rede diferencial e sem substância que nos antecede e nos maquina. Interessante como o poeta, nisso que age como encadeamento, participa lateralmente de uma discussão sobre os *problemas de gênero*, ao valer-se do significante “vestido”, mas centraliza um problema que seria anterior, mais complexo, que é o do sexo, este, drummondianamente sempre “torto”, *gauche*, “estranho”, nunca passível de ser identificado ou santificado. Isto é, onde há uma determinação, há também algo que escapa à sua própria maneira. Não falo de Drummond por acaso: um dos livros de Rodrigo recebeu o nome *Para moldar um poema na pedra*, e, de modo geral, pode-se dizer que sua obra peleja com esse carço acionador do real que é o sexo.

Entretanto, ler sua obra em conjunto é perceber que o corpo sutil *da* língua, o corpo do que se diz, oferece-lhe uma saída *com o mal-dito*, o dito meio displicentemente, saída que só pode ser para fora do sentido, como o último verso atesta ironicamente: “enfim, corpus christi”. Rodrigo cada vez mais intensamente está na língua como quem está na audição, pelas qualidades sensoriais das palavras. A seleção de poemas realizada pela Demônio Negro é perspicaz também por essa razão: ao intitular o livro de *Lowcura*, a equipe editorial sublinha essa propensão do poema para ouvir as palavras – o que Lacan chamou de *lalangue*, e Derrida de *différance*.

No livro, encontramos diversos outros exemplos do que seria escrever a voz, não o oral: “ruwindows” (2023: 112), “Dia Zé Pan” (2023: 128), “um lugar Quaker” (2023: 178), “Star livre” (2023: 162), “beija mim” (2023: 124), “claralho” (2023: 114), “Suorpicious & Mind” (2023: 126). O que aparentemente seria da ordem do trocadilho, depois se revela uma escrita a partir da dupla defasagem entre o escrito na fala e a fala no escrito. Não está em questão escrever tal como se fala nem falar como

se escreve, dado que cada campo verbal se divide para dentro, é incerto em relação consigo mesmo. Isto é, onde haveria algo de próprio, uma língua materna, a imagem de um corpo, nota-se a língua-permanente-enigma, representada em vários desses exemplos pela língua inglesa.

A língua produzida nessa margem caracteriza-se por não ser reconhecida ou atribuída univocamente a nenhum código. Um mínimo de diferença tanto em relação ao escrito quanto em relação à fala aponta para o que pode iniciar uma nova linha causal. Não é sem razão que um de seus versos nos diz: “Escuto com três ouvidos/ E vejo com um olho só” (2023: 142). Mais do que um jogo com a sonoridade, trata-se de extrair um excesso de sentido, de experimentar um gozo no *falar pelo falar* ou no *ouvir pelo ouvir*, propiciado pelo terceiro ouvido. Tal com os exemplos acima atestam, nessa língua que vem do Outro, o poeta entrega-se a uma particularidade, investindo em deslizos que negam tanto o escrito quanto a transcrição do escutado. A própria ideia de deslizos não é fortuita, dado que introduzimos os poetas pela figura de Lygia, a quem o também artista Hélio Oiticica, seu contemporâneo, se dirige, dizendo precisamente sobre a introdução de um gozo na estrutura: “o prazer como realização, vitacopulaplacer. Obra? Que é senão gozar? Cair de boca no mundo. Cannabilibidinar. Hummm... Sei que estou vivo – é só o que resta – o sabor, salabor, salibidor. [...] Morra a mão de ferro; sentir para o gozo. A palavra, o que se vê, ouve-se, grita-se, cantata-se, catarsis-se” (Clark 1998: 55).

Um dos livros de Rodrigo se intitula *Um sentido insentido*. Penso que é esse *sentido insentido* que concerne à *escrita da voz*, não *escrita de ouvido*, saída para dentro das palavras e para fora do que não pode ser dito de modo unívoco, em suas palavras, “metalinguante” (2023: 166). Afinal, insentido pode ser tanto o que resiste ao ter sentido quanto ao que resiste a ser sentido (experimentado). Nessa arquitetura não-biológica, composta por um a mais, os poemas, muitas vezes, são escritos com o real da língua, o peso desse sujeito sempre à escuta. Assim, a forma acaba por assumir aquilo que o conteúdo oblitera. Se o corpo é o que retorna sempre ao seu lugar de problema, a voz passeia, rateando-se e formigando os versos, sexualizando o sentido. Assim, o sujeito troca a significação pelo gozo, que recorta o corpo até que o “abismo interno” (2023: 52) de que Rodrigo fala em um poema, assumia-se objeto de um devir-endoscópico, questionando um suposto equilíbrio entre os ganhos alimentares e as perdas excretórias, como nos versos: “toda manhã me inoculo/ dentro de você sintomas/ dentro de vocês aromas/ e fora: nove fora/ nada inexorável quanto

verdades” (Leão 2023: 240). Este exame endoscópico visa expor tudo aquilo que é suposto, e como essas mínimas diferenças no sistema da língua, entre “sintomas” e “aromas”, podem ser investidas de gozo.

“talvez o enigma de alguém/ seja não ter enigma” (2023: 230). Há aqui algo do que Deleuze e Guattari defendiam em termos do *corpo sem órgãos*, “a renunciar progressivamente à interpretação”. O objetivo, com o corpo, é fazer passar outros fluxos, fluidos e fibras, até que “seus contínuos e suas conjunções de afectos, o vento, uma segmentação fina, as micropercepções substituíram o mundo do sujeito” (Deleuze/ Guattari 2012: 28). Tudo que é ar, que se desmancha, que brota, informe, é “signo a-significante”, e passa também por essas outras vias abertas pelo som. A língua não é mais a experiência privilegiada do sentido ou onde nos submetemos ao primado da significação. Lapoujade é direto em relação à mudança proposta pela virada deleuze-guattariana: “o uso não tem nada a ver com o sentido” (Lapoujade 2017: 143).

A *leitura ao pé da letra* faz a passagem para o real, ao esvaziar as palavras de sentido, revelando a equivocidade e o *sentido insentido*. Também os *órgãos sem corpo* incidem, nesse uso dos significantes pelo seu semblante, sua aparência, separados de si mesmos (de seus significados) e rodeados pelo vazio. Parece haver, portanto, um impasse entre o dever endoscópico, a vasculhar o lado de dentro, e certa evitação do poema pela profundidade, ao mover-se preferencialmente pela superfície das palavras, pelo “sonoro/ ser” (2023: 228). A causa, nesse caso, mantém-se nos platôs, no horizonte, na pele, não nos signos de uma suposta vida interior:

Existe uma coisa
Dentro de outra coisa
Existem coisas coisando
Tudo é coisa
O que não coisa
Causa. (Leão 2023: 185)

A arquitetura não-biológica de que falamos a respeito da poética de Rodrigo é praticamente sintetizada nesses versos: em primeiro lugar, há uma cisão entre coisa e causa, entre corpo e sentido, sexual e não-sexual; em segundo, para cerzir provisoriamente esse hiato (não de modo completo), é necessário partir da discrepância mesmo entre causas corporais e o fluxo de acontecimentos. Ademais, sugere-se que a

cerzidura só ocorrerá contingencialmente e por meio do fluxo incontido das palavras. Nessa maquinação autônoma, não-biológica que, como corpo, fala por conta própria, as duas séries podem coincidir ou se cruzar contingencialmente, até mesmo trocar de lugar, o excesso de significante sobre o vazio de significado: “Também quantos/ Lábios numa só boca” (Leão 2023: 87). Salvo que as séries (ou os lábios) nunca se sobrepõem. Não há forma de preencher o vazio da vida interior: um vazio apenas alude a outro vazio anterior, igualmente incomensurável. O que há é a possibilidade de se perceber como o mais familiar aparece como pertencente a uma ordem factícia.

III – Falar para não nascer

Por falar em causa e coisa, a coisa alienígena da causa, o não-biológico do corpo, o significante que não significa nada, mas produz efeitos, Stella do Patrocínio, poeta com uma recepção crítica já mais consolidada do que Rodrigo, também pode ser lida como precursora imaginária de Lygia. O que hoje são considerados seus poemas foram organizados a partir de gravações em fitas realizadas entre 1986 a 1989, período em que esteve na Colônia Juliano Moreira. Depois de sua morte, uma equipe deu início à elaboração do livro. Stella, assim como Lygia e Rodrigo, trabalha com a *inércia do significante*, mediante a qual a palavra ganha e perde peso, pelas relações diferenciais que trava com outras. O aspecto da passividade, portanto, se revela pelo dispositivo da alusão, o que se pode perceber já desde o título de sua recolha de poemas, onde bichos e animais aparecem próximos, sem significarem o mesmo: *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*.

A rigor, toda a sua obra se constrói por esse dispositivo alusivo, motor da língua a fazê-la percorrer homofonias, como quando lemos versos como “Eu sou Stela do Patrocínio/ Bem patrocinada” (2009: 58). Não é incomum, portanto, associar-se esta inércia como efeito tanto de palavras rimadas, palavras que na aparência se diferenciam pouco e se encadeiam compulsivamente, como também em decorrência do que o poema diz: “Sinto muita sede muito sono muita preguiça muito/cansaço” (2009: 49). O uso em nível formal e no nível do conteúdo de uma passividade performativa atesta como o poema sobrevive justamente por oferecer-se como um lugar de atenuação *do eu*, e não *para o eu*. Em outro, dos mais impressionantes poemas de Stella, escritos a partir do que ela chamava de falatório, escutamos a poeta descrever esse cenário de luta entre dois sujeitos, a partir do qual o que sobra, o que malogra em permanecer não inscrito, é assumido pelo sujeito, como *sujeito*:

Eu não queria me formar
Não queria nascer
Não queria tomar forma humana
Carne humana e matéria humana
Não queria saber de viver
Não queria saber da vida
(Patrocínio 2009: 69)

Do formar, Stella desliza para o nascer, para o tomar forma; do humano evade para a carne humana, matéria humana. A forma alusiva indica a direção do sentido, o que seria a suposição da exposição, mas o sujeito do poema não segue essa linha; prefere subtrair-se tanto ao que se expõe quanto ao que se supõe. A forma repetitiva, quase tautológica, corrobora essa ritualização da negação, necessária à vivência em uma temporalidade distendida. O não querer saber, no pretérito imperfeito do indicativo, dá a entender que esse momento indefinido do passado, foi interrompido por um Outro que quis predicá-lo. Alguém que instaura em seu lugar uma contradição performativa referente ao fato de não querer estar se formando enquanto faz dessa afirmação um processo de tomar forma. Esse Outro mais ou menos velado viria do imaginário, um outro comandante, com quem ela forma um par especular. O que a faz dirigir-se a ele: “Eu sei que tem olho/ Mas olho para fazer enxergar como?// *Quem bota pra enxergar/ se não sou eu que boto pra enxergar?*” (Patrocínio 2009: 81).

Com a poeta, o sujeito é um nada, um vazio. Não uma falta. Um vazio mais além de todas as características positivas. Isso é dito de várias formas: “Eu sobrevivi do nada, do nada/ Eu não existia/ Não tinha uma existência/ Não tinha uma matéria” (Patrocínio 2009: 72); “Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo/ Eu era ar, espaço vazio, tempo/ E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó/ Eu não tinha formação/ Não tinha formatura” (Patrocínio 2009: 74). Se para muitos, a exemplo de Artaud, a escrita é o esforço de nascer, em Stella, a escrita empenha-se para não tomar forma humana, não subordinar o órgão ou a experiência ao organismo, a este Outro o qual a parte corporal ou o sujeito desconhecem: “Não tinha onde fazer cabeça/ Fazer braço, fazer corpo/ Fazer orelha, fazer nariz/ Fazer céu da boca, fazer falatório/ Fazer músculo, fazer dente” (2009: 74). O sujeito vai se revelando o fracasso da simbolização, o efeito retroativo do logro de sua inscrição.

O fracasso, nesse caso, tem muitos nomes, inclusive o deste Outro, oriundo de seus falatórios. Como dissemos, ele não é impeditivo, censurador: é mandatório. É alguém que não permite que o sujeito permaneça estrangeiro para si mesmo. Como dissemos, não se trata de alguém impedindo o sujeito de nascer, mas obrigando-o a fundar-se, recusando uma permanência junto ao que Lacan denomina de “não-nascido” (2008: 28), o inconsciente. Aqui, a experiência com a palavra nos permite imaginar “uma paradójica *fenomenología sin sujeto*: aparecen fenómenos que non son fenómenos de un sujeto, que no se le aparecen a el” (Žižek 2006: 117). É como se disséssemos que primeiro a poeta nos oferece os efeitos, depois nos introduz parcialmente a um contexto ou deduzimos a causa. Ou seja, a estrutura se estabelece em torno de um ponto que tem que ser construído, depois de se ter notado sua ação.

Claro está que esses efeitos vêm da separação entre órgão e função. Quando Stella separa o olho do enxergar, defasa duplamente a função do órgão e a contingência da necessidade, como quando diz: “Eu sei que você é *uma* olho” (Patrocínio 2009: 120). Há aí uma anterioridade da função que não se coordena nem se conjuga (nem no gênero) com o que faz o órgão. Aqui, não poderíamos consentir com a expressão artaudiana do “corpo sem órgãos”, e sim com a provocação žižekiana de um “órgão sem corpo”, um plano subjetivado sem sujeito. A função ou a faculdade são necessárias, funcionando automaticamente, movidas por uma paixão ou uma intensidade inassumíveis. Sobre essa pura aparência, visibilidade, diria Žižek algo próximo ao que diz sobre a função de “olho do cinema”: “impregnada de uma excessiva carga libidinal, y, en cierto sentido, precisamente *demasiado* ‘*subjetiva*’, demasiado intensa para ser asumida por el sujeto” (2006: 178). Stella, nesse caso, se observa de fora, ao dizer que esse olhar (ou olho) não é seu, que ela fora despossuída dele. Ao mesmo tempo, parece sugerir certa renúncia a esse órgão fora do corpo.

Sobre a separação entre órgão e função, muito nos disse Lacan em seus seminários, quando percebe nos objetos parciais – olho, boca, ânus, voz –, um gozo pulsional sem alojamento no organismo. Enquanto a função coloca o órgão para funcionar, o seu objeto imanente, parcial, responde pela inscrição do desejo e da fantasia do sujeito. A essa separação Lacan denominou de “esquize” (2008: 71) e Jacques-Alain Miller de “antinomia” (2013: 3). Certo é que através desse processo se observa a manifestação da pulsão como um empuxo que antecede o sujeito, o dado-a-ver que antecede o visto. Nesse ponto encontramos-nos com o inassumível de Stella, “um olhar imaginado por mim no campo do Outro” (Lacan 2008: 87) de que fala Lacan, ao enfatizar como é no

encontro com o Outro que algo do olhar se revela, em nada correlato ao mundo da objetividade. O olhar “é sempre algum jogo da luz com a opacidade” (Lacan 2008: 98), portanto, tem que ver com a mancha, a tapeação, o elidido.

Isso serve de base para Žižek, posteriormente, encontrar no *Cine-Olho [Kino-eye, Kino-glatz]* de Dziga Vertov, um uso semelhante, quando a câmara é arrancada do corpo e funciona como objeto parcial. Aí é o próprio olhar que funcionará como “pasiión acéfala” (Žižek 2006, 178), índice de uma combinação privada de coordenação, de um aglomerado de funções sem unidade. Esse olho-câmara muda todas as perspectivas, desorganizando o campo da percepção, uma vez que se pauta não exatamente por uma consciência, mas por um desejo, uma carga libidinal excessiva, como pontua o filósofo. Trata-se de um excesso fantasmático incidindo sobre a realidade ou sobre o espaço. Essa noção de “objeto parcial”, retirada de Freud, servirá muito a Žižek para pensar o seu “órgão sem corpo”: “Hay que tener en cuenta que la noción freudiana de ‘objeto parcial’ no es la de un elemento o parte constituyente del cuerpo, sino la de un órgano que se resiste a ser incluido en el Todo de un cuerpo” (2006: 201). Nada tão importante quanto essa conceitualização do órgão em termos de uma parcialidade, para o que imaginamos ser possível em termos de uma mudança na perspectiva, ou seja, para uma anulação retroativa do que está feito com vistas a, pelo menos, fazer perder a validade à universalidade.

Entretanto, o que parece mais próprio à poética de Stela e também a de Rodrigo é a reincidência na permuta, uma aposta na troca, na *afinidade* relacional, às vezes arbitrária, de quem está na língua com um terceiro ouvido. Trocar até achar outra posição em relação à cadeia significante. Lacan mesmo já consente com esse saber-fazer com o órgão: “A maravilha é que, de seu órgão, o organismo pode fazer qualquer coisa” (Lacan 2008: 99). Aí está a astúcia dos dois poetas, cientes de que a verdade é buscada sempre em outro lugar, às vezes na permuta ou na extração, às vezes na pequena diferença, na diferença assintomática ou *insentida* entre o que faz a identidade e o que produz a subjetivação. Como quando a poeta se pergunta quem bota pra enxergar, jogando com o equívoco da bota como tempo verbal de *botar*, *dispôr*, e da bota como substantivo, associável, por exemplo, ao exército e outras figuras de autoridade.

Nesse sentido, não há nenhuma tentativa de sugerir uma falta, de imaginar-se livre desse automatismo ou de restabelecer uma organicidade. O que há é um excesso, a perturbar as relações entre o órgão e a sua função. A troca, portanto, é o avesso

da ortopedia e da prótese, mais além ainda das relações de propriedade. Por isso, reposicionar uma função ou um órgão não diz respeito a uma acomodação subjetiva, e sim a um forçamento em direção ao real do corpo, que inclui o orgânico, mas só se vivifica a partir do que o significante faz dele. Tanto o significante desejado como aquele indesejado, vindo do Outro.

O modo como, aparentemente, a poeta irá se desvencilhar desse ser *botada para nascer* é tentando amarrar o excesso a um vazio genealógico. “Se eu pegar a família toda de cabeça para baixo/ E perna para cima/ Meter tudo dentro da lata de lixo e fazer um aborto/ Será que acontece alguma coisa comigo?” (Patrocínio 2009: 123). O intuito, aparentemente, não é apenas apostar numa desfamiliarização, seja no nível antiprodutivo, seja na dimensão do simbólico e das leis do significante. Trata-se, sobretudo, de diante dessa instância infamiliar fundamentalmente paranoica, abrir uma brecha, ficar com o órgão disfuncional, fingir não escrever e não seguir a significação, fazer um furo na linhagem. Até o ponto de trocar de posição com alguém ou um bicho que não seja emissor, nem parente, mas ouvido atento nessa estranheza de sua voz, como quando a poeta nos pergunta: “Você não é família?” (Patrocínio 2009: 122). A própria voz é o infamiliar da significação, um resto da fala com o qual a poeta se dirige a este Outro inventado, fora dos processos de identificação e de segregação, irrompido, e com quem ela dialoga, de modo que o sujeito do poema possa advir, ele sim, e se fazer escutar.

IV - Lowcura

Como saber se a invenção do Outro não é uma loucura?

Quisemos não ler as duas poéticas pela lente da loucura. E sim pela da *lowcura*, uma cura mais baixa, anterior, primitiva, “infrasensorial”, como gradua Lygia.² Mais do que arcaica: anacrônica, neologista, *lowcura* de palavra, fora-do-discurso. *Lowcura low profile*, discreta, a curar por perguntas, como faz Stella, trocando uma estrutura de antecipação por uma de retroação: e se eu abortar minha família? Também Rodrigo atualiza sua genealogia: “Eu não tenho pai/ Eu não tenho mãe/ Eu não sou filho de ninguém// Sou filho de ninguém/ Como eu” (Leão 2023: 184).

Não é um elogio da loucura que aqui fazemos, tampouco uma apologia da multiplicidade como dispositivo de resistência à unidade. Por isso contrastamos um “corpo sem órgãos” a “órgãos sem corpo”, uma provocação esquizo a uma política da loucura. Tanto por meio do *falar por falar* quanto da troca frente ao excesso, sabe-se

que nenhum múltiplo se realiza sem excluir ou gastar improdutivamente, isto é, sem levar em conta as formas de negação ou evitação. Não por acaso, Stella nos choca com a sua recusa em nascer, como se se tratasse de uma insistência de autonegação, sem qualquer finalidade aparente. O movimento dialético que aqui propusemos passa pela recusa do corpo, resistindo à sujeição, como uma etapa necessária ao antagonismo sempre presente, mas a produzir mínimas diferenças a cada gesto do sujeito. Também por essa razão a autodeterminação é retroativa, faz (com) o que há, parcialmente, provisoriamente.

Essa mínima loucura diz respeito a todos nós, a como suportamos um corpo para trás, não um corpo reprodutor ou utilitário, mas um corpo por fazer, atual, corpo sonoro e falante, burburinho do real. Já dizia também Lygia num texto de 1966: “Agora é a hora da família se desfazer”.³ A descrição do corpo sem órgãos ou do órgão sem corpo deve implicar, por essa razão, a família, ou melhor, o princípio genealógico: o corpo é um corpo, artigo indefinido, nem meu nem seu, onde nada falta. “Ele não é mais projetivo do que regressivo... É uma involução, mas uma involução criativa e sempre contemporânea” (Deleuze/Guattari 2012: 31). Uma involução ou uma criação retroativa, que “se elige a sí mismo” (Žižek 2006, 141).

Lygia Clark, aquela a quem situamos como precursora imaginária desses dois poetas, não deixou de pensar, já ao fim de sua trajetória, sobre esse contínuo fazer o corpo. Em uma das cartas para Oiticica, escreve:

Um seio lendo um horóscopo diz ao outro: – Somos gêmeos até que um câncer nos separe; o nariz à boca fala: – Sobe, sobe pra cima de mim, bichinha; nesta posição não dá; o clitóris ao pênis – Puxa, como você é desenvolvido!; a lágrima ao olho: – Sou a estrela que cai deixando um rastro na sua pálpebra. (Clark 1998: 222)

Curioso o trecho em que se encena não exatamente a instabilidade das partes do corpo, mas uma enunciação entre elas. Lacan, ao final de seu ensino, diz que o Outro é o corpo, lugar no qual a voz retorna sobre a fala, chamando atenção para si. A própria obra de Stella parece fazer esse movimento que parte da experiência da identificação, quando é forçosamente formada pelos nomes que vêm dos Outros, da voz e do olhar alheios, para um pensamento sobre o corpo como Outro, na forma mesmo de uma tentativa de emancipação. Desfazer a família, portanto, seria também destituir a fala de sua preponderância e retornar ao *melos*, à melodia-efeito-da-fala-sobre-

o-corpo. Fazer da voz, do objeto pulsional, uma insistência, mesmo quando o corpo se desintegra. Afinal, não é isso que fazem certos poetas, desprendidos da unidade, do organismo e do familismo, adensando um desprendimento do semblante em prol de um entendimento de gozo, de uma comunhão pelo sensível, pelo caráter alusivo, pelo ressoar, melodia das pulsões? Não seria esse corpo-de-palavras o que atribui o efeito de uma autopoiesis, de se assumir retroativamente o que foi imposto? Não é a autopoiesis, por sua vez, uma dimensão disso que, apenas no homem, deixa de ser um meio e se torna um fim em si mesmo, como no *falar por falar*?

Eu gosto mesmo é de escrever
De fazer número
Em papelão
Continuar repetindo o que eu acabei de fazer do dia
Quanto eu tô com muita vontade de falar
Tenho muito assunto muito falatório
(Patrocínio 2009: 131)

Tão importante quanto essas amarrações provisórias pelo som e no som parece ser essa posição de fio *meio* solto que ambos mantêm em relação à palavra, entre saber-se habitado pela linguagem, pelo falatório, e tentar a todo custo não reconhecê-lo como providência, repetindo até não poder mais. Tal instabilidade tanto produz novas palavras, quanto produz formas de satisfação polimorfos, *sentidos insentidos*, jogos de força, puro gozo, função de enervação sempre parcial da língua e do corpo des-organizado. Algo das identificações cai, mas não por completo, permanecendo provisoriamente atado, elegendo a si mesmo sempre que possível. Afinal, este fio frouxo é por onde algo de um gozo passa, tanto no sentido que abordamos em Rodrigo, quanto em Stella, quando diz: “Toda hora me procurando me procurando/ E eu já carregada de relação sexual/ Já fodida/ Botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum” (Patrocínio 2009: 117).

Lowcura do corpo, que dá sem receber, corpo que se cura redistribuindo as funções, que salva a voz da fala. Que faz o objeto parcial escrever. Assim como tentamos dizer juntos a Žižek, já não é só o corpo que fala, mas o olho como órgão, sem sujeito. A pulsão. O que provoca Lacan dizer pensar com os pés, desmembrando a função simbólica, e enfatizando o deslocamento. Que faz, ainda, Rodrigo e Stella, fazerem

corpo com o que dizem, chegando a ponto de se perguntarem se é louco quem faz o que não é dado à feitura. Este saber talvez seja invenção de cada um, mas nascer não deixa de ser um esforço sem fim, e ter um corpo, por essa razão, difere radicalmente de ser um corpo. Já fazer o corpo que se tem é tarefa imensa; com as palavras que estão mais à nossa mão, ou melhor, aos nossos pés, tal performativo suporta o real não exatamente porque revela nele algo que falta, mas porque é sempre outra coisa que é feita, do familiar ao infamiliar, colocando em ato a defasagem entre o dizer e o fazer.

NOTAS

* Carolina Anglada é professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem (POSLETRAS - UFOP). Pós-doutora em Estudos Psicanalíticos (PPGpsi - UFMG). Doutora em Literaturas Modernas e Contemporâneas, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com tese sobre teoria da forma e poéticas de língua portuguesa. Realiza pesquisas transdisciplinares entre poesia, filosofia e outros campos das ciências humanas, com particular interesse nas relações entre língua, inconsciente e pensamento.

¹ A expressão é utilizada na performance de 13 de janeiro de 1947, última aparição pública de Artaud, conhecida também como “Conferência no Vieux-Colombier”. O trecho a que nos referimos encontra-se transcrito em *História vivida de Artaud*: “o corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro”. Cf. Artaud, Antonin (1995), *História vivida de Artaud – Momo*, Portugal, Hiena, p. 98.

² O termo – variação do sensorial, tão presente inclusive em títulos de sua obra, como *Luvas sensoriais* (1968) –, aparece nas cartas trocadas entre Lygia e Hélio Oiticica, quando a artista comenta a obra do amigo, a respeito de uma “comunicação celular”, de um “sistema em cadeia”. Cf. Clark, Lygia (1998), *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*, organizado por Luciano Figueiredo, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, p. 123. Há outras utilizações do termo em seu diário. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65465/da-realidade-fantastica-de-hoje-e-de-ontem-diario-1>>. Acesso em: 27 de junho de 2024.

³ Clark, Enquanto eu penso – diálogo com Hélio Oiticica [1966], p. 98.

Bibliografia

- Artaud, Antonin (2017), *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*, seleção, organização e prefácio de Ana Kiffer, tradução Anna Kiffer e Mariana Patrício Fenrnades, Rio de Janeiro, Rocco.
- (2007), *Eu, Antonin Artaud*, tradução Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Clark, Lygia (1998), *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*, organizado por Luciano Figueiredo, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- Deleuze, Gilles (2016), *Esquizofrenia e sociedade, Dois regimes de loucos*, traduzido por Guilherme Ivo, São Paulo, Editora 34, p. 22-34.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2012), *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 3, traduzido Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34.
- Lacan, Jacques (2008), *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, traduzido por M. D. Magno, Rio de Janeiro, Zahar.
- Leão, Rodrigo de Souza (2023), *Lowcura, Poesia Reunida*, São Paulo, Selo Demônio Negro.
- Miller, Jacques-Alain (2013), Jacques Lacan e a voz, *Opção Lacaniana*, ano 4, número 11. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_11/voz.pdf>. Acesso em: 26 de junho de 2024.
- Patrocínio, Stella do (2009), *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, organização e apresentação de Viviane Mosé, Rio de Janeiro, Beco do Azougue.
- Ramos, Nuno (2019), *Verifique se o mesmo*, São Paulo, Todavia.
- Žižek, Slavoj (2006), *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*, traducción de Antonio Gimeno Cuspina, Valencia, Pre-Textos.

Brincadeira, improvisação e afecto – a série fotográfica *Lição 100*¹

Rita Anuar*
NOVA FCSH/ IELT



Fig. 1. Riana. *Série Lição 100*. 2023. Fotografia de Rita Anuar.



Fig. 2. I. *Série Lição 100*. 2023. Fotografia de Rita Anuar.



Fig. 2. II. *Série Lição 100*. 2023. Fotografia de Rita Anuar.

Introdução

Autores como Maria Gabriela Llansol (1931-2008), Walter Benjamin (1892-1940) ou Gianni Rodari (1920-1980), ainda que separados temporal e geograficamente, convergem em pensamento na tomada de posição que respeita à importância social, estética e política do estar no mundo das crianças. São as crianças que inventam as coisas mais extraordinárias a partir de pedaços de mundo fabricados pelos adultos, as crianças que existem em devir, fingindo o futuro e inaugurando uma abertura ao mundo que existe em metamorfose.

Maria Gabriela Llansol viveu em convívio profundo com crianças, quando em 1971, juntamente com o seu companheiro Augusto Joaquim e um grupo de estudantes da Universidade de Lovaina, participou na criação de uma escola sediada na Rua Namur que existiu até 1974, na Bélgica. Mais tarde, a escola mudou-se para Louvain-la-Neuve, tornando-se uma Cooperativa de Produção e Ensino, apelidada *La Maison*.

Assumindo uma postura crítica em relação ao modelo de escola vigente,² a Escola da Rua Namur representava uma brecha diferenciadora quando comparada com o modelo de escola preconizado no ensino tradicional. A pedagogia que actuava no projecto colectivo da escola, regia-se por uma deslocação face à noção de hierarquia e progresso, como se pode ler no excerto redigido pelo colectivo *La Maison*:

A crítica da escola tradicional

Esta exerce sobre aluno uma dominação coerciva ou baseada na sedução. Esta posição do mestre pressupõe uma comunicação unilateral (vertical) mestre-aluno, a que corresponde a ausência de comunicação horizontal entre os alunos. As suas relações são marcadas pela rivalidade e pela concorrência. Eles próprios, o seu trabalho e as suas acções são classificados e hierarquizados de acordo com o seu grau de conformidade ao modelo. Uma tal situação equivale à negação da criança nas suas virtualidades e na sua diferença. (Llansol *et alii* 2019: 208)

As actividades que tinham lugar na escola situavam-se num espectro de abertura, invenção e desejo. A educação não era tida como uma preparação ou antecipação do futuro das crianças: o jogo estava aberto a todas as possibilidades e o contacto entre adultos e crianças era experimentado de acordo com o princípio do “mútuo”. Ambos participavam na aprendizagem que privilegiava não apenas a leitura e a escrita, mas também as emoções: “Havia longas horas em que as crianças e adultos desenhavam a

brincar como amigos que jogando descobrem que deram os seus passos e estão agora um pouco mais além.” (Llansol 1999: 88). No contexto deste ensaio, o contributo de Maria Gabriela Llansol prende-se com a sua proposta de estabelecer uma relação renovada entre adultos e crianças.

Também Walter Benjamin aflora o potencial das crianças na sua obra. Embora o seu trabalho seja amplamente lido à luz das questões da filosofia da história e do seu alcance social e político, Benjamin passou igualmente pelo estudo do universo infantil, tendo inclusive escrito contos, bem como memórias da sua infância – publicadas hoje, em português, sob os títulos *Rua de Sentido Único* e *Infância Berlinense: 1900*.

No ensaio “Programa de um teatro infantil proletário”, de 1928, Benjamin constata que o resultado final de uma peça de teatro infantil não é mais que uma síntese de diversas improvisações que têm lugar nos ensaios. O autor pretende chamar a atenção para a ideia de que são as próprias crianças os verdadeiros encenadores da peça de teatro, movendo-se no terreno não-antecipado da improvisação.

O desenvolvimento desse gesto infantil até as diferentes formas de expressão – enquanto preparação de requisitos teatrais, pintura, recitação, música, dança, improvisação – compete às variadas oficinas. Em todas elas a improvisação permanece como central; pois, em última instância, a encenação é apenas a síntese improvisada de todas. A improvisação predomina; ela é a constituição da qual emergem os sinais, os gestos sinalizadores. (Benjamin 2002: 116)

Benjamin, que dedicou uma parte do seu trabalho ao estudo de livros infantis, brinquedos e jogos, reconheceu na criança a potência do arqueólogo: aquele que reactualiza os fragmentos que chegam até si. A criança cria novos significados e utilidades para os pedaços do mundo que tem à sua disposição, como é o caso dos brinquedos, e isso é sinal de um ímpeto criador, também em causa na improvisação.³

O italiano Gianni Rodari, escritor, jornalista e pedagogo, dedicou-se à escrita para crianças, tendo publicado vários livros infantis, de entre os quais se destacam *Histórias ao Telefone*, ou ainda *Histórias para Brincar* e *Baralhando Histórias*, traduzidos para português.

Em a *Gramática da Fantasia*, Rodari apresenta um conjunto de anotações, algumas de carácter diário, nas quais se podem ler registos de actividades que desenvolveu com crianças. Nessas notas podemos encontrar coisas como: observações de campo;

descrições de exercícios de escrita experimentados em grupo; dinâmicas de jogos, apenas para destacar alguns. Rodari anota, palavra por palavra, a troca de ideias e a mutação das situações em causa nas brincadeiras infantis – um documento valioso –, pois a partir dessas observações, é possível testemunhar alguns traços que importam ter em consideração no que respeita à noção de improvisação. Assim como numa dança, a sucessão das interações das crianças quando estão a construir uma narrativa em conjunto, apela à noção de improvisação.

1. As formas do corpo

A leitura das primeiras páginas da obra de Virginia Woolf, *As Ondas*, é uma experiência na qual o leitor se perde quando confundido com as formas, os odores, os ruídos e os fragmentos dos espaços apresentados pela autora.

A história de um grupo de crianças e a passagem do tempo desde a infância à idade adulta, é iniciada com a força dos sentidos e das formas que os corpos miúdos dos mais novos atingem pela via da percepção visual e espacial.

A utilização dos verbos “ver”, “ouvir”, ou o uso do modo imperativo, pontua a escrita de Woolf na fase inicial do texto e visa mostrar ao leitor o contágio dos sentidos operado entre as crianças e o mundo ao seu redor. A curiosidade e a paixão pela descoberta, inundadas pelo prazer da sensação de surpresa, conduz o grupo de crianças a falar em voz alta e a partilhar achados que consideram surpreendentes.

Além da presença do corpo das crianças em interação com o meio que as rodeia, ou os detalhes filtrados por cada uma delas, as descrições de Woolf nesta fase da obra são um mergulho no olhar das crianças: “As folhas encostam-se à janela como orelhas pontiagudas”; “(...) o braço dobrado de uma sombra cai sobre a vereda” (Woolf 2015: 9). A sua visão desdobra-se em formas: “Vejo um anel” (*ibidem*); “vejo uma faixa de amarelo pálido” (*ibidem*).

De modo a *ver* todas as coisas, as crianças têm de se posicionar de acordo com as necessidades do olho na relação que este estabelece com o espaço: baixando-se, levantando-se, dobrando-se. Estes deslocamentos geram uma gramática de movimentos original, própria de alguém que incorpora uma atitude de exploração. Assim, as comparações utilizadas pela autora mostram essa postura que recorre à relação entre imaginação e verosimilhança: as folhas podem ser orelhas; mãos ou braços. A imaginação conduz e produz uma diversidade de possibilidades a partir do meio envolvente.

Jean Piaget, cujo trabalho em torno da psicologia e epistemologia conduziu a importantes contributos na área da psicologia educacional, defendeu que o crescimento intelectual das crianças está parcialmente ancorado no seu desenvolvimento físico. Grande parte do desenvolvimento das crianças, de acordo com o autor, está dependente da relação que estas estabelecem com o ambiente que as rodeia.⁴

Para Piaget, são as crianças que criam o seu próprio entendimento do mundo e isso depende largamente das actividades na quais se envolvem: as brincadeiras, por exemplo, o modo como a curiosidade conduz o seu modo de estar e olhar para o que as rodeia – vendo –, e vendo o que os adultos não veem.

Na experiência da Escola da Rua Namur e da Ferme Jacob (La Maison), os mais novos experimentavam diversas modalidades de estar, de ser e de aprender. Não era apenas a aprendizagem da leitura e da escrita que era praticada, mas também actividades como, por exemplo, fazer pão. Nessa actividade, como escreve Llansol no conjunto de notas intituladas “*Apontamentos Sobre a Escola da Rua de Namur*”,⁵ as crianças concentravam-se a fazer bolas com o pão, mas também a moldar figuras com ele: “as crianças dão forma a pequenos pães recheados com bocados de maçãs. Às vezes, discutem, reivindicam, barulho de desejos achados e perdidos.” (Llansol 1999: 88).

As crianças da escola fundada por Maria Gabriela Llansol participavam em reuniões com os adultos onde eram discutidos temas como o futuro da escola, as actividades a desenvolver e tópicos de ordem mais prática, como pensar em que moldes se realizaria a festa de Natal. As crianças brincavam no jardim, junto dos cães e das plantas e eram seres singulares no interior da Comunidade. Não eram menosprezadas e a sua opinião fazia parte das reuniões do colectivo.

Atentar no léxico próprio das crianças nas mais diversificadas tarefas, como escreveu Llansol, é estar perante a possibilidade de atingir extraordinárias descobertas. Ouvir as crianças conversar umas com as outras; a fugir umas das outras; ou, no caso das imagens da série *Lição 100*, observar as crianças a celebrar, brincar e dançar, é um achado que interrompe o universo organizado dos adultos.

2. A série *Lição 100*

As imagens que veremos em seguida inserem-se numa série fotográfica intitulada *Lição 100*, e a partir do seu olhar, procuraremos traçar um percurso pautado pelas ideias de *contacto* e *afecto*.

Esta série de imagens nasceu da minha estadia como docente numa escola básica no litoral alentejano. A escola, as portas e corredores, mas também o som, desempenham para mim um motivo de fascínio longínquo, que pude reviver, desta vez no papel de professora, enquanto estudava o tema da infância de um ponto de vista filosófico, literário e político.

Uma das coisas que detectei enquanto docente desta turma em particular, foi a vasta expressividade dos alunos quando colocados a ouvir música.

Para cada um existia um espaço em aberto onde podia deixar o corpo ser língua, e nesses momentos, eu era levada a observar as formas e emoções que devinham daquelas crianças; formas imprevisas que diziam algo que eu não poderia adivinhar.

Fiquei com vontade de poder captar aquelas expressões de algum modo – os seus rostos, olhares e cores; e o tempo jogou a meu favor. Eis que chegou o dia da centésima lição, e foi desde logo elaborado um pacto entre nós: cada um traria um contributo para o lanche partilhado, no qual iria haver música. Nesse contexto, no pátio da escola, a aula ia ser livre.

Partindo desse acordo, estes foram alguns dos registos desse dia de celebração, no qual fui espectadora.



Fig. 4. queda I. Série Lição 100. 2023. Fotografia de Rita Anuar.



Fig. 5. queda II. Série Lição 100. 2023. Fotografia de Rita Anuar.

No campo de jogos, onde as cores fortes e opacas do chão saltam à vista – azul escuro e verde –, acompanhadas pelos tracejados que definem as regras de vários jogos e retomam as memórias das aulas de educação física, o campo de jogos onde a baliza com a rede descaída, os tons alternados do branco e vermelho da trave tomaram parte da celebração.

O edifício da escola, com as portadas amarelas, que poderia evocar Proust e a infância, é visível, ainda que escondido pelos recortes das copas das árvores que tantas vezes surgem rabiscadas nos desenhos dos mais novos. As crianças são seres imprevisíveis.

Um elemento comum a todas estas imagens, independentemente do lugar, é o facto de que os alunos expressam o seu estado de espírito com o corpo. A energia que se manifestava em algum deles, depressa contagia os outros e o resultado é a sinergia que aqui encontramos. Nenhuma destas interações foi premeditada, o que subjaz o primeiro ponto de interesse nestas imagens – elas conduzem-nos ao universo em *devir* das crianças, no qual muitas coisas ficam por explicar. E ainda bem.

3. O corpo em movimento

O movimento é um acto animalesco e intelectual. Uma disposição muscular do raciocínio. Como se, de facto, o raciocínio tivesse células; e tem

Gonçalo M. Tavares

Autores da tradição filosófica ocidental ocuparam-se durante gerações em torno do problema corpo/consciência. José Gil, autor também dedicado a esta problemática, propõe no ensaio intitulado “Abrir o corpo” (2004), a definição de consciência do corpo: “uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo.” (Gil 2004: 2). De acordo com esta definição, o mundo está presente nas formas que do corpo devêm e, por isso, o corpo não é algo separado do mundo.

Evidenciando uma influência deleuziana no seu pensamento, Gil vai mais longe neste ensaio ao afirmar que na relação entre corpo e objecto “se cria uma zona de indescernibilidade entre o corpo e o objecto que faz com que o corpo transfira certos dos seus traços ao objecto, e reciprocamente, que certas propriedades do objecto se transmitam ao corpo.” (*ibidem*).

Em algumas das imagens da série apresentada, vemos o corpo das crianças em primeiro plano, envolvido em atividades nas quais os elementos do grupo interagem corporeamente uns com os outros.

Nas imagens “queda I” (Fig. 4), e “queda II” (Fig. 5), a interacção entre as crianças acontece em torno de um evento: em ambas as fotografias é o ímpeto de queda que envolve os seus corpos tornados num organismo colectivo.

Em “queda I”, vemos uma amálgama de corpos no chão, após a pose fotográfica ser desfeita; em “queda II”, o esforço colectivo das crianças empenha-se em suportar o corpo de um dos elementos do grupo - um corpo em iminência de queda. A ideia de colectividade permanece implicada nestas imagens na medida em que assistimos, sobretudo em “queda II”, a um esforço colectivo do grupo para suportar o corpo de um dos seus elementos, mostrando a consciência que todos têm do corpo uns dos outros.

Conseguimos, pela via destas imagens, compreender o alcance da noção de consciência do corpo como algo que não age por si só, mas que permanece em estreita ligação com o mundo e com os objectos que nele participam.

Regressando ao contributo de José Gil, e ao referir no mesmo ensaio o trabalho do bailarino e coreógrafo de Steve Paxton,⁶ o autor tece considerações acerca da técnica que

Paxton intitulou “Contacto-Improvisação”:

(...) lembremos que o CI é uma forma de dança (a que se chamou já desporto-dança ou dança mínima) que assenta no contacto entre dois corpos: estabelece-se entre eles uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das “perguntas” postas pelo contacto do outro; “resposta” improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem o peso do movimento e da energia do outro (...) (Gil 2001: 136)

Podemos dizer, a respeito deste conceito, que existe um feixe de energia (recuperando a expressão herbertiana) transferido de um corpo para o outro, inaugurando o conceito de osmose, “Trata-se de facto de uma comunicação um pouco especial, ou antes de uma osmose” (*idem*: 137).

Detenhamo-nos agora no que nos diz Paxton, no texto intitulado *Contact-Improvisation*, de 1975, no qual tece as linhas que explicam o que está em causa nesta técnica: “Each part of the duet freely improvises with aim to working along the easiest pathways available to their mutually moving masses” (Paxton 1975: 40).

Mais adiante, Paxton refere-se ainda à relação que se estabelece entre os bailarinos:

This system is based in the sense of touch and balance. The partners in the duet touch each other a lot, and it is through touching that the information about each other’s movement is transmitted. They touch the floor, and there is emphasis on constant awareness of gravity. They touch themselves, internally, and a concentration is maintained upon the whole body. Balance is not defined by stretching along the center columns of the body, as in traditional dancing, but by the body’s relationship to that part which is a useful fulcrum, since in this work a body may as often be on head as feet and relative to the partner as often as to the floor. (*ibidem*)

Um dos aspectos que convém destacar nesta técnica é que ela requer dois corpos, dois bailarinos que interagem, conscientes da sua corporalidade e da corporalidade do outro. À partida, este é o mesmo princípio da dança quando o bailarino em causa não dança sozinho.

O que diferencia o “Contacto-Improvisação” do contacto estabelecido noutras técnicas, é justamente o elemento improvisação: desconhecendo o desenlace de

determinado conjunto de movimentos, e executando-os tendo em si impregnada quer a sua consciência corporal quer a do outro, nenhum dos dois bailarinos consegue estabelecer a priori o lugar para onde serão conduzidos.

Isto leva-nos ao segundo ponto de interesse relativo ao “Contacto-Improvisação”. É através do toque que o bailarino poderá conhecer a informação acerca do movimento do par, e dessa maneira, é capaz de interpretar e reagir de modo adequado à consciência corporal do outro. O equilíbrio, fundamental na dança, não é dado meramente pela via de uma acção individual, mas sim face a um jogo que requisita a consciência do corpo do outro, numa modalidade semelhante à dinâmica pergunta/resposta. Mais adiante, Gil reforça ainda esta ideia:

Por outras palavras, a consciência do corpo no contacto integra a consciência de que o outro vive a mesma experiência de contacto: a consciência de contacto que um bailarino tem contém não a experiência do outro, mas a consciência que este último tem dessa experiência (e que é a consciência de que o primeiro bailarino tem a mesma experiência que ele). Em suma, eu sei que ele sabe que eu sei que ele sabe. (*idem*: 138)

Com estas palavras, regressando ao contributo de Steve Paxton, José Gil destaca que nesta relação entre dois bailarinos estamos perante a ligação entre duas “consciências do corpo”, ocorrendo um fenómeno no qual a consciência do corpo de um é impregnada pela consciência do corpo do outro, e ambos sabem disso: “reciprocamente: isto produz uma osmose intensiva, como que um efeito de acumulação e de avalanche na impregnação mútua” (*idem*: 139).

Se como propõe Gil, o conceito de consciência do corpo está aberto ao mundo, é importante sublinhar que o corpo do “outro” integra esse mundo, e a contaminação devém também do existir de *outros*, que tal como *eu* possuem um corpo.

Abrir o corpo é, antes de mais, construir o espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez formando ou não cadeias sem fim. (Gil 2004: 10)

Quando na presença uns dos outros, energias e intensidade crescem, qualquer coisa que origina contactos de ordens diversas.

Ao conciliarmos a ideia de improvisação com o diálogo que se estabelece com o corpo do *outro*, gera-se um encontro que se pode desdobrar na noção de *afecto*, apontada por Gil: “O espaço e o corpo-consciência são afectivos porque neles se formam turbilhões poderosos de vida, de que os afectos de vitalidade constituem o estrato subjacente.” (*idem*: 10).

Ao retomarmos as imagens, chamo a atenção para alguns aspectos que se relacionam com a noção de osmose sugerida pela técnica de Paxton: verificamos que no caso das imagens em que a noção de queda é iminente ou efectiva, os corpos das crianças permanecem juntos. Ainda que a noção de queda represente a falta de equilíbrio – e nessa medida seja a antítese da dança –, neste caso, as crianças permanecem juntas sob a eficácia da osmose, experienciando esse evento em conjunto.

É curioso detectar que neste grupo de crianças existe um impulso para a queda. Ao estarem numa dinâmica de grupo, observa-se que persiste de um modo geral o desejo de formar uma figura – para que se apresentem na fotografia de grupo. No entanto, passados breves instantes, o seu impulso, no caso de “queda I”, aponta para a destruição dessa mesma figura. O momento em que tudo colapsa, apresenta o clímax desse convívio.

Num texto em que analisa o conceito de soberania aplicado à vida das crianças, e em diálogo com o trabalho de Walter Benjamin,⁷ Nicolas Gess constata que existe nas crianças um impulso para a barbárie.⁸ Em muitos casos, é na destruição que reside o prazer das crianças – destruir um amontoado de peças de jogo, cuidadosamente dispostas para formar ou equilibrar uma estrutura; destruir o cenário construído para uma brincadeira. No caso de “queda I”, o impulso para a destruição deforma a imagem, na qual se observa o grupo de crianças colectivamente animadas por gargalhadas, deitadas em cima umas das outras após a decomposição da pose que tinham definido inicialmente para a fotografia.

Ao observarmos as imagens, deduzimos a contaminação existente entre os corpos dos fotografados. Juntos brincam e o afecto, que começa pela consciência que possuem do corpo uns dos outros, transforma-se em prazer: todos realizam qualquer coisa que corrompe o funcionamento habitual do dia a dia dos alunos na escola.

Aventurar-se é viver o encontro com o inesperado. O contexto em que estas crianças estavam – uma celebração no interior da escola –, escapava à sua habitual rotina: o facto de estarem no recreio, num ambiente festivo e de brincadeira, é um dado que se acumula ao seu corpo. Terem vivido esta realidade em conjunto, é igualmente um factor que importa considerar, pois assim se gera uma comunidade de afectos.

4. Liberdade

Os afectos, creio, são lugares muito mais humildes do que o poder

Maria Gabriela Llansol

Como foi visto anteriormente, José Gil considera que os afectos são o ponto de chegada em causa na abertura do corpo, e nesse sentido, observamos o caso dos corpos das crianças nas imagens apresentadas, parte da série fotográfica *Lição 100*.

Acrescentaria, a este respeito, que para que a efectividade da noção de “abertura do corpo” se verifique, o conceito de liberdade é essencial. Um corpo que se reprime será incapaz de se abrir e integrar o que de fora existe a si mesmo, bloqueando o que lhe chega do exterior.

No que respeita à noção de liberdade associada à figura das crianças, e olhando as imagens mostradas no *Livro das Comunidades*, Maria Gabriela Llansol refere a necessidade de fuga dos corpos para um lugar em que os mesmos estão isentos de uma relação de poder, emigrando “para uma paisagem onde não há poder sobre os corpos” (Llansol 1999: 121).

A experiência de observar as crianças numa dinâmica oposta à da colonização dos corpos por regras impostas à sua postura, contém em si uma quota parte de magia. Numa sala de aula existe um rol de imposições ao corpo das crianças que vai desde o modo como se devem apresentar; sentar; falar; interagir umas com as outras; interagir com os professores, entre outras. O momento em que se vislumbra a queda de todas essas imposições, é um momento em que o nosso olhar é atingido com o imprevisto; o espanto perante qualquer coisa nova. Nesse momento, conseguimos atingir a visão de formas impensadas, uma vez aliadas à singularidade de cada corpo e à consciência que brinca, constrói, destrói ou até dança.

Recordando a frase de Rhonda, uma das personagens do já mencionado *As Ondas*: “Ainda tenho algum tempo para estar sozinha enquanto Miss Hudson coloca os nossos cadernos na mesa de sala de estudo. Tenho um espaço de liberdade à minha frente” (Woolf 2015: 15).

Nesta observação, detectamos que a criança possui a perspicácia de pensar sobre a sua própria posição no mundo. A maior parte do tempo estava sob a vigilância dos adultos, não possuindo, momentos a sós, ou aquilo que aqui é designado “espaço de liberdade”.

No caso da série de fotografias apresentada, a livre expressão dos corpos tem lugar no espaço da rua, dado que esta liberdade é reprimida dentro da sala de aulas e nos corredores da escola, “Abrir o corpo é criar a zona em que o corpo, visto do exterior do interior, entra em contágio com o mundo. É a zona do devir constante das crianças que brincam, em que as palavras agem e os gestos falam (...)” (Gil 2004: 10).

A noção de devir, apontada por Gil, relaciona-se com a ideia de liberdade. O que está em devir, está permanentemente em fase de nascimento. As qualidades do que ainda não nasceu são imprevistas, e por isso, livres.

Observar os movimentos das crianças implica também abrir o corpo ao contágio dos gestos e movimentos que delas devêm. É estar disponível para acolher o imprevisto, a queda e os variados impactos, ou a noção de improvisação, como vimos através da incursão pela técnica proposta por Paxton.

Sobre a temática do imprevisto, joga-se um aspecto que se relaciona com o aquilo que está presente nos movimentos das crianças. Ao contrário de uma coreografia, no caso da dança tradicional, em que os movimentos dos bailarinos são reproduzidos a partir de uma “partitura” pensada para o corpo – o exercício em causa é o da aprendizagem e a reprodução de movimentos pensados *a priori* –, a brincadeira relaciona-se mais com aquilo que está em causa nos exercícios de improvisação. Este aspecto foi visto por Gianni Rodari nas suas observações de brincadeiras de infantis.

Tal como sugere Paxton, em relação à impregnação da consciência do corpo recíproca entre os bailarinos que ocorre na dinâmica do Contacto-Improvisação, a construção das brincadeiras infantis age também por meio de um “estímulo”, “resposta”, ou, no caso das brincadeiras que requisitam uma dinâmica narrativa e dialógica, de uma “pergunta” e “resposta”.

À semelhança do que sucede na dança na modalidade de improvisação, um movimento requer resposta por parte do outro bailarino. Vejamos agora uma das observações de Rodari, acerca de Roberta e Giorgio a brincar num pinhal:

Roberta: - Agora acendíamos o lume. Giorgio: - E fámos dormir

Retiram-se, cada um para a sua «cabana». Ficam aninhados durante uns segundos.

Roberta: - Agora de manhã e eu ia procurar pintainhos para ter provisões.

Giorgio: - Não, os pintainhos eram para fazer o almoço (...) (Rodari 2019: 210)

Tal como na dança improvisada, vemos que cada um dos intervenientes da brincadeira rapidamente tem resposta para o outro: “O pinhal, que fazia parte da realidade quotidiana das férias, não lhes interessava enquanto tal: ei-lo reduzido, ou promovido a “símbolo” de um novo significado” (*idem*: 210). A presença do elemento simbólico acentua o elemento intelectual no foro da brincadeira, que, assim, deixa de ser algo que requisita apenas o elemento físico e corpóreo. A componente intelectual forte destes exercícios alinha com o que refere Jean Piaget: as crianças fruto das suas experiências constroem o seu entendimento do mundo.

Tal como viu José Gil, a consciência do corpo interage e integra em si o mundo e os seus elementos – sejam pessoas ou objectos. No caso visto por Rodari, as crianças exploram ao limite as qualidades das coisas até ao ponto em que as esgotam, tornando-as em “outras coisas”: uma pilha de lenha, pode ser transformada num bar, como observa Rodari na brincadeira de Roberta e Giorgio; um amontoado de folhas pode ser uma cama; uma semente pode ser um comprimido; uma folha, um curativo, etc.: “Brincar não é uma simples recordação das impressões vividas, mas uma reelaboração criativa daquelas, um processo através do qual a criança as combina com os dados da experiência para construir uma nova realidade, de acordo com a sua curiosidade e as suas necessidades” (Rodari 2019: 222).

O que importa retirar deste exemplo é que a conversa entre as duas crianças mostra que cada uma delas vai improvisando o passo seguinte, prestando assim o seu contributo para o continuar da história, algo que responde aos princípios em causa na técnica de improvisação que vimos.

Já no texto “Programa de um teatro infantil proletário”,⁹ Walter Benjamin ocupa-se de questões relacionadas com a educação, e na diferença existente entre educação burguesa e proletária, evidenciando que a reflexão em torno da educação passa por uma articulação com a noção de “classe”, tomando-se em conta o contexto em que o texto foi originalmente pensado, um ano após a revolução russa sob a ascensão dos ideais bolcheviques.

De entre as diferenças identificadas por Benjamin que distinguem o teatro proletário do teatro burguês, estão as tensões implicadas no processo de encenação, que adquire mais peso que o resultado final da peça – “as tensões do trabalho colectivo são só verdadeiros educadores” (Benjamin 2002: 114). Também os ajustes ou “correções morais” são, no teatro proletário, executados pelas próprias crianças – são as crianças que actuam sobre os adultos como instância moral.

Benjamin deter-se-á também sobre o que designa por sinais emitidos pelas crianças, e no modo como os adultos se relacionam com esses sinais, atribuindo destaque à noção de observação: “Mas à observação – e somente aqui começa a educação – toda a acção e gesto infantil transformam-se em sinal” (Benjamin 2002: 115). Um sinal que se afasta de interpretações psicológicas, diz Benjamin, e que é antes “um sinal de um mundo no qual a criança vive dá ordens” (*ibidem*).

Diz-nos ainda Benjamin, que é pela via da observação que se podem descortinar esses sinais das crianças, uma espécie de gesto secreto que, de acordo com o autor, só raramente é visto.

Detendo-se na obra de Konrad Fiedler, *Escritos sobre arte*, e na figura do pintor, Benjamin constata que Fiedler cumpriu o feito de perceber que o pintor não é aquele que pinta de maneira mais naturalista mas que este “[é] antes um homem que observa mais intimamente com a mão quando o olhar se tolhe; que transmite a inervação receptiva dos músculos ópticos à inervação criadora da mão.” (Benjamin 2002: 116).

Transpondo esta noção para o caso do teatro, Benjamin argumenta que é pela vida dessa *inervação criadora*, que cresce aquilo que o encenador jamais poderá prever no teatro infantil. Assim, Benjamin constata que a improvisação é o território do gesto infantil, sendo que a peça teatral apresentada no final não é mais do que o resultado de uma síntese de *diversas* improvisações.

Ao dizer que o gesto infantil jaz no terreno da improvisação, aproximamo-nos da ideia de que as crianças possuem uma consciência intervalada do movimento, algo que também ressoa na sua prática de brincar.

Steve Paxton, coreógrafo americano, inventor da técnica do Contacto-Improvisação, diz que a consciência (intencional) que temos dos movimentos do corpo está cheia de “buracos” (*gaps*), como um queijo suíço, porque esses movimentos são demasiado rápidos para que a consciência clara os capte. (Gil 2004: 4)

Mais que o resultado, importa o processo, tal como refere Benjamin no que respeita à relação entre o encenador e as crianças: “A encenação contrapõe-se ao treinamento educativo como libertação radical do jogo, num processo que o adulto pode somente observar” (*ibidem*).

5. Espectador - Educador

Benjamin, ao terminar o texto com a ideia de que o adulto não pode fazer nada senão observar a libertação na qual as crianças estão envolvidas no processo de encenação – a observação que é também o eixo sob o qual Rodari escreve sobre as crianças –, conduz-nos às considerações finais.

Pela via da fotografia, a observação das crianças num momento de celebração e de prazer, colocou em vista aspectos das relações interpessoais daquela turma.

Uma das coisas possíveis de concluir é que os alunos tendem a unir-se nos momentos de prazer, partilhando um conjunto de dinâmicas afectivas pela via do corpo, algo que explorámos com os contributos de José Gil e Steve Paxton. No entanto, importa ressaltar que esta dinâmica entre alunos vista nas imagens apresenta, na qual predomina a brincadeira, é possível visualizar por que, no caso específico desta série fotográfica, existe igualmente um contacto com aquele que não surge nas imagens – o fotógrafo.

As imagens analisadas foram possíveis porque o fotógrafo estava integrado naquele contexto. Também essa figura ausente do plano da imagem integrou a osmose afectiva que podemos intuir na observação destas fotografias. Para que as mesmas fossem eficazes em captar tais momentos, os alunos tiveram de abrir à figura do fotógrafo algum espaço – espaço para o seu corpo. Este ponto leva-nos a considerar um factor implicado na construção de qualquer relação, no entanto, invisível nestas imagens: o tempo. É preciso tempo para amadurecer a relação entre alunos e educador. Tempo para que se conheçam, para que permitam a entrada no espaço de consciência de cada um.

Mas o tempo por si só não chega para a criação de uma osmose afectiva. Em relação a esse aspecto, julgo que é na *observação* e na *atenção* para com o aluno, por parte do professor, que reside o primeiro passo no cuidado implicado nesta relação.

Ao possuir no espírito o interesse genuíno por saber as histórias dos alunos; coisas de que gostam; as pessoas com quem gostam de conversar; que actividades gostam de fazer fora da sala de aula; como é constituído o seu núcleo familiar: é pela via da exploração de alguns destes aspectos (muitas vezes partilhados inusitadamente pelos alunos), que o professor se torna conhecedor do contexto que envolve as crianças, os seus gostos e tendências, os mesmos que o irão orientar na construção dessa relação. Será bem mais fácil para um professor que possui estes conhecimentos antever certos aspectos relativos à dinâmica em sala de aula – aspectos que podem contribuir positivamente para uma construção colectiva e afectiva daquele lugar –, do que para um professor que não possua nenhum desses conhecimentos.

Nesta comunidade, não é apenas o aluno que aprende: o professor aprende com os olhos postos no grupo que tem diante de si – e essa aprendizagem pode tornar o ensino algo divertido para ambos.

Vejamos o testemunho de bell hooks, quando relata a sua experiência na escola de ensino fundamental, na qual sublinha a consideração e o interesse que as professoras possuíam face ao contexto económico e social das famílias, entre outros dados da história dos alunos. Com esta relação edificada e alimentada nestes moldes, este foi o testemunho de hooks enquanto aluna: “Naquela época, ir à escola era pura alegria. Eu adorava ser aluna. Adorava aprender. A escola era o lugar do êxtase – do prazer e do perigo. Ser transformada por novas ideias era puro prazer.” (hooks 2021: 11).

Podemos questionar-nos o que falta hoje para que se possa ouvir uma criança falar deste modo da escola e da sala de aula. O propósito deste texto não é o de averiguar as causas para tal, mas antes contribuir para pensar em modalidades que tornem a relação entre professores e alunos baseadas num programa de afectos. Desse modo, acredito ficarem traçadas possíveis condições para que, na base da confiança mútua, o espírito de uma sala de aula seja, como sugere hooks, “uma comunidade de aprendizado entusiasmada” (*idem*: 18).

O entusiasmo e o prazer são marcas evidentes das fotografias que compõem a série *Lição 100*. Permitir a expressão da brincadeira por parte dos alunos pode ser equacionado como sendo uma prática geradora de osmose afectivas, nas quais o educador, pela via da curiosidade e na prática da liberdade, é também corpo integrante dessa comunidade.

NOTAS

* Rita Anuar é licenciada em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Mestre em História da Arte Contemporânea pela mesma universidade. Actualmente é candidata ao Doutoramento em Estudos Portugueses na mesma instituição (IELT-FCSH), onde desenvolve um projecto financiado pela FCT que visa investigar as noções de *criança e infância* nas obras de Maria Gabriela Llansol e Walter Benjamin. Foi docente do Ensino Básico e tem vindo a colaborar com publicações no campo da crítica de arte (ArteCapital; Umbigo Magazine) e da literatura (Revista Limoeiro Real).

¹ Este artigo utiliza a ortografia do português europeu anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

² Sobre este tema ver: Barrento, João / Albertina Pena (orgs.) (2019), *A escola dos contragrupos – Uma nova geografia pedagógica e social*, Lisboa, Mariposa Azul.

³ Sobre este ponto, ver Benjamin, Walter (2010), *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, Trad. Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Editora 34.

⁴ “Piaget believed that children’s intellectual growth is based partly on physical development. He also believed that it is affected by children’s interactions with the environment. He did not believe that teachers can “teach” young children to understand a concept. He was certain that children built their own understanding of the world by the things they do.” (Mooney 2000, 63). Para mais detalhes sobre este tema, ver Mooney, Carol Garhart (2000), *Theories of childhood: an introduction to Dewey, Montessori, Erickson, Piaget & Vygotsky*, Minnesota, Redleaf Press.

⁵ Ver: Llansol, Maria Gabriela (1999), *O Livro das Comunidades*, Lisboa, Relógio D’Água: 77-105

⁶ Coreógrafo e bailarino norte americano, Steve Paxton (1939 - 2024), foi um dos fundadores do célebre Judson Dance Theatre (1926), tendo sido bailarino na companhia de Merce Cunningham na década de sessenta. Paxton contribuiu para o debate em torno da dança pós-moderna, tendo definido o seu percurso enquanto bailarino pela proximidade com a improvisação e a técnica por si inventada Contacto Improvisação. No contexto de invenção e experimentação da década de sessenta, assistimos a uma crítica das qualidades da dança tradicional. A não hierarquização dos movimentos foi um dos aspetos mais discutidos nesta nova abordagem à dança, que incluía gestos do quotidiano que outrora eram excluídos do território da dança.

⁷ Ver Gess, Nicola (2010), “Gaining Sovereignty: On the Figure of the Child in Walter Benjamin’s Writing”, *MLN*, vol. 125, n.º. 3: 682-708

⁸ “(...) child’s play as formulated by Benjamin in *Spielzeug und Spielen: Das Kind schafft sich die ganze Sache von neuem, fängt noch einmal von vorn an*”. Which is to say: not only are children’s games subsume to the creaturely drive to destroy the old, but also, the destruction opens the possibility of subsequent production. This is not simply a matter of living out a repetition compulsion; rather, the repetition is applied in such a way that potentially new concepts emerge from its repeatedly fresh start” (Gess 2010: 687).

⁹ Escrito por Benjamin numa época em que se dedicou à investigação sobre a história do brinquedo; livros infantis ou a noção de jogo, este texto relaciona-se com esse grupo de escritos, embora pese nele uma particular especificidade: a de não ter originalmente sido pensado por si. Asja Laciš, a quem o autor dedicou Rua de Sentido Único, criara na Rússia, em 1918, uma companhia de teatro infantil, na cidade de Orel. Mais tarde, Laciš pretendeu prestar continuidade a esse projecto em Berlim. O texto de Benjamin surge depois de ter lido o programa de Laciš, e de ela lhe ter pedido que o reformulasse.

Bibliografia

- Benjamin, Walter (2002), *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, Trad., Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Editora 34.
- Gess, Nicola (2010), “Gaining Sovereignty: On the Figure of the Child in Walter Benjamin’s Writing”, *MLN*, vol. 125, nº3:682–708.
- Gil, José (2004), “Abrir o corpo”, in Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engleman (orgs.), *Corpo, Arte e Clínica*, Porto Alegre, Ed. UFRGS.
- (2001), *Movimento total: o corpo e a dança*, Lisboa, Relógio D’Água.
- hooks, bell (2021), *Ensinando a Transgredir*, Trad., Marcelo Brandão Cipola, São Paulo, Martins Fontes.
- Llansol, Maria Gabriela (1999), *O Livro das Comunidades*, Lisboa, Relógio D’Água.
- (2005), *Finita*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Llansol, Maria Gabriela; Joaquim, Augusto *et al* (2019), *A Escola dos Contra-Grupos. Uma nova geografia pedagógica e social (Lovaina, 1971-1979)*, Org. João Barrento, Albertina Pena, Lisboa, Espaço Llansol e Mariposa Azul.
- Mooney, Carol Garhart (2000), *Theories of childhood: an introduction to Dewey, Montessori, Erickson, Piaget & Vygotsky*, Minnesota, Redleaf Press.
- Rodari, Gianni (2019), *A Gramática da Fantasia*, Portugal, Kalandraka.
- Tavares, Gonçalo M. (2009), *Breves Notas Sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*, Lisboa, Relógio D’Água.
- Wolf, Virginia (2015), *As Ondas*, Trad., Francisco Vale, Lisboa, Relógio D’Água.

Poemas encontrados: a poesia sonora de Pere Sousa

Fabiane Pianowski*

Universidade Federal do Rio Grande

Glòria Bordons**

Universitat de Barcelona

Dadá nunca ha muerto.
(Pere Sousa)

Pere Sousa (Lleida, 1955 - Barcelona, 2023), conhecido como Merz Mail, é uma referência nas redes de *mail art*, poesia experimental e publicações alternativas por sua intensa produção visual, sonora e bibliográfica.

Caracterizava-se como um artista múltiplo, pesquisador curioso, ativista carismático, especialista em Dadá e profundo admirador de Kurt Schwitters – quem inclusive inspirou o seu principal pseudônimo: Merz Mail. Sua produção poética e crítica contribuiu ao mesmo tempo com a escrita e com o registro da história da *mail art* e da poesia experimental, no âmbito internacional, mas sobretudo em Espanha.

Dedicou especial atenção à poesia sonora e fonética, como poeta, performer e pesquisador. Várias de suas publicações autoeditadas – via Factoría Merz Mail – são dedicadas à poesia experimental, visual e sonora. Importante destacar que o zine *P.O.BOX* também era editado simultaneamente para ser transmitido semanalmente na Rádio P.I.C.A., emissora independente e não comercial de Barcelona.¹ O programa *P.O.Box* transmitia poesia fonética e sonora, música experimental, entrevistas e convocatórias entre outros arquivos de áudio que chegavam pela rede de *mail art* a seu editor e locutor Pere Sousa (Pianowski 2024).²

Em suas performances utilizava peças das vanguardas históricas e textos encontrados que sua voz traduzia em poesia sonora. Participava e promovia encontros de poesia experimental, entre os quais destaca-se *Kabaret Obert* de Barcelona (2002–2008), um espaço aberto à improvisação e participação espontânea, do qual era membro fundador e codiretor.

O *Kabaret Obert* começou de forma despretensiosa como uma reunião entre amigos, artistas e poetas, no restaurante Món Obert [mundo aberto], dando assim origem ao nome do evento organizado por Pere Sousa, responsável pela divulgação, e Joan Casellas e Ana Pastor, os cerimonialistas do cabaré. Posteriormente, com a incorporação de Xavier Sabater, criador do La PAPA (Performers, Artistes i Poetes Associats), responsável pelos cartazes de divulgação, passaram a realizar os encontros na A.L.A (Associació Lliure Antiprohibicionista). A proposta era a realização, uma vez por mês, de um jantar em conjunto e, em seguida, apresentar algumas performances. A única condição era respeitar o tempo equitativamente predeterminado a cada artista, de modo que o show durasse no máximo uma hora. Ao longo do tempo, o evento foi-se tornando bastante conhecido e frequentado; tanto era assim que em algumas edições cada participante tinha apenas um minuto para se apresentar. A ideia era que participaria quem quisesse, fazendo o que quisesse, como relata Joan Casellas (2024):³

[] no eren performances. Hi havia molta persones, clar. O sigui, fantàstiques persones. Però, si algú volia sortir i dir “estic buscant una novia”, també... Bé, hi havia gent que ho va fer. Tu podies sortir allà i dir o fer el que volguessis. Sí, el que volguessis. Lògicament, tot era personal, hi havia gent de poetes més clàssics, hi havia gent que millor cantava... Però, després dèiem una cosa: “nosaltres no et protegiem”. És a dir, solament et protegiem físicament si algú el vol agredir. Però no demanarem silenci. El silenci l’has d’aconseguir tu. Clar, perquè això no és un teatre, això no és un museu. Si tu avorreixes la gent, és normal que la gent t’acabi xiulant o t’acabi xerrant. Nosaltres no demanarem silenci per l’artista.

[não eram performances. Havia muita gente, claro. Ou seja, pessoas fantásticas. Mas, se alguém queria sair e dizer “eu estou à procura de uma noiva”, também podia ... Pois bem, houve quem o fizesse. Você podia sair lá e dizer ou fazer o que quisesse. Sim, o que quisesse. Logicamente, tudo era pessoal, havia poetas mais clássicos, havia gente que cantava... Mas, depois dissemos uma coisa: “Nós não te protegeremos. Em outras palavras, só te protegeremos fisicamente se alguém quiser te agredir. Mas não vamos pedir silêncio. O silêncio deve ser conseguido por ti. Claramente, porque não se trata de

um teatro, não se trata de um museu. Se as pessoas se entediam, é normal que as pessoas vão ou comecem a conversar. Nós não vamos pedir silêncio pelo artista”.]

A presença de Pere Sousa também se fazia notar em eventos de poesia pública, como: as noites poéticas no Castell de Montjuïc em Barcelona e no Teatro Zorrilla de Badalona, o festival *La Muga Caula* (2005-2019) em Les Escaules (Girona) e nas ações do *Encontro de Editores Independentes – Edita* em Punta Umbría (Huelva), entre outros.

Em sua tese de doutorado *Poesia Pública a Barcelona (1984-2004)*, Lis Costa (Costa Giménez 2019) cria e define o conceito de poesia pública a partir das diferentes práticas que ela engloba: poesia oral, poesia sonora, polipoesia etc. Nesta pesquisa, a autora salienta a importância de Pere Sousa na cena poética catalã afirmando ser, este, quem mais escreveu e falou sobre poesia fonética na Catalunha:

Pere Sousa, editor i principal divulgador de mail art i de poesia fonètica en directe a Catalunya, és qui més ha escrit i dit sobre poesia fonètica em aquest país, a més de ser un intèrpret excel·lent també de la “Ursonate” de Schwitters.

[Pere Sousa, editor e principal divulgador de mail art e poesia fonética ao vivo na Catalunha, é quem mais escreveu e falou sobre poesia fonética neste país, além de ser um excelente intérprete da “Ursonate” de Schwitters.] (Costa Giménez 2017: 67-68)

A poesia pública, para Costa (2019: 3), é uma prática poética singular, que transforma a poesia tanto no que se refere à criação como à recepção. O poema sai das páginas e entra em cena, muitas vezes combinado com outros elementos das artes cênicas como música, sons, imagens, dança, movimento etc.

Era justamente como poesia pública que os poemas encontrados de Pere Sousa ganhavam pleno sentido; infelizmente são poucos os registros videográficos disponíveis online e por este motivo este estudo dedica-se a apresentar e comentar a sua publicação *Poèmes Trouvés* (2014).

Poemas encontrados de Pere Sousa

Na poesia sonora o uso da palavra vai além de seu significado, enquanto a poesia fonética estrutura-se em sons que necessitam de uma realização acústica. Os poemas encontrados de Pere Sousa transitam entre ambas: possuem um caráter experimental, em que importam mais os sons do que os significados, apresentam-se a partir de

elementos básicos da música, como ritmo, melodia, harmonia, timbre, textura e forma; diferenciando-se, portanto, da poesia declamada ou recitada de forma tradicional. Em entrevista, o artista afirma que o que produzira era:

[] un poco de ludolingüística, otra forma de sacarle la punta al tema. Y así he encontrado mi propio lenguaje poético, entre comillas, sin hacer poesía fonética porque, más que nada, no me atrevía por el respeto que le tengo a la poesía fonética, porque no es simplemente descomponer una palabra y ya está, pienso yo.

[um pouco de ludolingüística, uma outra forma de desanuviar o assunto. E assim encontrei a minha própria linguagem poética, entre aspas, sem fazer poesia fonética porque, acima de tudo, não me atrevi, devido ao respeito que tenho pela poesia fonética, porque não é só partir uma palavra e pronto, acho eu.] (Sousa *apud* Schwäbl/Ministro 2016)

Inspirado na ideia de Kurt Schwitters, de que todo material captado pelo olho está apto para a arte, Pere Sousa assume que todo material captado pelo ouvido está apto para a poesia:

Si en sus trabajos plásticos se apoyan en la frase “todo el material percibido por el ojo es apropiado para el arte”, podríamos afirmar que todos aquellos sonidos encontrados son apropiados para la poesía, por lo tanto la poesía MERZ es el equivalente a la pintura MERZ, desde frases enteras encontradas en la prensa, los carteles, conversaciones oídas en la calle, etc. [Se suas obras se apoiam na frase “todo o material percebido pelo olho é apropriado para a arte”, poderíamos afirmar que todos os sons encontrados são apropriados para a poesia, portanto, a poesia MERZ é o equivalente à pintura MERZ, a partir de frases inteiras encontradas na imprensa, nos cartazes, nas conversas ouvidas na rua, etc.] (Sousa 2023)

Desta forma, o artista mistura a ideia de manipular coisas encontradas de Schwitters com o conceito de *ready-made* de Marcel Duchamp, criando com textos lidos nos jornais, panfletos, muros ou ouvidos nos espaços públicos os seus “poemas encontrados”.

O interesse do artista, tal como Joan Brossa (1995), reside em textos nos quais não há uma intenção poética, ou seja, o seu interesse está nos textos neutros, funcionais, que passam a ser poéticos pelo fato de terem sido por ele selecionados. Uma vez criados, os poemas se transformam em pequenas publicações autoeditadas (zines) e performances.

Uma significativa parte dos poemas encontrados de Pere Sousa foram compilados, em 2014, no zine *Poèmes Trouvés* de Victoria Lost (figura 1), pseudônimo utilizado pelo artista em referência à Rose Sélavy, alter ego de Marcel Duchamp. Os poemas que compõem a publicação são, respectivamente: “Fuente tipográfica para Windows”, “Otras Voces”, “Frases y Acciones”, “Los lunes y los martes”, “Graffiti Poem”, “Anuncio de Contactos”, “Telefónica”, “Rebajas”, “Do It Yourself”, “Acrónimos”, “Polifacética” e “Martillo Rompecristales”.



Figura 1 - Victoria Lost posando em homenagem a Rose Sélavy

Importa destacar que a data de publicação destes poemas é incerta, visto que é possível encontrá-los em outras publicações do artista, como também em vídeos disponíveis na internet, tanto no seu canal Merz Mail do Youtube (@annablumefanclub) quanto em diferentes páginas de poesia visual.⁴

As primeiras páginas de *Poèmes Trouvés* contêm um prefácio (pp. 1-2) da suposta autora e uma citação de Brossa (p. 3), que contextualizam com detalhes o que encontraremos nas páginas seguintes.

Victoria Lost abre a publicação comentando a sua infância no interior quando saía pelo campo e encontrava, sem buscar, objetos valiosos como pedras e galhos com formas interessantes, ossos de pequenos animais e inclusive algum projétil da guerra. E sarcasticamente compara estes achados com os resíduos da cidade que, apesar de muito

mais sofisticados, são na maior parte das vezes mais previsíveis. Victoria Lost mostra-se, portanto, fascinada pelo mundo e ao mesmo tempo crítica dele, tal como o *flâneur* de Walter Benjamin:

Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas ideias, como a tempestade mistura ondas no mar [...]. Os homens de gênio, em sua maioria, foram *flâneurs*; mas *flâneurs* laboriosos e fecundos [...] (Benjamin 2018: 756)

O espírito *flâneur* e a atitude subversiva dos dadaístas estruturam a lógica dos poemas encontrados de Pere Sousa, ao que se soma certa preocupação com a forma, uma vez que o artista apresenta alguns deles também como poesia visual. Desta maneira, encontramos nesta produção tanto poesia sonora “pura”, como uma poesia que podemos considerar híbrida, ou seja, simultaneamente visual/sonora, que funciona tanto no âmbito da visualidade como da performatividade da voz.

A preocupação visual com os seus poemas estava fortemente vinculada ao caráter multifacético do artista, o que comprovamos ao ler como apresentam Pere Sousa no *Encuentro Internacional de Creación Sensxperiment*:

Podría decirse que muy pocas cosas han pasado en el círculo artístico alternativo barcelonés en las cuales él no haya participado: exposiciones de mail art, performances, recitales poéticos, música experimental, no hay un campo en el que no haya estado presente, siempre dispuesto a trabajar y colaborar. En cuanto a su actividad como poeta fonético, es posiblemente el poeta más versátil y com mayor registro de Catalunya. Su repertorio es muy amplio pero está especializado en la obra de Kurt Schwitters, del cual ha hecho versiones de Anna Blume en diversos idiomas, incluso cantadas y, sobre todo, de la Ursonate, que ha interpretado en numerosas ocasiones.

[Pode-se dizer que poucas coisas aconteceram no círculo artístico alternativo de Barcelona das quais ele não tenha participado: exposições de arte postal, performances, recitais

de poesia, música experimental, não há campo em que ele não tenha estado presente, sempre pronto para trabalhar e colaborar. Quanto à sua atividade como poeta fonético, ele é possivelmente o poeta mais versátil e com o maior registro da Catalunha. Seu repertório é muito amplo, mas ele se especializou na obra de Kurt Schwitters, de quem fez versões de Anna Blume em vários idiomas, até mesmo cantadas, e, acima de tudo, do Ursonate, que interpretou em várias ocasiões.] (Asociación Cultural Weekend Proms 2005)

Como se pode observar, Pere Sousa participava e promovia encontros de ação e experimentação poética, também publicava e distribuía diferentes exemplares de zines e alguns livros através da rede de *mail art* e poesia visual, que continham tanto material recebido de seus pares quanto sua própria produção crítica, historiográfica e poética, sobretudo colagens, poesia visual e sonora.

Entre suas inúmeras publicações, está o objeto de análise deste estudo: *Poèmes Trouvés* (figura 2), um zine de pequeno formato, tamanho postal (10x15cm) com 36 páginas de papel sulfite fotocopiadas e costuradas com capa e contracapa em papel Kraft de maior gramatura. Importa observar que todo o material editado pelo artista apresenta este cuidado e acabamento, de maneira a subverter o próprio conceito *Do-it-yourself*, com uma qualidade na apresentação que se destaca neste tipo de publicações.

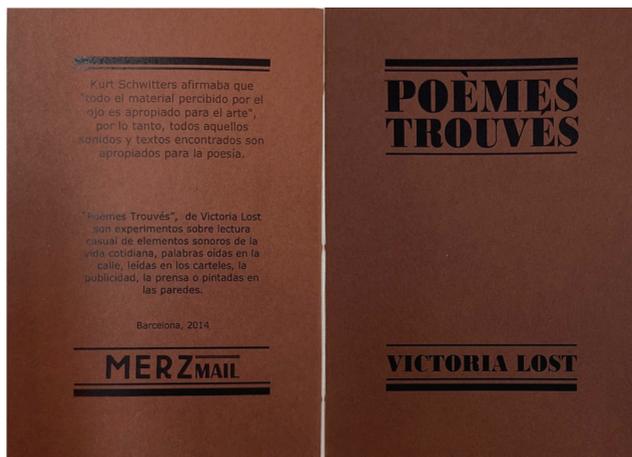


Figura 2 - Capa e contracapa de *Poèmes Trouvés*, Victoria Lost

A seguir comentaremos os poemas compilados em *Poèmes Trouvés*, não na ordem em que se apresentam, mas a partir de classificação que emergiu da sua análise, a saber: a) poesia readymadista–instantaneísta; b) poesia visual/sonora e c) poesia sonora.

Os poemas readymadista–instantaneísta são aqueles em que o artista utiliza os textos e ou imagens exatamente da mesma maneira que os encontrou, sem nenhuma manipulação ou composição posterior. No entanto, por sua diagramação especial poderiam também ser entendidos como poesia visual/sonora. A diferença entre ambos, na classificação aqui proposta, é a intervenção ou não do artista no material encontrado.

Interessa destacar que o conceito de poesia readymadista–instantaneísta aparece no exemplar número 21 do zine #598 *Annamitique*, dedicado à comemoração do centenário da criação por Marcel Duchamp da roda de bicicleta *ready-made* realizado em parceria com Joan Casellas. Esta publicação fazia parte de um material a ser distribuído no Festival *La Muga Caula* em 2013. O zine era composto por fotocópias de imagens e recortes encontrados nos arquivos de Sousa e Casellas e trechos de textos de cartazes de oferta de trabalho encontrados nas ruas.

Os poemas visuais/sonoros são os poemas que podem ser considerados híbridos, funcionando tanto como poesia visual por sua diagramação, quanto como poesia sonora por sua possibilidade performática. Já os poemas sonoros “puros” são aqueles que necessitam da performatividade da voz para conseguirem seu logro poético, uma vez que sem a sua sonoridade não são mais do que um apanhado de frases sem sentido.

a) Poesia readymadista–instantaneísta

O texto do poema “Los lunes y los martes” (pp. 12–13) foi retirado de um cartaz encontrado na porta de um restaurante de carne na brasa da região, o qual fornece indicações sobre o seu funcionamento nas segundas e terças que sejam ou não feriado (figura 3).

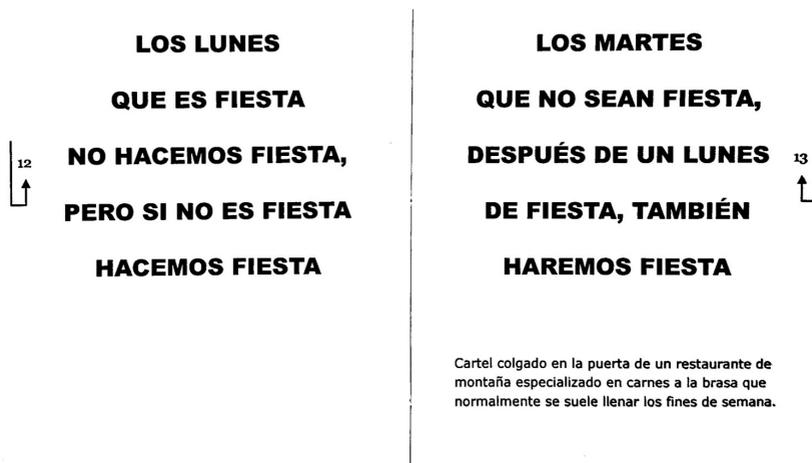


Figura 3 - Poema “Los Lunes y Los Martes”

O texto, que era para ser simples, foi escrito de maneira tão confusa e rebuscada que é praticamente impossível entendê-lo em uma única leitura. Além disso, a repetição recorrente da palavra *fiesta* (feriado em espanhol) o torna ainda mais rebuscado e ao mesmo tempo engraçado. No registro videográfico de Pere Sousa performando este poema é possível escutar ao fundo as gargalhadas que arrancava do público.⁵

Em “Frases y Acciones” (p. 11) o artista fotocopia uma página do livro *El lenguaje en la Escuela* (1941), da Real Academia Española – Comisión de Gramática (figura 4), na qual encontramos frases e desenhos singelos utilizados na educação formal e que servem a partir de uma postura artística como instruções para performance, em uma clara referência às “performances de composições Fluxus (que frequentemente consistiam em uma série de instruções simples)” (Danto 2002: 28).

A mesma referência *Fluxus* encontramos em “Martillo Rompecristales” (p. 36), que encerra a publicação (figura 5). Nele temos a absurda e irônica instrução de “quebrar este vidro para aceder ao martelo de quebrar vidros”. A frase em espanhol está em cartazes distribuídos em vagões da rede de trens da Espanha (RENFE) que foram reproduzidos pelo artista.

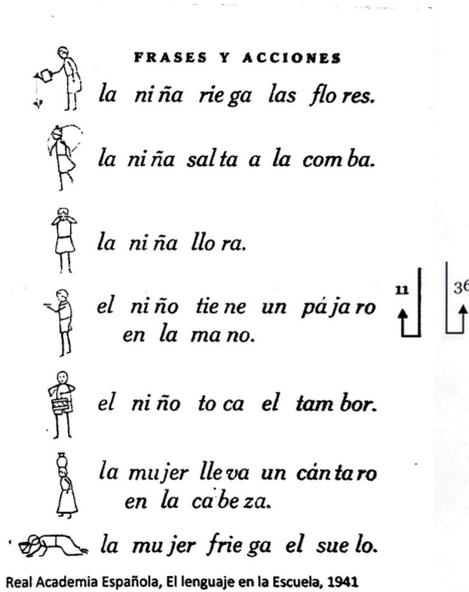
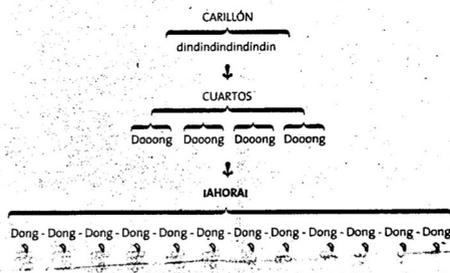


Figura 4 e 5, respectivamente - Poemas “Frases y Acciones” e “Martillo Rompecristales”

No poema “Telefónica” (p. 21), o autor apropria-se de uma página de publicidade da companhia Telefónica que foi publicada no jornal El País em 31 de dezembro de 2006 e tal qual Duchamp, com seus *ready-mades*, converte-a em poesia quando a reproduz em fotocópia (figura 6). A publicidade joga com uma diagramação que recorda uma partitura e brinca com os sons de um carrilhão e quartos e o som dos telefones naquele momento.



Página de publicidad de Telefónica, publicado a toda página en el diario El País 31 de diciembre de 2006

Figura 6 - Poema "Telefónica"

Em "polifacética" (p. 35) temos um poema que segue rigorosamente as instruções de Tristan Tzara (p.34) para fazer um poema dadaísta (1920): escolher um artigo de jornal, recortar cuidadosamente as palavras do artigo, colocá-las em uma bolsa, embaralhá-las e aleatoriamente pegar as palavras da bolsa e montar o poema na ordem em que saíam, sem alterá-las. E quem segue as instruções, segundo Tzara, torna-se um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade encantadora, apesar de incompreendida pelos reles mortais. As instruções foram publicadas ao lado do poema (figura 7), uma forma de explicar sua criação e ao mesmo tempo ironizar acerca da sua originalidade.

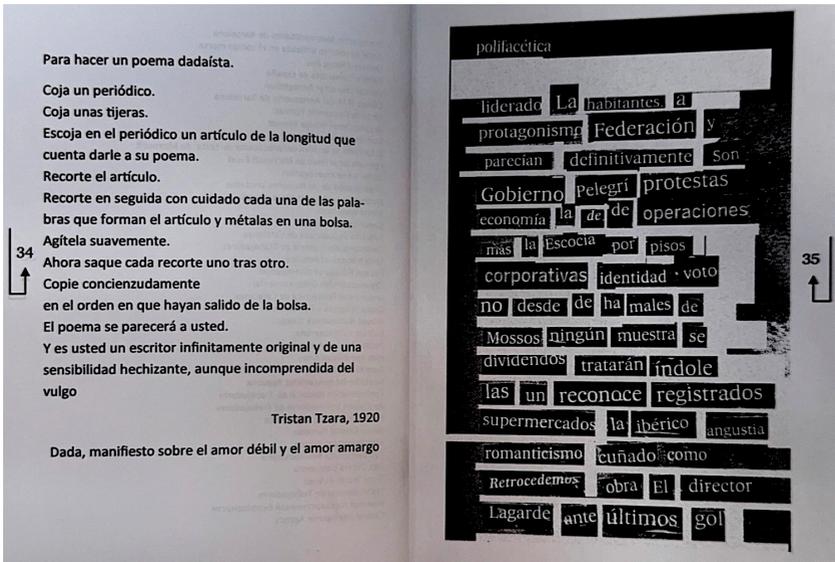


Figura 7 - Instruções para fazer um poema dadaísta de Tristan Tzara (esquerda) e o poema “polifacética”

b) Poesia visual/sonora

Em “Fuente tipográfica para Windows” (pp. 4-5), encontramos um pangrama diagramado de maneira especial e sua instrução de leitura. Um pangrama é uma frase na qual são usadas todas as letras do alfabeto de determinada língua para ajudar tipógrafos e diagramadores a avaliar, de maneira rápida e prática, o efeito visual de cada tipografia. O pangrama ideal usa o máximo de caracteres de um idioma com o mínimo de palavras, o que resulta em frases engraçadas e sem sentido como as que resultavam do jogo poético surrealista Cadavre Exquis. No poema (figura 8), o poeta usa o pangrama “*El veloz murciélago hindú comía feliz cardillo y kiwi. La cigüeña tocaba el saxofón detrás del palenque de paja. 1234567890.*” Este poema é diagramado em sete linhas, com a fonte em tamanho crescente e a instrução para que cada linha seja lida subindo o tom em função do seu tamanho. Em algumas linhas o pangrama está em negrito, o que significa que o tom deve ser ainda mais alto, tal como explica Pere Sousa em entrevista a Tiago Schwäbl e Bruno Ministro (2016).⁶

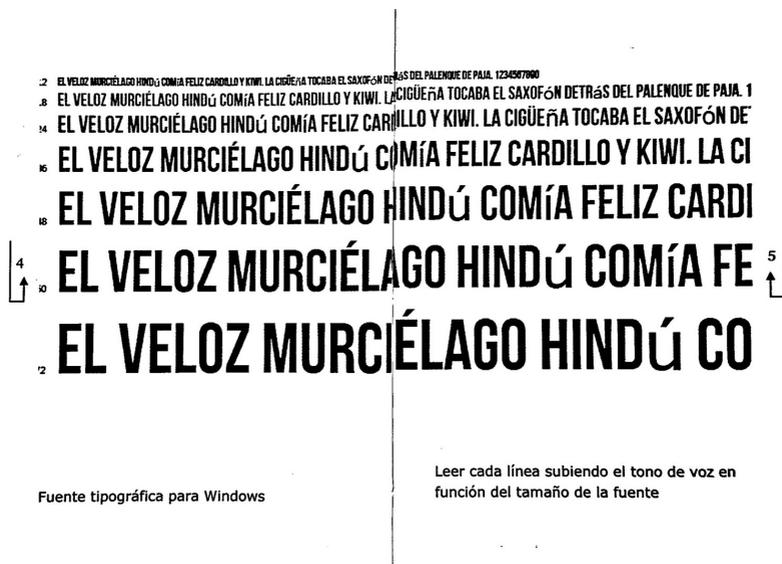


Figura 8 – Poema “Fuente tipográfica para Windows”

O poema visual/sonoro “Graffiti Poem” (pp. 14–18) foi criado a partir de grafites encontrados nas paredes e muros do bairro Born de Barcelona, bairro vizinho ao do artista. Foi publicado pela primeira vez em 2007 em um zine homônimo de maneira um pouco mais detalhada que em *Poèmes Trouvés*. Na publicação anterior, o artista dividiu o poema em diferentes partes (introdução, desenvolvimento e final) e em algumas delas ainda indicou o ritmo (*largo, scherzo e presto*), em uma estrutura visual que remete a uma partitura musical (figura 9).

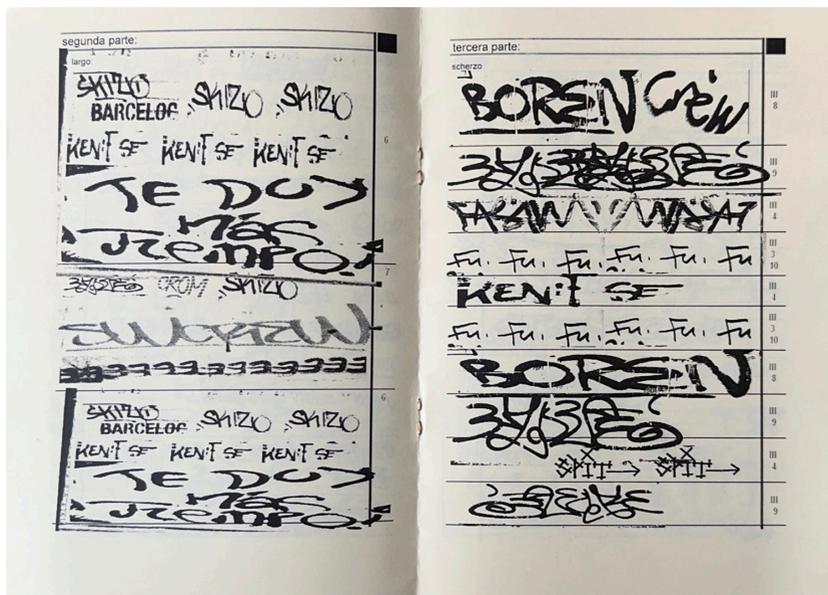
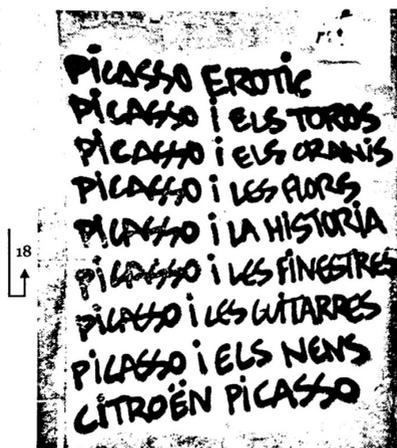


Figura 9 – Páginas da primeira publicação (2007) de “Graffiti Poem”

O curioso, no entanto, é que na compilação *Poèmes Trouvés* ficamos sabendo que o trecho final do poema que se refere a Picasso estava em uma parede ao lado do Museu Picasso em Barcelona e que foi apagado em 24h, reafirmando, deste modo, a postura deambulante e atenta ao corriqueiro que caracterizava Pere Sousa (figura 10).



Graffitis de las calles de el barrio del Born de Barcelona, el de Picasso estaba en la pared del Museo Picasso, solo duró un día antes que que lo borrarán. Hay que leerlos tal como están escritos.

Figura 10 – Parte final de “Graffiti Poem” publicado em *Poèmes Trouvés* (2014)

Em “Rebajas” (pp. 22-25), Pere constrói um poema com frases soltas de publicidade e recortes reais de panfletos publicitários de supermercados e lojas da Espanha e Alemanha, país onde costumava passar as férias de verão com a família de sua esposa Vini. Como ele mesmo explica em uma de nossas conversas:⁷

Este es bastante sencillito. Este es un texto que construí una vez estando en Alemania mientras empujaba a mi hijo en el columpio. Es que allí... los sábados reparten periódicos gratuitos llenos de publicidad. Y también en los supermercados Lidl, Aldi, el Combi, en todos los supermercados también hay montones de publicidad. Entonces se me ocurrió un texto así, para recitar por ahí que era “Lujo para todos”. Esto es la portada real del Lidl entonces de rebajas, precios reducidos, gangas, no sé qué... Entonces esto es mi supuesto poema encontrado, fonético, y que hay que leer las cuatro páginas y en medio pues pongo las dos de publicidad y esta era una forma.

[Este é bem simples. Trata-se de um texto que construí uma vez, quando estava na Alemanha, enquanto empurrava meu filho no balanço. É que lá... aos sábados eles distribuem jornais gratuitos cheios de anúncios. E também nos supermercados Lidl,

Aldi, o Combi, em todos os supermercados também há muitos anúncios. Então, criei um texto como este, para dizer “Luxo para todos”. Essa é a verdadeira capa do Lidl, com promoções, preços reduzidos, pechinchas, não sei o quê... Então, esse é o meu poema supostamente encontrado, fonético, e você tem que ler as quatro páginas e, no meio, coloquei as duas páginas de propaganda, e essa foi uma maneira de dizer “Luxo para todos”.] (Sousa 2023: comunicação pessoal)

A primeira publicação de “Rebajas” foi como o exemplar 16º do zine #598 *Precios Reducidos*, na primavera de 2010. Nesta publicação, há uma preocupação visual, o poema é editado em cores, como uma colagem de textos e imagens a partir dos recortes originais dos panfletos publicitários (figura 11). Portanto, o texto apresenta-se de maneira diferente ao que encontramos em *Poèmes Trouvés*, no qual o poema é composto por recortes fotocopiados em branco e negro dos panfletos publicitários e as frases datilografadas não emergem de uma colagem, mas sim estão transcritas como texto corrido, neste caso priorizando mais seu aspecto sonoro do que visual, mas que categorizamos como visual/sonoro por considerar o registro de sua primeira publicação em 2010.



Figura 11 – Páginas do zine #598 *Precios Reducidos* (n.16) com um detalhe do poema “Rebajas”

c) Poesia sonora

O poema sonoro “Otras Voces” (pp. 6-10) é uma recopilação encadeada de falas e instruções que ouvimos em espaços públicos como mercados, vestíbulos, aeroportos, estação de metrô, estação de trem, rodoviária, aeronaves etc. Apresenta-se com um texto corrido, sem pontuação e todas as palavras em minúsculas. Em alguns momentos as falas e instruções se combinam de forma recitar, com frases corriqueiras, um novo texto, um poema ao estilo dadaísta: irônico, ilógico e irreverente.

Em “Anuncios de Contactos” (pp. 19-20) o artista, tal qual como o anterior, novamente encadeia frases encontradas, só que desta vez são frases lidas na seção de classificados de jornais, combinando de maneira divertida anúncios de trabalho de diferentes profissões femininas: secretárias, professoras, enfermeiras e prostitutas.

O poema sonoro “Do it yourself” (pp. 26-31) é uma colagem de trechos de pequenos cartazes que foram encontrados nos muros, faróis e semáforos da cidade de Barcelona. Nesta colagem, ao contrário dos poesia visual/sonora, não há preocupação com a composição visual e por isso pode ser caracterizado com um poema sonoro, visto que o que interessa ao artista é o encadeamento das frases encontradas que formam o poema e que tem como instrução o cuidado com a entonação, que deveria ser dócil e meiga como a que se imagina para o conto infantil “Platero y yo” (1914) do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez.

Em “Acrónimos” (pp. 32-33) há quarenta siglas de três letras em que a proposta reside em que sejam lidas em grupos de dois ou quatro assim como os slogans nas manifestações, de maneira que tenham uma cadência.

Considerações finais

Neste texto apresentamos parte da poesia sonora de Pere Sousa a partir da publicação *Poèmes Trouvés* (2014). Neste estudo, pudemos classificar sua poesia em readymadista-instantaneísta, poesia visual/sonora e poesia sonora. Além disso, foi possível observar a sua relevância poética, tanto na Espanha, quanto no cenário internacional e constatar a forte influência dadaísta em sua obra.

Na Catalunha, o poeta pertence à terceira geração de vanguarda, seguindo a Guillem Viladot e Joan Brossa, mais conhecidos pelos seus poemas visuais, mas que também trabalharam poemas encontrados, *ready-made* e, de maneira menos significativa, a poesia sonora. A poesia sonora de Pere Sousa tem especial destaque na chamada poesia pública catalã, sendo um referente nestes eventos, pese embora os poucos registros

videográficos que podemos encontrar disponíveis.

Com este trabalho buscamos divulgar a obra de um poeta até hoje pouco estudado. Trata-se de um artista claramente herdeiro do dadaísmo, mas com uma obra em que há um matiz social e de denúncia mais acentuado. Além disso, é interessante observar o hibridismo de suas práticas, mesclando poesia visual e sonora. Esperamos que a divulgação de sua obra possa contribuir para a emergência de mais estudos sobre a produção artística deste poeta catalão.

NOTAS

* Fabiane Pianowski. Doutora em Artes Visuais (Universidad de Barcelona/Universidade Estadual de Campinas), Mestre em Educação Ambiental e Licenciada em Artes Visuais, ambos pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Em 2023, realizou estágio pós-doutoral na Universidad de Barcelona (UB). Dedicou-se a pesquisar o movimento de mail art e poesia visual. Contato: fabiane.pianowski@gmail.com. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0900-9218>>.

** Glòria Bordons. Doutora em Filologia Catalã e Bacharelada em História da Arte. Professora Catedrática Emérita da Universitat de Barcelona, Diretora da Cátedra UB Joan Brossa e investigadora principal do Grupo POCÍO - Arte, Poesía y Educación, e Vicepresidenta de estudos da Fundação Joan Brossa. Estudou profundamente a obra de Joan Brossa, divulgando-a internacionalmente através de livros, artigos, antologias, conferências, oficinas, itinerários, webs e curadoria de exposições. Contato: gbordons@ub.edu. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2734-3332>>.

¹ Atualmente Rádio P.I.C.A. pode ser ouvida online através do link: <<http://radiopica.cat/>>.

² Pere Sousa era o responsável por recopilar o material recebido, editar e apresentar o programa de *P.O.BOX*, para isso gravava fitas cassete que eram retransmitidas pelos responsáveis da emissora nos horários do programa.

³ Joan Casellas em comunicação pessoal a Fabiane Pianowski em março de 2024.

⁴ Alguns dos poemas encontrados podem ser vistos performados por Pere Sousa no vídeo “*Texts Trobats*” disponível em: <https://youtu.be/RSQu63XJGvc?si=ln3Fs6Nx2o4oEZY_>, “*Graffiti Poem*” disponível em: <<https://youtu.be/jeUn4H4jKZk?si=0-sdydaZSvQ-8sUW>>. Acesso em 18 de dezembro de 2023.

⁵ Registro videográfico disponível em: <<https://youtu.be/RSQu63XJGvc?si=er7sCNxIfcYNNWPX&t=29>>.

⁶ Nesta entrevista a Pere Sousa é possível entender a obra do artista em primeira pessoa. Além disso, comenta alguns de seus poemas encontrados da publicação *Poèmes Trouvés* no trecho que inicia em 1h13min e finaliza em 1h21min. Disponível em: <https://www.mixcloud.com/Hipoglotte/hipoglotte-no-18-_20161129-_-pere-sousa/>.

⁷ As conversas com o artista aconteceram de março a novembro de 2023, sendo interrompidas pelo falecimento do artista que há anos lutava contra um câncer de pulmão. E constituem parte da pesquisa desenvolvida pela autora em seu estágio pós-doutoral na Universidad de Barcelona, realizado sob a supervisão da professora catedrática Glòria Bordons no período de 20 de março de 2023 a 19 de março de 2024.

Bibliografia

- Asociación Cultural Weekend Proms (2023), “Pere Sousa – Sensxperiment”, <<https://sensxperiment.net/2005/10/14/pere-sousa>> (último acesso em 20/12/2023).
- Benjamin, Walter (2018), *Passagens*, tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão, tradução do alemão de Irene Aron, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Brossa, Joan (1995), *Poemes Escollits*, Barcelona, Edicions 62.
- Costa Giménez, Elisabet (2017), *Poesia Pública a Barcelona (1984-2004)*, Tese de Doutorado, Universitat de Barcelona, <<http://hdl.handle.net/10803/458443>> (último acesso 23/04/2024).
- Danto, Arthur Coleman (2002), “O mundo como armazém: Fluxus e filosofia”, in *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*, tradução de Camilo Prates (coordenação), Mariana Cardoso, Francisco N. Negrão e Erika Ludman, Brasília/Rio de Janeiro/Detroit, Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation: 23-32.
- Lost, Vitória (2014), *Poèmes Trouvés*, Barcelona, Factoría MerzMail.
- Pianowski, Fabiane (2023), “Factoría Merz Mail: produções e publicações do artista, ativista, pesquisador e editor Pere Sousa”, *MODOS - Revista de História da Arte*, Campinas/SP, v. 8, n. 1, p. 431-450, <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674004>> (último acesso 05/02/2024).
- Schwäbl Tiago / Bruno Ministro (2016), “Entrevista a Pere Sousa”, *Hipoglote*, n. 18, Rádio Universidade de Coimbra, <https://www.mixcloud.com/Hipoglote/hipoglote-no-18-_20161129-_pere-sousa> (último acesso em 10/10/2023).
- Sousa, Pere. “De la poesia fonética a la poesia sonora (vanguardias históricas de siglo XX)”, <<https://www.merzmail.net/fonetica.htm>> (último acesso em 20/12/2023).

António Olaio: entre o rock e a *performance art*

Ana Teresa Cancela Pires*

Universidade do Porto, CITCEM

Introdução

António Olaio é um dos artistas plásticos que fazem parte de uma geração que protagonizou, em Portugal, um novo impulso artístico dedicado às práticas da *performance art*, principalmente a partir da década de 1980. Efetivamente, foi em 1984 que Olaio estreou uma das performances que não só serviu de base conceptual para toda a sua obra, como também constitui uma importante referência para a arte contemporânea portuguesa desta época: *Il Faut Danser Portugal* (1984). De facto, sem o saber, António Olaio estava já a traçar, a partir de si próprio, a caricatura de uma época delirante, mas ao mesmo tempo disfórica, que começava a experimentar, de forma mais efetiva, as implicações sociológicas, artísticas, políticas e económicas da sociedade de consumo.

Da reflexão sobre o percurso de António Olaio sobressai, desde logo, um alinhamento com a contemporaneidade, revelando a incorporação, na sua prática artística, dos valores característicos do pós-modernismo. A performance teve um papel determinante no desenvolvimento do seu trabalho posterior, que, numa primeira fase, o direcionou para a exploração musical (com o grupo de rock alternativo Repórter Estrábico) o que lhe serviu de mote para avançar com a criação artística no domínio do vídeo a partir de 1993. De 1995 em diante, juntamente com João Taborda, António Olaio tem continuado a exploração videográfica, à qual alia a performance, a música e a pintura num todo coeso, impossível de destrinçar.

Neste sentido, com a primeira parte deste artigo, pretende-se dar nota, sumariamente, da proliferação dos festivais de arte na década de 1980, que comprovam a efervescência artística em território nacional (pouco referida pela historiografia oficial da arte), refletindo sobre a atividade de António Olaio com os Repórter Estrábico no quadro das práticas da *performance art* inseridas na cultura pop nacional. Segue-se, depois, uma reflexão mais atenta sobre a atividade de António Olaio na década de 1990, sobretudo aquela que dedica ao vídeo e performance, em contraponto com algumas considerações teóricas.

Foi o último sinal da década de 70 e o primeiro da 80 [...]

Miguel Esteves Cardoso

I.

São já diversos os estudos de diferentes áreas do conhecimento que se debruçam sobre a análise da situação artística nacional nos anos 1980. No que diz respeito à *performance art*, importa destacar as teses de Sandra Guerreiro Dias (Dias 2016), Cláudia Madeira (Madeira 2022) e Verónica Metello (Metello 2007), que, numa análise rigorosa, se referem às décadas de 1970 e 80 como um período de desenvolvimento bastante notório deste género artístico em Portugal. Efetivamente, é nos anos compreendidos entre 1977 e 1986 que se observa um novo impulso no que diz respeito à performance, comprovado pelo surgimento dos primeiros festivais de arte dedicados a esta prática artística. Marcado pela realização da Alternativa Zero (1977), levada a cabo por Ernesto de Sousa, fechou-se um ciclo (Nogueira 2007: 231), deixando para trás os anos do período revolucionário de 1974-1976 (Varela 2014: 486) e, com eles, uma arte ainda profundamente alinhada com os valores da revolução.

A partir dos anos 1980, houve uma proliferação de festivais de arte, a partir dos quais a *performance art* se desenvolveu e ganhou cada vez mais preponderância na programação artística nacional. Assumem particular importância, neste âmbito, as quatro edições do Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva, em Almada, a partir de 1981, organizado por Egídio Álvaro, e o 1º Encontro Nacional de Performance – Performarte, em Torres Vedras, organizado por Manoel Barbosa e Fernando Aguiar.

Foi neste contexto que António Olaio iniciou a sua atividade artística. A partir de 1982, viria a dedicar-se à performance, em Portugal e no estrangeiro, destacando-se o festival *Performance Portugaise – Art et Revolution*, organizado por Egídio Álvaro em 1984 no Centro Georges Pompidou, no qual apresentou pela primeira vez *Il Faut*

Danser Portugal, uma performance que partia da figura clownesca e melancólica de um cantor de variedades, exposto ao ridículo, que cantava em *playback* e dançava de cuecas sem sair do sítio. Ao mesmo tempo que questionava o papel e a identidade do artista, era a própria performance, enquanto prática artística, o alvo do seu olhar crítico, ao transportá-la para as luzes da ribalta através da exibição da figura patética (Olaio 2007: 13) de um artista que se apresenta de cuecas e meias, “pouco vestido, mas demasiado vestido para ser ‘body art’” (*idem*: 17). Recordemos aqui as afirmações de Olaio:

[...] a ideia era convidar Portugal para dançar, como se fosse uma palavra de ordem, como se dançar fosse uma prioridade, ou Portugal como uma banda sonora que se tem de dançar [...] *aquelas performances eram sobretudo a minha apresentação. Era assim que eu queria ser conhecido. era aquele o meu ponto de partida. aquelas performances eram uma espécie de cartão de visita no mundo da arte, e é um cartão de visita que ainda hoje eu usaria, de certa forma encontrei a maneira como quis ser apresentado.* (Olaio 2020)

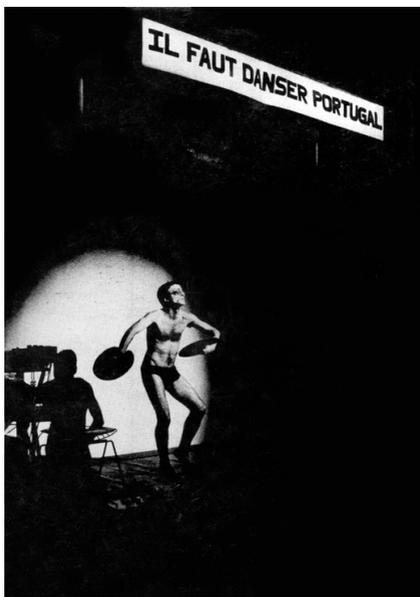


Fig. 1. António Olaio em *Il Faut Danser Portugal*. Cortesia do artista.

A participação de Olaio nestes festivais dividia-se entre apresentações a solo ou com a banda de rock alternativo Repórter Estrábico, que integrou entre 1987 e 1993, e cuja atividade em conjunto se destacou precisamente nos últimos anos da década. Formados em 1987, no rescaldo da entrada de Portugal na Comunidade Europeia, a banda viria a beneficiar da abertura do país ao exterior, nomeadamente pelo acesso às novas tecnologias, que lhes permitiu estabelecer o cruzamento entre o rock e a música eletrónica.

A programação do Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva contava com a participação dos Repórter Estrábico, que se apresentaram no âmbito de um novo espaço expositivo designado *Novos Espaços Sonoros* (Álvaro 1981). Este seria um dos muitos espaços expositivos criados por Egídio Álvaro para cumprir o principal objetivo do festival: “a revolução do olhar e a fruição completa da arte” (*ibidem*). Tal como o nome indicava, *Novos Espaços Sonoros* era uma denominação encontrada para incluir as apresentações de obras no quadro da *performance art*, que articulavam o som, a música e outras manifestações artísticas “através de diversos níveis simbólicos” (*ibidem*). Para além dos Repórter Estrábico, nesta categoria participaram também artistas como Hiroshi Naruze, Jorge Lima Barreto, Nova Acrílik Cie., Olivier Coupille, Rui Reininho, André Shan, Avelino Rocha, Cristina Maldonado, David de Almeida, Percustra (Américo Vardoso e Paula Martins), Jean Voguet, Miguel Yeco, Silvestre Pestana entre outros (*ibidem*).

A participação dos Repórter Estrábico num festival de arte dedicado à *performance art*, constitui uma das variáveis a ter conta no estudo desta prática, aumentando o risco de tornar ainda mais abrangentes e mais difíceis de delimitar (se é que poderão ser limitáveis) as balizas deste género artístico. De facto, se atentarmos ao que refere RoseLee Goldberg¹ a esse respeito, qualquer tentativa de encontrar uma definição e delimitação do campo de estudo “mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e meios como material” (Goldberg 2012: 316). Porém, apesar das suas inúmeras variáveis, podem ser identificadas algumas características comuns. Goldberg (*ibidem*) realça o lado revolucionário da *performance* que tem atuado como uma alavanca de criação de novas linguagens e formas artísticas; Carol Stern e Bruce Henderson (1993: 27) reforçam o carácter híbrido, efémero e anti-institucional, bem como a presença do corpo do artista em confronto com uma série de elementos multimédia; Marvin Carlson (1996: 72) aborda a performance como uma ferramenta analítica, uma metáfora teatral

representativa da pós-modernidade, justificada pela sua capacidade de se relacionar com todos os aspetos da vida social contemporânea, representando uma tentativa de compreender a condição pós-moderna. Poderíamos continuar com o elenco teórico, mas é sobretudo a partir desta condição que radica a revolução cultural operada na década de 1980 em Portugal e tem como base um novo impulso criativo no domínio da *performance art*, de que tanto António Olaio a solo, como em colaboração com os Repórter Estrábico ou, mais tarde, com João Taborda, são exemplo.

Tal como observa pertinentemente Cláudia Madeira (2016: 112), os Repórter Estrábico surgem no período nos anos 1980, juntamente com outras bandas (Felizes da Fé, Objectos Perdidos, Pop Dell'Arte, Mler Ife Dada) e movimentos artísticos (Homeostética) que, muito embora pudessem ter sido incluídos no género, têm sido sistematicamente ignorados pela generalidade da historiografia da arte. Claramente com uma postura e características diferentes das gerações de artistas do período anterior, os Repórter Estrábico são projetados para a cena mediática da cultura pop, para a qual contribuiu a figura de António Olaio, que transferiu para este grupo a sua vertente performativa de artista/cantor, já ensaiada nos vários festivais do início da década de 80. Com efeito, tal como se pode verificar noutras bandas dessa altura, no período áureo da música rock em Portugal, os Repórter Estrábico mantiveram uma identidade muito própria, apesar da natural contaminação com projetos musicais internacionais.

É incontornável recorrer ao estudo efetuado por Paula Guerra no que diz respeito à análise do boom do rock em Portugal na década de 1980 (Guerra 2010a: 1296). Segundo esta investigadora, esse boom caracterizou-se por um desejo de rutura não só com o 'nacional-cançonetismo', mas também com a música de intervenção de cariz revolucionário. Com grande influência do pop rock anglo-saxónico, as bandas de rock portuguesas não deixaram de valorizar canções em português e apresentaram um "processo produtivo que oscilou entre a massificação e a experimentação e daí lançou as raízes para a constituição e forma atual deste subsector musical em Portugal." (Guerra 2010b: 249)

Pioneiros no cruzamento da pop com a música eletrónica e a música de dança, os Repórter Estrábico assimilaram, nesta fase, tendências vindas do panorama musical europeu (Suicide, Clash, Can, Kraftwerk ou Bacharach) e, tal como os Pop Dell'Arte, Mler Ife Dada ou Ocaso Épico, apresentavam uma teatralidade plástica profundamente marcada, que fazia jus ao título "techno pop irónico" com que habitualmente se definiam (Pinheiro 2024). Com efeito, cultivavam uma sonoridade muito particular

no panorama musical nacional, pautada pela simplicidade harmónica e melódica, suportada igualmente por uma instrumentação simples, que recorria a caixas de ritmos, um sintetizador, uma guitarra e um baixo elétrico, para além dos dois vocalistas. Porém, esta simplicidade de meios não os impediu de promover uma sonoridade transgressora, profundamente marcada pela ironia e *nonsense* de pendor dadaísta, que contribuía para uma encenação pautada pelo *kitsch* e pelo humor negro.

A figura de António Olaio, enquanto vocalista, assimilou técnicas e posturas próprias de um artista/vedeta do mundo do entretenimento, numa atitude parodiante, exemplificando uma característica fundamental do pós-modernismo que atravessa todas as artes e corresponde à “diminuição ou extinção da fronteira entre alta cultura e cultura de massas” (Jameson 1991: 2). Assim, fazendo um uso expressivo das tecnologias emergentes na época, desenvolveram uma forte vertente cénica, que lhes conferiu uma performatividade esteticizada no quadro do espetáculo mediático.² António Olaio ampliou uma exibição corporal um tanto excêntrica, marcando um estilo peculiar de movimento de dança, que encerra uma postura *clownesca*, não muito convencional, mesmo no contexto da música ligeira portuguesa.



Fig. 2. António Olaio e os Repórter Estrábico. Cortesia do artista.

Podemos enquadrar aqui a análise de Goldberg referente ao movimento da *performance art* em direção à massificação da cultura pop, justificada pela consolidação da arte de mercado, pela presença avassaladora dos media e da televisão e pela emergência da cultura rock. Tudo isto aliado a uma tendência de rejeição do idealismo das décadas anteriores, deu origem a um novo tipo de performance e performers, que se abrem à cultura do pós-modernismo (Goldberg 2012: 119).

Neste contexto, em Portugal, as práticas da *performance art* tomam um novo fôlego³ neste período de desalento pós-revolucionário, caracterizado pelo fim do “projecto da modernidade” e pela entrada abrupta numa nova era onde imperam o efémero, a proliferação das tecnologias de informação e o avanço da sociedade da informação, “o kitsch a paródia, o pastiche, (...) tudo marcas que aderem aos anos 80 como velcro” (Urbano 2011: 268).

Julgava-se saber que a história tinha surgido, na Grécia, com a democracia. Podemos agora verificar que a história desaparece do mundo com ela.

O espectáculo [...] é o auto-retrato do poder.

Guy Debord

II

De facto, como forma de pensar o mundo contemporâneo, o pós-moderno tem sido apresentado de diferentes modos. Desde a arrojada tese de um suposto fim da história, formulada por Fukuyama, que sinaliza a vitória do liberalismo (Fukuyama 1999: 34), às teses sobre o fim da história da arte, nas quais se previa o término de uma certa narrativa da arte ocidental, de Arthur Danto (1997: 21) e Hans Belting (2006: 21), passando pela reflexão de Gianni Vattimo, que antecipava o abalar do estatuto da obra de arte devido à insuficiência da filosofia para dar resposta aos problemas estéticos suscitados pela sociedade contemporânea (Vattimo 1992), até Gilles Lipovetsky, que considera o esgotamento da vanguarda que, ao perder a sua “virtude provocadora”, já não estabelece a rutura nem a revolução através das formas estéticas (Lipovetsky 2022: 151). Com efeito, algumas das causas que fazem emergir o pós-modernismo são a falência dos ideais revolucionários e a ascensão do neoliberalismo, o fim das grandes narrativas, o desacreditar da vanguarda ou o grande advento da tecnologia, acompanhado por um sentimento simultaneamente de mal-estar e regozijo no seio da sensibilidade histórica do momento, principalmente a partir de meados da década de 1970 (Danto 1995: 5).

Na ressaca do período-revolucionário, em Portugal, podemos também classificar o período “des-revolucionário” (Coelho 2020: 663) que se seguiu, no pós-Guerra Fria e no contexto pós-ideológico da década de 1980 e início dos anos 1990, como o momento de uma “apatia cínica” (*ibidem*), que refletia a passagem para uma vida mundana, onde se incluía o boom da moda, da fotografia, da publicidade, da arquitetura e da explosão do design, mas também de novas formas de socializar, nas quais a mediatização e mercantilização assumem lugares dominantes. O esvaziamento dos ideais da revolução e o avanço inexorável do mercado e da sociedade de informação, acabaram por esmagar qualquer tentativa da vanguarda artística de se reerguer. A década de 1980 e a seguinte iniciaram um processo de imersão em imagens eletrónicas, misturando alta e baixa cultura como forma de “preencher o vazio da política” (*ibidem*). Eduardo Paz Barroso considera, no entanto, que a década de 1980 corresponde à viragem da arte-protesto espontânea e desorganizada para uma fase de maior maturidade artística, à qual se acrescenta a importância conferida à tecnologia por parte de uma geração de artistas que, pela primeira vez, reconhecia a sua necessidade (Barroso 2006: 98). A este respeito Pinharanda viria a referir no catálogo *Arte Segredo Evidência, Segredo Evidência Arte, Evidência Arte Segredo*, da exposição *Imagens para os Anos 90* (1993), que os anos 1980 e o início da década de 1990 representam, em Portugal, um momento charneira entre a cultura eletrónica analógica e a digital atual.

Os “anos 80”, simplisticamente, foram um período de encenação/mercantilização antecipada do fim dos tempos (...) mas, por isso mesmo, fizeram-no em euforia. Os “anos 90”, determinados pelo drama do desabar dos equilíbrios (dos da “guerra fria” aos da “libertação sexual”) parecem corporizar o pânico que a década anterior artificializou, num discurso de proselitismo crítico, ensimesmamento de referências a milenarismo ideológico. (Pinharanda 1993: 14)

III

Entre 1993 e 1995, Olaio dedicou-se à composição de canções que serviram de base para a criação de vídeos, a partir dos quais tem mantido, de uma forma ostensiva, a sua presença como artista/cantor, com reminiscências das suas primeiras performances dos anos 1980 e das atuações com os Repórter Estrábico. A partir de 1995, em parceria com João Taborda, continuou uma coerente atividade musical, que articula com a produção videográfica e pictórica, prevalecendo em ambas a qualidade performativa

que tem vindo a desenvolver desde o início da sua atividade artística.

Efetivamente, após a curta passagem pelos Repórter Estrábico, sem abandonar a pintura, Olaio iniciou a exploração do vídeo como um meio extremamente operativo de síntese entre as diversas áreas artísticas (pintura, performance e música, confirmando uma tendência generalizada para a contaminação da arte pelo processo de mediatização. Podemos entender a sua produção artística enquadrada nos “anos 90”, que Pinharanda sinaliza, dando corpo a uma geração que se distinguia da anterior pela preferência por novos suportes e novas tecnologias, sendo o vídeo “o candidato mais provável para a hegemonia cultural (...), quer como televisão comercial, quer como vídeo experimental ou ‘vídeo arte’” (Jameson 1991: 69), surgindo como meio de comunicação pós-moderno por excelência.

O percurso evolutivo da vídeo-arte inscreve-se na linha do cinema experimental não narrativo, permitindo a exploração de novas linguagens e de novos envolvimentos dos espectadores. No contexto artístico da performance, não será, por isso, de espantar a apropriação dos meios-audiovisuais e sonoros como instrumentos de manipulação, que possibilitam a experimentação ao nível das alterações que ocorrem no processo de perceção.

Por seu turno, em António Olaio, a utilização do vídeo surge como um suporte que, de imediato suscita uma reflexão conceptual sobre as temáticas propostas. Daqui emergem problemáticas relacionadas com a questão da performance na sua relação com os meios artísticos que convoca (a pintura e a música), com a presença aurática do corpo do artista, com a não linearidade ou a ausência de narrativa, com a noção de arte-ação, mas, acima de tudo, com a *live art*.

Salienta-se que se trata de uma performance musical cujo registo videográfico enquadramos no domínio da vídeo-arte, entendida aqui como vídeo-performance, designação, aliás, reivindicada por Olaio: “encaro sobretudo os vídeos como uma extensão da performance, como uma espécie de vídeo-performance, até pelo facto de serem vídeos de canções.” (Olaio 2006: 79) Neste sentido, há uma radicalização na associação dos dois termos, “vídeo e performance seria o mesmo que dizer, vídeo e vida” (Rusiñol 1993: 224), sublinhando-se o paradoxo gerado entre o aspeto vivo da performance e a petrificação inerente ao registo videográfico (*apud* Auslander 2008: 47). Desse ponto de vista, Olaio coloca-nos perante a reprodução videográfica de uma performance musical que pode ser facilmente confundida com um videoclip.

Na verdade, como refere Mauricio Barría (2011: 74) a vídeo-arte tem adotado uma postura crítica semelhante à da performance, em relação às técnicas de produção e comunicação próprias da sociedade da informação. A este respeito, também Auslander (2008: 47) observa uma tendência dos Estudos Culturais Contemporâneos em considerar a performance como uma prática artística que desconstrói e estabelece resistência ao processo de representação moderna do mundo como uma imagem mediada — seja como contrarresposta à banalização e objetificação da imagem pela televisão, tal como entende Molderings (*apud* Auslander 2008: 47), seja como sublimação do verdadeiro aspeto único e vivo, configurando a ontologia do desaparecimento, tal como entende Phelan (*apud* Auslander 2008: 47-48). Continuando esta linha de pensamento, a performance estabelece uma crítica aos modelos culturais emergentes, questionando os conceitos de ilusão, teatralidade, realidade e ficção. Efémera e de caráter imediato, põe em causa, ao mesmo tempo que teoriza, as trocas de percepção operadas entre os intervenientes, ao questionar os limites sensoriais do artista e os limites de percepção do público (Féral 1993: 112). Ao apresentar, em vez de representar —no sentido mimético do termo —e ao colocar em confronto com o público a ação em si mesma, em vez de um enredo sequencial narrativo, podemos considerar a performance como crítica à sociedade do espetáculo debordiana⁴ no quadro do pós-modernismo. Efetivamente, a não-representação é um aspeto da performance que concebe o espaço e o tempo como elementos de medida e de contexto. A performance não só é baseada num tempo e espaço reais, não fictícios, como “enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador” (Féral 2008: 203).

Após esta breve reflexão teórica, impõe-se questionar de que forma observamos este caráter de não-representação, e de anti-narratividade na vídeo-performance de António Olaio. Como é que a vídeo-performance se posiciona criticamente face à noção de espetáculo e espetacularidade, ou seja, à ideia de substituição da realidade por uma representação?

A vídeo-performance, na obra de Olaio, não só é uma extensão da pintura, como também uma síntese de ações dilatadas no tempo, numa imagem estática (Olaio 2007: 9), isto é, uma imagem videográfica que revela o puramente pictórico: um espaço sem tempo, o aqui e agora numa orquestração de elementos musicais, cénicos e coreográficos. Porém, não deixa de ser paradoxal pensar a vídeo-performance sempre num tempo presente, não cronológico, tendo em conta que, neste caso, a música é

detentora de uma discursividade que ocorre num tempo linear, numa relação de causa e efeito. Há, por assim dizer, uma tensão energética entre a estaticidade da imagem e os jogos de memória que articula no presente, o passado vivido e a expectativa do futuro, desencadeados pela discursividade da música.

Vejamos a obra *If I wasn't an artist what could I be?* (título da música apresentada em suporte videográfico juntamente com três pinturas), realizada em parceria com João Tabor da em 2004, na qual nos parece evidente a exploração desta questão. Olaio utiliza a sua própria imagem como representação da ideia de artista enquanto ser incompreendido, “não propriamente glorificando a diferença ou a exceção, mas sugerindo impossibilidade e talvez incapacidade de ser outra coisa” (*idem*: 63). Com o tom caricatural e absurdo que lhe é próprio, Olaio propõe um conjunto de possibilidades alternativas, que vão desde um peixe no oceano a um chapéu de um estranho, como a verdadeira essência da identidade do artista.

If I wasn't an artist
I would like to be a fish in the ocean,
a shoe in the sea
(...)
Wing of a bird, wing of a bee
The ugliest flower, prettiest flee
Hat of a stranger, strangest me (*idem*: 143)

Olaio assume-se como personagem de si próprio, como se estivesse a sublimar ou a evidenciar a conceção do artista como persona (Auslander 2006), conceito aqui entendido como uma forma de autoapresentação, mas que não corresponde à sua verdadeira identidade, que, segundo Olaio, deverá apresentar-se sempre de forma diluída. Efetivamente, não é a representação que mais lhe interessa, mas sobretudo encarar a “arte como dispositivo de relação com o mundo (...) onde o tema é o próprio dispositivo” (Olaio 2007: 135)

No vídeo, através da manipulação e montagem da imagem, Olaio apresenta um duplo retrato de si próprio. Em plano fechado fixo, surge sobre a sua nuca uma imagem no interior de um círculo, que alterna entre o característico granulado indicador de ausência de sinal de televisão e a imagem frontal do artista a cantar a música que dá título ao vídeo, *If I wasn't an artist what could I be?*.



Fig. 3. António Olaio, *If I wasn't an artist what could I be?* (excerto do vídeo). Cortesia do artista.

Sugerimos aqui que, através desta metáfora visual, Olaio abre as portas da sua interioridade, expondo-a despidoradamente aos espectadores. O vídeo permitiu a configuração de um espaço imaginário—“áreas de passagem de fluxos e fantasmas pessoais” (Féral 1993: 215)—onde um retrato de si próprio é isolado e ampliado. Esta capacidade de manipulação e ampliação, possibilitada pelo vídeo, permitiu também o diálogo entre a imagem de um corpo recortado e as qualidades vocais do artista, que potenciam a música que interpreta, de pendor folk-rock americano.

A este processo de sublimação do artista/cantor acresce um inevitável contraponto entre vídeo e pintura, cuja estética é devedora da arte pop e atua como uma imagem cenográfica que se funde com as montagens visuais ensaiadas pelo vídeo. De facto, a pintura em questão “não é propriamente um auto-retrato (...) mas também não deixa de o ser” e enquadra-se, juntamente com o vídeo, numa reflexão mais ampla e complexa acerca daquilo que nos define como indivíduos.



Fig. 4. António Olaio, *If I wasn't an artist what could I be?*, 2000 (pintura). Cortesia do artista.

[...] eu apareço sentado e vêm-se as minhas mãos, uma sobre a outra, e uma delas é uma mão de lobisomem. de alguma forma, aí estou a jogar com a expectativa de bizarria que ainda está presente, conceptualmente, cada vez que as pessoas pensam na ideia de artista. (Olaio 2007: 65)

Esta crítica direcionada à noção romântica de artista virtuoso, dotado de um talento de exceção, tinha sido já salientada numa pintura de 1991, *Ma main, c'est un ready made*, que serviu, mais tarde, de mote a um dos seus primeiros vídeos, *Rosebud*, criado em parceria com João Taborda. O fascínio por Duchamp, comprovado também pela tese de doutoramento (Olaio 2005), cujo estudo lhe foi dedicado, é facilmente reconhecível, não só pelas várias citações ao artista, na pintura e nos vídeos, mas também pela exploração do conceito de *ready-made*. Através da imagem metafórica da mão, António Olaio desloca-se do quotidiano para o contexto da arte, ao ritualizar uma ação banal e conferindo-lhe uma dimensão simbólica. Porém, mais do que um gesto de descontextualização do objeto, o *ready-made* funda-se também na ironia dadaísta como uma reação à pintura *retiniana* e abstracionista. De certo modo, é esse lado *blagueur* que transparece em tudo o que faz e com o qual Olaio acaba por se definir enquanto artista.



Fig. 5. António Olaio, *My hand, a ready-made*, 1991 (pintura). Cortesia do artista.

A *blague* continua noutra pintura, em que Olaio apresenta o retrato de Marcel Duchamp com um enorme balão de BD onde insere a pergunta: “What happened with Henri Matisse?”. Efetivamente, traz à discussão, de forma lúdica e paródica, a oposição entre dois marcos da história da pintura: a arte moderna, representada por Henri Matisse, e a arte contemporânea, por Marcel Duchamp.

Todo o trabalho criativo de Olaio assenta numa subtil intervenção crítica, que vai desde a interrogação sobre a função do artista no quadro da contemporaneidade, conforme temos vindo a referir, passando pelo questionamento da pintura em confronto com a performance e a imagem em movimento, até à proposta de uma reflexão crítica e analítica da história da arte, principalmente através de Duchamp, artista a quem recorre insistentemente. Perante a impossibilidade de resposta assumida por Olaio, está implícita uma consciência mais ampla das problemáticas que aborda. No contexto de um mundo dominado pela imagem Olaio propõe uma nova reflexão, que assenta numa busca incessante pelo conhecimento.

De facto, uma das grandes questões com que os anos 1990 se debateram prendeu-se com os desafios propostos pelo digital à arte em geral. Tal como previa Debord (2021: 18) em relação à espetacularização da imagem-fetiche ou como Baudrillard (1995: 25) definiu a estetização generalizada dos simulacros, a imagem tecnológica teve repercussões devastadoras no que diz respeito não só à desmaterialização do real, mas também do corpo, na medida em que este passa a ser um recetáculo “sensorial de imagens programadas e, [...] a vida, [...] última rocha ontológica, evapora-se” (Gil 2005: 108).

É esta ideia de desmaterialização do corpo sustentada por José Gil (*ibidem*), que perpassa na vídeo-performance de Olaio, necessariamente articulada com a pintura. Em ambas, o artista revê-se e apresenta-se através de realidades quotidianas e situações banais que dialogam com o insólito desconcertante, fruto de uma imaginação fértil e delirante. Ocorre-nos intuir que a vídeo-performance não é, para António Olaio, uma resposta às questões que coloca, mas antes um convite à problematização através de situações patéticas (*idem*: 77) e desconcertantes, que ocorrem normalmente em espaços paralelos, na maioria das vezes claustrofóbicos.

É o que acontece na obra *La Prospettiva is sucking reality*. Constituída por uma série de pinturas, um vídeo e uma música, foi concebida para o Museu do Neo-Realismo em 2010 (Olaio 2018). O vídeo, com o mesmo título, apresenta um espaço ortogonal indefinido, cuja perspectiva ganha profundidade e escala com a presença do artista, que se move, dança e canta no seu interior. A reforçar a ilusão de profundidade da imagem, frases correspondentes à letra da canção avançam no centro do plano, num movimento de encontro com o ponto de fuga. O artifício da câmara fixa coloca o espectador na posição de *voyeur*, tentando, em vão, alcançar do exterior os limites da representação do real.

Mas dizer que *La Prospettiva is Sucking Reality* no título desta série de pinturas (e música/vídeo), além de ser uma maneira de enfatizar o poder crescente das imagens, é uma celebração da experiência estética de um lugar onde a imagem e a realidade se tornaram a mesma. Provavelmente é outra maneira de celebrar a arte, dizendo que a arte é o lugar onde a realidade é sugada, eventualmente se tornando outra coisa (tanto a arte quanto a realidade. (*ibidem*))

Tal como Olaio refere, o título remete-nos para a histórica invenção da perspectiva pelo arquiteto renascentista Brunelleschi, que possibilitou a representação do real com tal rigor que marcaria para sempre a relação da imagem com o real. A invenção da perspectiva teve consequências determinantes na relação que se estabelece entre a imagem e o real, mantendo-se presente em todas as formas de representação, desde a pintura e a arquitetura, passando pela fotografia, até ao cinema e outros meios audiovisuais.

Porém, Olaio vai ainda mais longe ao sugerir, através do emprego da palavra “sucção”, que este processo não se limita à realidade visual, mas estende-se também à realidade vivida, que é sugada. A vida, também aqui, desaparece porque foi substituída por uma realidade virtual, que hoje parece ambientar as relações humanas. Cada vez

mais distantes e indiretas, estas relações são mediadas pela tecnologia, que atualmente se apresenta como mais eficaz do que o contacto direto. Há, portanto, uma tensão entre o real tangível e a sua representação mediada, que Olaio explora por meio de uma prática artística performativa.

Assim, *La Prospettiva is Sucking Reality* constitui uma reflexão crítica sobre o processo de transição da “era das coisas para as não coisas” (Han 2021: 11-20), através da qual Olaio desafia a percepção do espectador, que já não é capaz de distinguir o que é real do que é imagem. Podemos interpretar *La Prospettiva is Sucking Reality* como uma reflexão crítica sobre os mecanismos que reduzem ou esvaziam a realidade, que não é mais do que o tema central do pensamento de Byung-Chul Han. Ao argumentar que o mundo contemporâneo é cada vez mais dominado por abstrações e representações digitais, que suprimem a experiência direta e sensorial da realidade, Han denuncia o impacto da digitalização e da desmaterialização do mundo (*ibidem*). Por sua vez, Olaio, ao problematizar a perspectiva como “sugadora” da realidade, dialoga com essa crítica, sugerindo que os sistemas representacionais (perspetiva, *media* ou tecnologia) simplificam e instrumentalizam o real, afastando-nos da sua experiência autêntica.

Para Han, as “não-coisas” substituem o mundo físico e sensorial por dados e imagens digitais (*ibidem*). Essa substituição ecoa na vídeo-performance de Olaio, que parece questionar a transformação do espaço e da realidade tangível numa experiência visual ficcional, na qual a sua complexidade é reduzida em favor de um sistema artificial de representação.

Podemos afirmar que a vídeo-performance *La Prospettiva is Sucking Reality* propõe uma desconstrução de um “sistema” histórico e cultural de organização do espaço, trazendo à tona o conflito entre o real tangível e a representação. *La Prospettiva is Sucking Reality*, de Olaio, constitui uma forte crítica aos sistemas de representação que moldam a nossa percepção do real, quer seja na arte, na cultura ou na tecnologia. A obra questiona a validade desses sistemas e propõe uma recuperação da experiência sensorial, corpórea e imediata, que resiste à mediação e à redução da complexidade.

Assim, Antônio Olaio utiliza o corpo performativo como uma ferramenta de resistência, ao introduzir movimento, presença física e uma relação direta com o espaço. Neste sentido, a performance de Olaio pode ser entendida como uma tentativa de libertar o real das suas amarras simbólicas, convidando o público a refletir sobre a artificialidade das representações e a importância de resgatar a profundidade da experiência direta.

NOTAS

* Ana Cancela é doutoranda em Estudos do Património (História da Arte) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde está a desenvolver uma investigação consagrada ao tema “Artes Sonoras na Performance Art em Portugal: sinergias, práticas e arquivo” sob a orientação da Professora Doutora Leonor Barbosa e co-orientação do Professor Doutor Hugo Barreira. É investigadora integrada do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura Espaço Memória (CITCEM). É licenciada e mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Concluiu, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, o grau de Licenciatura em Piano Solo na classe do professor Fausto Neves. Exerceu atividade de concertista (dando preferência à interpretação da música contemporânea) e de docente de piano no Conservatório de Música do Porto, entre 2011 e 2017. Atualmente, dedica-se à investigação na área dos Estudos Transdisciplinares, História da Arte/História da Música e Práticas Artísticas Contemporâneas..

¹ Assim, na sua perspetiva, o termo *performance art*, passou a enquadrar uma multiplicidade de manifestações incluindo o *happening*, a intervenção de rua, a escultura viva, a escultura social, o espetáculo musical e visual, a *performance* multimédia, o *environmental theatre*, a instalação, a *live art*, o teatro de vanguarda, a dança contemporânea, a *performance* poética, instalações interativas espetáculos de moda, eventos musicais com DJ, entre muitos outros (Goldberg 2012: 316).

² A este respeito, Lawrence Grossberg considera que a execução ao vivo da música é dispensável e secundária, tendo em conta que a fruição da música rock é fundamentalmente feita através da gravação (*apud* Auslander 2006) Cingindo-nos unicamente ao universo da música ligeira nacional, não só os Repórter Estrábico contrariaram esta posição como outras bandas de rock como os Pop Dell’Arte ou Mler Ife Dada. Efetivamente, neste caso, a apresentação pública não só não é secundária como é imprescindível, entendendo-se a *performance* como uma manifestação essencial à compreensão estética da música e ao valor cultural que lhe é inerente. Ver estudo de Sandra Guerreiro Dias: “Performatividade e Dissidência Expressiva nos anos 80 em Portugal, Seguido de considerações sobre os Pop Dell’Arte” (Dias 2021)

³ A este respeito, ver o artigo de Cláudia Madeira onde a autora rebate a teoria de que a *performance art* portuguesa teria chegado ao fim depois do período áureo da revolução (Madeira 2016)

⁴ De facto, a forma de entender o mundo como um espetáculo e a humanidade como sua espectadora, embora não remonte a Guy Debord, encontra neste filósofo o culminar de uma reflexão que importa referir. A crítica que Debord veicula através da *Sociedade do Espectáculo* (1967) e, posteriormente atualizada e confirmada pelos *Comentários sobre a Sociedade do Espectáculo* (1988), consiste em considerar o espetáculo como última condição do capitalismo, no qual se dispensa a experiência direta com o mundo, já que o sujeito, cada vez mais alienado, o vive mediado pela representação de uma imagem espectacular fetichizada, que agora adquiriu a forma de mercadoria. Como refere Debord:

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (o que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem activo revela-se no facto de os seus próprios gestos já não serem seus, mas de outro que lhes representa. Eis porque o espectador não se sente em casa em nenhum lugar, porque o espetáculo está em toda a parte. (Debord 2021: 18)

Bibliografia

- Aguiar, Fernando / Barbosa, Manoel (1985), “Performar’te um Campo de Experiências e Reflexão”, in *Performarte. I Encontro Nacional de Performance*. Torres Vedras, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras: s/p
- Álvaro, Egídio (1981), *Alternativa. Festival Internacional de Arte Viva*, Almada.
- (org.) (1984), *Catalogue Performance Portugaise*. Paris, Centre Georges Pompidou.
- Auslander, Phillip (2006), “Music as performance: Living in the immaterial world”, *Theatre survey*, Vol. 47 n^o2, 261-269, < <https://doi.org/10.1017/S004055740600024X> > (último acesso 1/07/2024)
- (2008), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres, Routledge Taylor & Francis.
- Barbosa, Manoel (1985). “Cronologia Essencial” In *Performarte, I Encontro Nacional de Performance*. Torres Vedras, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras: 15-22.
- Barría, Mauricio (2011), “¿qué Relata Una Performance? Límites Y Tensiones Entre Cuerpo, Vídeo, Performance”, *La intensidad del acontecimiento*, Santiago do Chile, Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile: 13-29.
- Barroso, Eduardo Pinto (2006), “A situação portuguesa.” In *Anos 80. Uma topologia* [cat. exp], Porto, Museu de Serralves: 96-107.
- Baudrillard, Jean (1995), *A ilusão do fim*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Terramar.
- Belting, Hans (2006), *O Fim da História da Arte uma Revisão Dez Anos depois*, trad. Rodnei Nascimento, São Paulo, Editora Cosac Naify.
- Carlson, Marvin (1996), *Performance: a critical introduction*, Londres/Nova Iorque, Routledge.
- Coeelho, Eduardo Prado (2012), *A Mecânica Dos Fluidos. A Noite Do Mundo*, Lisboa, INCM.
- Danto, Arthur C. (1997), *After the End of Art*, Princeton University Press.
- Dias, Sandra Guerreiro (2016), *O Corpo Como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo Nos Anos 80 Em Portugal*, Tese de Doutoramento Coimbra, Repositório da Universidade de Coimbra.
- (2021), “Performatividade e Dissidência Expressiva”, *Biblios*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. n^o 7 3^a série 73-93. <<https://impactum-journals.uc.pt/biblos/article/view/8902>> (último acesso 29/06/2024)

- Féral, Josette (1993). “La Performance Y Los “Media””: La Utilización de la imagen.” In *Estudios Sobre Performance*, editado por Gloria Picazo, Sevilha: Centro Andaluz de Teatro. <<https://pt.scribd.com/document/372700119/PICAZO-Gloria-Estudios-Sobre-Performance>> (último acesso 27/04/2025)
- (2008), “Por uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo.” *Sala Preta* 8, 197–210. <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>> (último acesso 1/07/2024)
- Fukuyama, Francis (1999), *O Fim Da História e O Último Homem*. Lisboa, Gradiva.
- Guerra, Paula (2010a), *A Instável Leveza do Rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*, Volume 1, Tese de Doutoramento, Porto, Repositório da Universidade do Porto.
- (2010b), *A Instável Leveza do Rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*, Volume 3, Tese de Doutoramento, Porto, Repositório da Universidade do Porto.
- Goldberg, Roselee (2012), *A Arte da Performance. do Futurismo ao Presente*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Han, Byung Chul (2022), “Da coisa à não-coisa”, in *Não-Coisas Transformações no mundo em que vivemos*, Lisboa, Relógio d’Água.
- Lipovetsky, Gilles (2022), *A Era do Vazio: Ensaio Sobre O Individualismo Contemporâneo*. Lisboa, Edições 70.
- Madeira, Cláudia (2022), “Arte Da Performance, Made in Portugal. Uma Aproximação À(s) História(s) Da Arte Da Performance Portuguesa.” <https://www.icnova.fcsh.unl.pt/wp-content/uploads/sites/38/2020/10/ICNOVA_ArtePerformance.pdf> (último acesso 30/07/2024)
- (2016), “Performance art in Portugal in the mid-1980s? A drift towards music?”, *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes*. <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14046.pdf>> (último acesso 13/06/2024)
- Metello, Verónica (2007), “Focos De Intensidade/linhas De Abertura. A Ativação Do Mecanismo Performance 1961-1979.” Mestrado diss., Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Nogueira, Isabel (2007), *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*, Lisboa, Vega Editora.
- Olaio, António (2020), “António Olaio” (Entrevista dada a Isabel Costa), *Arte Capital* <https://www.artecapital.net/entrevista-292-antonio-olaio?fbclid=IwAR0JTzWcJ8z_

- VQHuo4riI6oWImOvtdzoLBtw6IcVoeWK-C69-eO36jI8cMY> (último acesso em 1/04/2024)
- (2018), “La Prospettive Is Sucking Reality.” Research Catalogue An International Database Research <<https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=134095#comments>> (último acesso 1/07/2024)
- (2005), *Ser Um Indivíduo Chez Marcel Duchamp*. Lisboa, Dafne Editora.
- Olaio, António/ Diniz, Victor (2007), *António Olaio I Think Differently Now That I Can Paint*, Coimbra, Coimbra Editora.
- Pinharanda, João (1993), “Arte Segredo Evidência, Segredo Evidência Arte, Evidência Arte Segredo” in *Imagens para os Anos 90* [cat. exp], Porto, Fundação de Serralves.
- Pinheiro, Davide (2024), “Repórter Estrábico — MouseMusic”, Metropolitano. <<https://retropolitano.substack.com/p/reporter-estrabico-mouse-music>> (último acesso 2/06/2024)
- Rusiñol, Joaquim Dols (1993), “La Vídeo Performance.” In *Estudios Sobre Performance*, Sevilha: Centro Andaluz de Teatro.
- Stern, Carol Simpson/ Henderson, Bruce (1993), *Performance Texts and Contexts*. Londres/Nova Iorque, Longman.
- Varela, Raquel (2014), *História Do Povo na Revolução Portuguesa 1974-75*, Lisboa, Bertrand.
- Vattimo, Gianni (1992), *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Relógio d’Água.

Corpos Dissidentes: As Paródias Biopolíticas de Caroline, Mona e Erika¹

Ana Davies*

NOVA FCSH

*Um fugitivo deve falar fluentemente
a língua do inimigo.*
André Tecedeiro

Introdução

O presente ensaio visa propor a materialidade do corpo abjeto e a paródia da linguagem biopolítica como ferramentas de dissidência de género. Esta proposta suscita três questões fundamentais. Em primeiro lugar, como poderão os corpos existir para lá da linguagem que os constitui, encontrando agência na sua própria materialidade abjeta? Em segundo lugar, de que modo a paródia da linguagem biopolítica poderá ser tão ou mais relevante que outras estratégias de resistência? Por fim, como se poderão conciliar, num projeto de dissidência de género, duas dimensões aparentemente incompatíveis, nomeadamente o corpo abjeto e a linguagem paródica?

A fim de pensar estas questões, recuperam-se três figuras femininas do universo artístico contemporâneo. São elas Caroline, protagonista da peça de teatro *The Gaoler's Ache*, do dramaturgo inglês Howard Barker (1998); Mona Hatoum, artista palestino-britânica que se autorrepresenta na instalação *Corps Étranger* (1994); e Erika, personagem principal do filme *La Pianiste*,² do realizador austríaco Michael Haneke (2001).³ Os exemplos de Caroline, Mona e Erika acompanharão todo o ensaio, ilustrando a reflexão desenvolvida ao longo das várias secções que o compõem.

Na primeira secção, Caroline, Mona e Erika são enquadradas nas suas realidades biopolíticas. Importará sobretudo o conceito de vigilância, definido por Michel Foucault como uma das “técnicas numerosas e diversas para alcançar a subjugação dos corpos e o controlo das populações”⁴ (1978: 140). A fim de explicitar o modo como a vigilância biopolítica assenta sobre normas sociais patriarcais, é evocado o pensamento construtivista de Judith Butler e Paul B. Preciado.

A segunda secção do ensaio propõe uma leitura das figuras de Caroline, Mona e Erika como corpos abjetos. Julia Kristeva é a principal teórica do conceito de abjeção, caracterizando-o como a ameaça da materialidade ao sentido culturalmente edificado (1982). Se a abjeção aponta para “o lugar onde o sentido colapsa” (*idem*: 2), talvez o corpo, na sua materialidade, consiga resistir à significação patriarcal. Considerando ainda outros autores, como Jacques Lacan e Rebecca Schneider, a possibilidade de agência do corpo abjeto é examinada à luz do debate entre construtivismo e novo-materialismo.

Finalmente, a terceira secção concentra-se na dimensão paródica e linguística das três figuras. O conceito de paródia é introduzido por Linda Hutcheon como a imitação irónica de um texto, decorrendo dos “impulsos duplos de forças conservadoras e revolucionárias” (2000: 26). Nesta fase, e usufruindo igualmente das ideias de Gilles Deleuze e Donna J. Haraway, argumenta-se que Caroline, Mona e Erika parodiam a linguagem (os textos) da vigilância biopolítica.

É importante destacar o padrão inesperado que as heroínas de Barker, Hatoum e Haneke parecem cumprir. Por um lado, dir-se-ia que apresentam respostas críticas à vigilância biopolítica. Por outro, ao reproduzirem deliberadamente a violência a que estão sujeitas — e da qual, à partida, pretenderiam escapar —, essas respostas revelam-se contraditórias, aparentemente autodestrutivas.

Procura-se, todavia, demonstrar algo mais. As respostas de Caroline, Mona e Erika constituem promessas de fuga aos sistemas de representação patriarcais. Para lá da contradição, das vítimas que perpetuam a sua própria negação, jaz um sofisticado gesto de ameaça à linguagem do inimigo.

Triunfante, o fugitivo parte.

Vigilância biopolítica

Em primeiro lugar, atente-se nalgumas noções do pensamento construtivista, segundo o qual a realidade é percecionada e criada mediante sistemas de representação subjetivos. Os conceitos que compõem esses sistemas, aparentemente naturais e

universais, são o produto artificial e mutável de contextos sociais específicos. A prevalência desses conceitos depende da sua repetição (Butler 2004: 1), de um processo contínuo de citação que funciona a partir de um lugar de poder normativo, sem autor único ou definido. Os corpos são então regulados por normas sociais que sustentam uma organização tendencialmente binária e hierárquica de conceitos. Numa sociedade patriarcal, por exemplo, distinguem-se e organizam-se hierarquicamente os conceitos de *homem e mulher*.

As normas sociais não só exigem a obediência do sujeito às mesmas, como ditam os comportamentos que se dizem espontâneos ou individuais. Neste sentido, o construtivismo assume contornos deterministas: se a realidade é fatalmente contaminada pela significação cultural, e se nada é constituído de modo pré-linguístico, torna-se difícil escapar e resistir à linguagem naturalizada.

É provavelmente impossível atingir um estado de anarquia linguística, a morte de todas as normas. Não obstante, há aspetos do sentido hegemónico que são, efetivamente, destrutivos. Preciado identifica esses aspetos como parte do regime *petrosexoracial*, “aquele conjunto de tecnologias de governo e da representação que surgiram a partir do século XVI com a expansão do capitalismo colonial e das epistemologias raciais e sexuais” (2022: 27). Este é o regime capitalista do falo e da lança,⁵ da violência sexual e racial, da superioridade antropocêntrica. É este o regime que produz e fixa os binómios hierárquicos de *homem e mulher, branco e negro, humano e animal*, perpetuando a escultura de corpos vivos (incluindo o do planeta) segundo as narrativas do petróleo (*petro*), da heteronormatividade (*sexo*) e do colonialismo (*racial*).

A biopolítica não é plenamente indesejada. A medicina, por exemplo, é uma instituição biopolítica que proporciona bem-estar à população, em princípio. Contudo, a transparência e a imparcialidade da gestão clínica do corpo são limitadas. Afinal, a medicina também se rege pelo paradigma *petrosexoracial*, produzindo diagnósticos baseados nas suas narrativas. A distinção entre *saudável e doente*, na qual o doente necessita de uma correção à imagem da norma, constrói-se a partir de signos temporalmente oscilantes. Pense-se no obsoleto transtorno feminino da histeria ou na atual patologização da transexualidade como disforia de género (Preciado 2020: 24-25). O acesso ao direito à transição de género depende de uma autoridade clínica, que determina o comportamento do indivíduo como suficientemente masculino ou suficientemente feminino — em ambos os casos, suficientemente alienado do género atribuído à nascença, isto é, suficientemente doente (Butler 2004: 5). Todavia,

se as categorias de *homem* e *mulher* são conceitos artificiais, a patologização da transexualidade como disforia de gênero é também, em parte, uma ficção *petrosexoracial*. A biopolítica afigura-se, então, como prática cíclica, na medida em que produz os corpos que gere, as doenças que cura, os crimes que condena.

Naturalmente, para identificar doenças e crimes, é necessário ver. De modo a refletir sobre a vigilância biopolítica, considere-se as obras de Barker, Hatoum e Haneke.

A peça de Barker é inspirada no período da Revolução Francesa. Reconhecendo a História como processo construtivista, o autor recorre a um exercício de especulação histórica para desafiar as narrativas que se constituíram como únicas e verdadeiras (Farhadi/Mozaheb 2018: 239). Nesse sentido, Barker aproxima-se das fabulações especulativas *harawayanas*, prática experimental e responsável de criação de mundos. Como escreve a autora, “Importa que histórias contam histórias” (Haraway 2016b: 35).

À semelhança de Maria Antonieta, a protagonista de *The Gaoler’s Ache* é a rainha de um Antigo Regime em colapso. Encarcerada com Little Louis, seu filho de dez anos, Caroline é submetida a uma exaustiva política da transparência levada a cabo pela Revolução. O instrumento por excelência dessa política é a vigilância: de pequenas aberturas nas paredes da cela, surgem cabeças que observam, por segundos, os monarcas aprisionados (Barker 1998: 139). A vigilância revolucionária também é clínica, exigindo a nudez do corpo doente do Antigo Regime. Por isso, em nome de um “exercício de higiene intelectual” (*idem*: 228), Caroline e Little Louis são sujeitos a visitas de médicos que desejam examinar os seus corpos (*idem*: 211).

Na cena doze, o tribunal da Revolução encoraja o carcereiro a redigir um relatório adulterado do comportamento de Caroline (*idem*: 225). A difamação afigura-se, aqui, como estratégia revolucionária de criação de representações contra o Antigo Regime, ilustrando a escrita fabulada da História, o fabrico estatal de mentiras nobres.⁶ Consequentemente, tal como sucedeu com Maria Antonieta e seu filho Luís XVII (Farhadi/Mozaheb 2018: 239), Caroline e Little Louis são acusados de incesto. Todavia, é neste momento que Barker participa no processo construtivista do qual é criticamente consciente, na escrita de histórias que produzem a História, e introduz a sua ficção: no instante de redação do relatório, mãe e filho concretizam, efetivamente, o crime de que são acusados (1998: 227).

A materialização do incesto imaginado de Caroline apoia a tese construtivista de que representação produz realidade: se se diz que Caroline é incestuosa, ela é incestuosa. No entanto, o incesto de Caroline não é apenas socialmente determinado. O seu crime —

que mais tarde confessa perante o tribunal, destemida (*idem*: 243) — é sobretudo uma escolha contraditória, efetuada sob a consciência de estar a ser observada e a ameaça de execução.

A dimensão paradoxal de Caroline lembra alguns aspetos da autorrepresentação de Hatoum em *Corps Étranger*. A instalação consiste numa estrutura cilíndrica (figura 1), dentro da qual se observam projeções de imagens circulares do interior do corpo da artista, captadas através de endoscópios (figura 2).⁷ Na escuridão claustrofóbica, escuta-se igualmente uma gravação do seu batimento cardíaco.

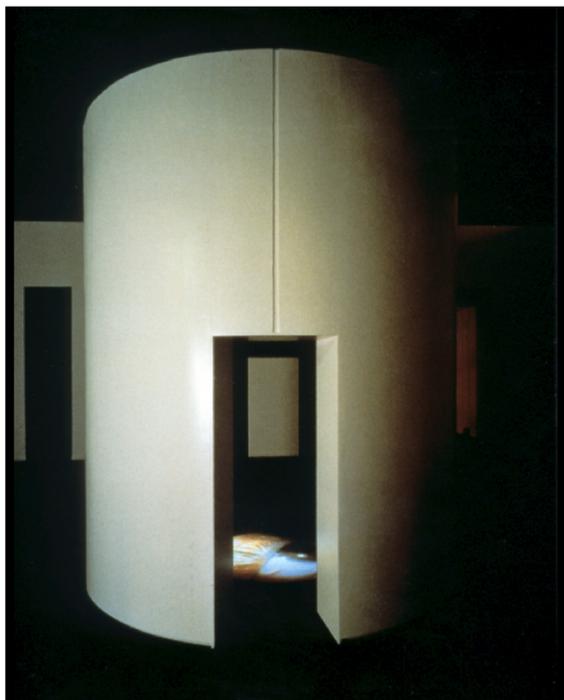


Figura 1. Mona Hatoum, *Corps Étranger*, 1994, instalação, Centro Pompidou, Paris, <<https://culturieuse.blog/2014/07/31/mona-hatoum-1952-yael-bartana-1970-%C2%A7-conflit-israelo-palestinien/>> (último acesso em 31/05/2023).



Figura 2. Mona Hatoum, *Corps Étranger*, 1994, instalação, Centro Pompidou, Paris, <<https://fourthree.boilerroom.tv/film/mona-hatoum-corps-etranger-1994/>> (último acesso em 31/05/2023).

Em 1975, aquando do começo da Guerra Civil Libanesa, Hatoum procurou exílio no Reino Unido, tomando consciência do número crescente de câmaras de vigilância na cidade de Londres (Connolly s.d.).⁸ A câmara de vigilância é um objeto integrante da gestão cultural e estatal de corpos. Tal como a medicina, a neutralidade da câmara de vigilância é aparente: ser visto é ser administrado a partir de um lugar de poder.⁹ A probabilidade de se ser detetado como corpo estranho no campo de visão da câmara biopolítica depende da correspondência do sujeito à categoria normativa e antropocêntrica de *ser humano* (Butler 2004: 2). Esta categoria, que se baseia noutros conceitos artificiais, como o género e a etnia, tende a reconhecer como humanos um conjunto limitado de indivíduos, excluindo outros. Adicionalmente, é esse reconhecimento que permite o acesso a direitos fundamentais, os chamados *direitos humanos*. Em contextos ocidentais, uma refugiada árabe pode ser tida como *menos humana* que um cidadão branco, por exemplo.

A câmara confia no ser humano normativo, porque a biopolítica o qualifica como familiar, natural e legal. Por um lado, vê-se representado pelos conceitos em vigor, adquirindo visibilidade ou representatividade; por outro, a obediência à norma confere-lhe o direito à invisibilidade, à existência não-marcada.¹⁰ Já a viabilidade do ser humano não-normativo depende da sua capacidade de adequação à norma, embora isso

possa significar uma amputação da sua identidade (Butler 2004: 1). Em alternativa, o ser humano não-normativo pode recusar a norma, evitando qualquer amputação: “se não desejo ser reconhecida dentro de um conjunto de normas, a minha sobrevivência depende da fuga a essas normas” (*idem*: 3).

Poderia supor-se que Hatoum enveredaria num projeto de escapismo às câmaras, recusando a norma. Contudo, é o oposto que parece suceder. Em vez de se refugiar nos ângulos mortos da visão *petrosexoracial*, a artista deixa-se invadir por dispositivos de vigilância clínica, amplificando a sua exposição biopolítica.

O filme de Haneke tem como protagonista uma figura feminina igualmente imprevisível. Erika é pianista e professora de piano no Conservatório de Viena e, com quase quarenta anos, ainda vive com a mãe. Tudo, incluindo os gastos, a indumentária e o horário de Erika, é regulado pela mãe, que constitui a principal figura de vigilância na sua vida.

Como intérprete musical, a personagem vê-se sujeita a um outro tipo de poder biopolítico, desta vez musical. Erika submete-se a uma rigorosa disciplina do corpo para aprender imaculadamente a partitura de um outro, o mestre compositor. Enquanto intérprete musical, Erika é marioneta automatizada, leitora obediente de anotações normativas que tiveram origem em génio alheio. Afinal, virtuosismo é submissão (Ma 2007: 14).

Para além disso, a profissão de Erika coloca-a numa posição de desigualdade económica e de género. A sua viabilidade artística depende da atenção e do olhar de famílias ricas, que organizam recitais para os quais se faz acompanhar da mãe. Nessas situações, Erika é como uma donzela cujo dote é o talento musical. Não será por acaso que Walter, jovem que se apaixona por Erika ao vê-la tocar e que mais tarde se torna seu aluno, descende de uma dessas famílias. Assim, o olhar economicamente dominante da família que a acolhe (e que monitoriza o seu grau de virtuosismo submisso) é um olhar igualmente sexual e masculino. De facto, o primeiro encontro de Erika e Walter remete para um jogo de olhares digno de Fragonard:¹¹ mãe e filha ascendem num elevador até ao apartamento onde decorrerá o recital, enquanto Walter as desafia numa corrida silenciosa pelas escadas, perseguindo-as com o corpo e o olhar (Haneke 2001, 11:35).

Aparentemente, a frieza implacável de Erika permite-lhe identificar as estruturas de desigualdade que o cavalheirismo de Walter ofusca (Ma 2007: 21). Contudo, embora a pianista pareça resistir às seduções dissimuladas do regime *petrosexoracial*, a expressão do seu desejo sugere o contrário. A dado momento, Erika encerra-se no próprio quarto

com Walter (Haneke 2001, 1:22:50). Barricada a porta, de modo a abafar a fúria materna, convence-o a ler uma carta, cujo conteúdo é a proposta de realização dos seus desejos masoquistas. O masoquismo parece implicar a repetição da violência de gênero de que Erika é alvo na sua vida privada e profissional. De facto, Patrick Califia escreve sobre a condenação do sadomasoquismo por parte de algumas teóricas feministas:

Uma mulher que deliberadamente procure uma situação sexual na qual possa ser impotente é uma traidora [...]. O movimento feminista não tenta há anos persuadir as pessoas de que as mulheres não são naturalmente masoquistas? (1981: 32)

Para além disso, Erika mantém um conjunto de práticas voyeuristas que parecem reproduzir o *male gaze*¹² ao qual também está sujeita, como o consumo de *peep shows* pornográficos (Haneke 2001, 24:50). Naturalmente, por obedecer a uma lógica de representação tipicamente heteronormativa e objetificante, a pornografia é igualmente rejeitada pelo pensamento feminista tradicional (Califia 1981: 30). Conclui-se que, apesar do olhar crítico de Erika sobre a vigilância biopolítica que a oprime, o seu desejo revela-se dissonante, traidor.¹³

Nos parágrafos anteriores, verificou-se a relevância das obras de Barker, Hatoum e Haneke para uma reflexão sobre vigilância biopolítica. Ao mesmo tempo, introduziu-se a ambiguidade das três figuras femininas em análise, que será desenvolvida nas próximas secções.

Corpos abjetos

A presente secção retoma uma das questões colocadas no início do ensaio: como poderão os corpos existir para lá da significação que os constitui, descobrindo agência na sua própria materialidade abjeta, repulsiva e visceral?

Atente-se na teoria psicanalista da fase do espelho. De acordo com Lacan, uma criança é assimilada pela linguagem patriarcal no momento em que reconhece o seu reflexo pela primeira vez (*apud* Rae 2021: 657). Nessa instância, ao identificar-se com a imagem refletida, a criança constitui-se como sujeito linguístico, passando a distinguir os limites do seu corpo e a diferenciar-se dos outros e do resto do mundo.

No entanto, a descoordenação motora da criança — a experiência fragmentada da materialidade do seu próprio corpo — contrasta com a figura organizada que observa no espelho. Afinal, a imagem de integridade corpórea devolvida pelo reflexo, e que constitui

o ego patriarcal da criança, revela-se ilusória, dependente da repressão de um caos material que não pode ser representado linguisticamente: o Real (*idem*: 659). Assim, o ego é gerado na tensão entre corpo e linguagem: “a descontinuidade do primeiro é necessária à unidade imaginária da segunda, que está sempre em perigo de voltar à descontinuidade” (*idem*: 657). Note-se como a assombração pré-linguística do Real lembra as palavras de Kristeva acerca da abjeção: “do seu lugar de desterro, o abjeto não cessa de ameaçar” (1982: 2).

Porém, as formulações de Lacan (*apud* Rae 2021: 661) e Kristeva (1982: 3) revelam-se contraditórias, ao afirmarem que o Real e o abjeto não são pré-linguísticos, mas produzidos pela linguagem como a sua própria lacuna. Seguindo uma lógica determinista, se a linguagem produz o conceito de *linguagem*, também produz o conceito de ausência de linguagem; e se o Real e o abjeto significam *ausência de linguagem*, são, afinal, linguísticos, uma vez que *significam*. Contudo, Lacan e Kristeva insistem que o Real e o abjeto correspondem a um excesso material que escapa à significação, impasse que parece recuperar o debate entre construtivismo e novo-materialismo.

Segundo Rebecca Schneider, o novo-materialismo reconhece a agência e a vitalidade da matéria, propondo a desconstrução do binómio entre *animado* e *inanimado* (2015: 7). Por exemplo, alguns teóricos dos estudos de performance defendem que a máscara não é um objeto passivo que espera pelo ator para ser animada, mas um objeto vivo, capaz de dialogar com o ator (*idem*: 10). Por reconhecer como vivos o inanimado, o não-humano e até o não-vivo, o novo-materialismo afasta-se do pensamento antropocêntrico e reivindica uma visão molecular de toda a matéria: o que surgiu há 3 bilhões de anos não foi a vida, mas uma molécula cuja atividade atômica não diferia da de um seixo (*idem*: 11). Tudo, desde o ator à máscara, é matéria feita de moléculas, reproduzindo-se ativamente para lá da linguagem, misteriosa.

Por seu lado, o construtivismo afirma que a linguagem se inscreve na própria matéria, que é a própria linguagem que materializa e que produz corpos distintos (Butler 2011: 1). Por isso é que determinados corpos significam *homem* e não *mulher*: o género não é uma categoria que a matéria consiga facilmente transcender. Todavia, enquanto construtivista, Butler surpreende ao afirmar que a matéria não é uma superfície passiva (*idem*: 9). Se a norma é instável e mutável, apesar da sua autoridade, decorre que a materialização normativa de corpos é, também ela, instável: os limites da linguagem revelam-se quando os corpos resistem à fragilidade da significação (*idem*: 2). Tal não impede que Butler negue a possibilidade de acesso à matéria pré-linguística, sendo

apenas possível propor novas materializações que contestem as anteriores (*idem*: 15). Contudo, “Não quer dizer que o corpo seja redutível à linguagem” (Butler 2004: 198).

Os corpos podem existir para lá da linguagem que os constitui, encontrando agência na sua própria materialidade. Porém, essa materialidade não é totalmente independente da linguagem, tal como a linguagem não é totalmente independente da matéria: linguagem normativa e corpo abjeto entrelaçam-se para lá de binómios absolutos, num paradoxo irreduzível (Rae 2021: 667; Schneider 2015: 8). De facto, para Kristeva, a abjeção é uma fronteira porosa, não separando radicalmente o ego do Real (1982: 9). No fundo, os corpos podem ser dissidentes, na medida em que confrontam a linguagem com o abjeto, mas o abjeto não deixa de ser, ao mesmo tempo, uma construção linguística. Assim se conciliam duas dimensões aparentemente incompatíveis: corpo e linguagem.

Volte-se a Caroline, Mona e Erika. O corpo da heroína de Barker é materializado como o corpo do Antigo Regime. Ao longo da peça, Caroline afigura-se alienada desse corpo que a linguagem lhe deu, perguntando pelo *seu próprio* corpo, aquele que excede a significação real: “E Caroline... que é feito dela?” (Barker 1998: 222). Mais tarde, num gesto de provocação e rebeldia, Caroline expõe os seios perante o tribunal. A polícia exige-lhe que se cubra, mas Caroline desobedece, argumentando que não se tratam dos seus seios (*idem*: 242). Afinal, o seu corpo é propriedade do Estado, não lhe pertencendo.

Repentinamente, o julgamento é interrompido por uma secreção que escorre do olho de Caroline, inflamado devido às condições de encarceramento (*idem*: 244). Essa secreção pode ser interpretada como a erupção do Real ou do abjeto no sujeito linguístico (*I = eye*).¹⁴ Ao mesmo tempo, a secreção no olho de Caroline é também uma secreção no próprio olho da vigilância, afinal incapaz de tudo ver e assimilar, afinal incapaz de compreender aquele corpo selvagem, emergindo das profundezas do abjeto.

Algo semelhante se passa com Erika. Na sua prática de automutilação genital (Haneke 2001, 33:55), há uma ferida que se abre na camada linguística que envolve e descreve o seu corpo. O sangue emerge à superfície como explosão do material remanescente, força que corre para lá do ego e da linguagem, do significado atribuído ao órgão sexual feminino. Quando a lâmina fere, as dinâmicas de género impostas no corpo de Erika são confrontadas com o horror, com o abjeto livre e repelente.

A nudez e a secreção ocular de Caroline, bem como o sangue de Erika, perfuram a harmonia linguística que se apropria dos seus corpos, assegurada pela vigilância biopolítica.

Já em *Corps Étranger*, as múltiplas imagens do interior de Mona estilhaçam a morfologia totalizante do ego especular (Martínez *et alii* 2021: 492). Por um lado, têm significado clínico, dada a sua captação via endoscópios; por outro, recuperam a obscuridade que reinava antes da entrada da matéria na linguagem patriarcal. O corpo de Mona lembra que tudo, incluindo o sujeito, integra uma sopa de moléculas vibrantes (Schneider 2015),¹⁵ uma paisagem de formas (Stein 1967) ou uma cesta não-teleológica (Le Guin 1989). Tudo é um corpo sem órgãos (Deleuze/Guattari 2004, 2008) ou um ecossistema de bactérias simbióticas (Gilbert 2017). Nas profundezas abjetas deste corpo fragmentado, longe da luz do logos, os limites artificiais do sujeito desintegram-se, transformando-o em corpo estranho, ilegível.¹⁶

Afinal, talvez os corpos de Caroline, Mona e Erika existam simultaneamente dentro e fora da linguagem. A seguir, explora-se mais aprofundadamente a dimensão linguística da sua dissidência.

Linguagens paródicas

Até certo ponto, as abjeções de Caroline, Mona e Erika *apresentam-se*, fora da representação linguística. Porém, as três figuras também reproduzem a linguagem da vigilância biopolítica que as oprime. Porquê o incesto, os endoscópios e o masoquismo? O mais expectável seria a fuga das três protagonistas a essa linguagem, a tentativa de acesso absoluto ao Real, ou pelo menos a procura de materializações mais viáveis. Assim, importa perceber se as suas ações são verdadeiramente dissidentes.

De acordo com Haraway, a ironia pode funcionar como ferramenta política (2016a: 5). Ao contrário da apostasia, na sua renúncia plena à norma, a ironia aproxima-se da blasfémia, no sentido em que reconhece autoridade àquilo que perverte. No fundo, a ironia estabelece relações de reverência e transgressão com essa autoridade, implicando a coexistência de elementos opostos. Aliás, Haraway introduz a ironia a propósito do conceito de ciborgue. Constituído por processos contraditórios (isto é, orgânicos e cibernéticos, humanos e não-humanos, vivos e não-vivos), o ciborgue é uma criatura irónica (*ibidem*).

Hutcheon, por sua vez, escreve que a ironia é o principal dispositivo retórico da paródia (2000: 31), que se baseia na citação de um texto preexistente. Por um lado, essa citação exige uma dependência do texto original. Por outro, envolve sempre diferença e subversão: a paródia é “imitação com distância crítica e irónica” (*idem*: 37). Podem estabelecer-se várias relações paródicas com o texto original (por exemplo, de

homenagem, de troça), pelo que a natureza da subversão varia. Contudo, toda a paródia simultaneamente legítima e relativiza uma autoridade (*idem*: 76). Encerrando sentidos divergentes, revela-se híbrida e polifônica, submissa e emancipada, enfim, irônica.

Apesar da sua dimensão conservadora, a paródia também pode assumir contornos revolucionários e funcionar como arma política (*idem*: 78), precipitando a destruição do texto que imita. Consequentemente, talvez seja possível parodiar as normas de gênero que se definem como textos originais, a linguagem patriarcal que se diz natural e a vigilância que garante a aplicação dessas normas e dessa linguagem. Como escreve Butler, “A noção de paródia de gênero aqui defendida não assume que há um original que as identidades paródicas imitam. Efetivamente, a paródia é da própria noção de um original” (1999: 175).

O presente ensaio propõe a inclusão de Caroline, Mona e Erika nesse conjunto de identidades paródicas. Em primeiro lugar, ao expor os seios em pleno tribunal, Caroline parodia a transparência revolucionária. O seu exibicionismo não deve ser lido como mera submissão, mas como cumprimento literal e hiperbólico das exigências da vigilância biopolítica. A paródia de Caroline consiste na repetição exagerada da linguagem que a oprime, ridicularizando os excessos da sua autoridade.

Em segundo lugar, ao efetuar o incesto de que é acusada, Caroline parodia o poder difamatório da Revolução. Se a função desse poder é a produção de mentiras, a concretização dessas mentiras respeita o seu objetivo, mas torna risível a sua utilidade. Acrescente-se que a vigilância biopolítica opera entre o controle e a ansiedade: se exhibe as monstruosidades que produz, também afasta a sua existência ameaçadora da via pública. O incesto de Caroline transcende o fabrico controlado de mentiras regulatórias ao revelar-se voluntário, logo, verdadeiramente ameaçador. Assim, a subversão paródica da heroína de Barker jaz igualmente no prazer sexual e político que consegue extrair da linguagem opressiva que reproduz:

[...] quando os atos performativos que são socialmente designados para humilhar falham em evocar emoção negativa [...], essa reação radicalmente inesperada rompe com os padrões sociais que edificam o gênero e as normas sexuais. (Zapkin 2011: 53)

No caso de Mona, a utilização de endoscópios também parodia o carácter intrusivo da vigilância. Porém, se a paródia de Caroline resulta na exposição mais ou menos legível do seu corpo, a de Mona resulta no oposto. Por um lado, as imagens endoscópicas

são fiéis ao voyeurismo do poder biopolítico. Por outro, as mesmas imagens são de tal modo anárquicas e ininteligíveis, que pouco servem ao poder biopolítico. A paródia de Mona revela-se cúmplice da vigilância biopolítica, mas sugere que é precisamente o rigor absurdo da vigilância que a leva a falhar — a cegar.

Em *La Pianiste*, é o masoquismo de Erika que assume contornos paródicos, desmistificando a naturalidade aparente daquilo que cita: a linguagem patriarcal. Hutcheon identifica esse poder desnaturalizante como próprio da paródia, escrevendo que, “ao tornar evidente o artifício que define toda a arte” (2000: 83), a paródia subverte “noções de objetividade e naturalidade” (*idem*: 86).

Deleuze destaca a dimensão contratual do masoquismo: “Tudo deve ser declarado [...] e cuidadosamente descrito antes de ser concretizado” (1991: 18). O masoquista é o detentor, por excelência, das faculdades estéticas que projetam a coreografia sexual proposta no contrato. Nesse sentido, o masoquista afigura-se como construtivista, ao definir e explicitar as normas artificiais que compõem o seu desejo. Para além disso, ao procurar um torturador que assine e aprenda a sua fantasia, o masoquista é, afinal, mestre disfarçado de vítima (*idem*: 22). Nesse estranho exercício de ventriloquia, o sádico é, por seu lado, um mero instrumento do masoquista e do seu desejo, marioneta disfarçada de mestre.¹⁷

A carta que Erika escreve a Walter é o seu contrato sadomasoquista. Mais do que isso, a carta visa a erosão da sua passividade enquanto mera intérprete musical. A escrita da sua partitura masoquista afirma-a como mestre-compositora disfarçada de vítima, propondo a regulação corpórea de um intérprete masculino, o sádico. Assim, ironicamente, a carta de Erika pressupõe a inversão dos papéis de submissão que a personagem desempenha no seu quotidiano, quer sejam musicais ou de género.

Acrescente-se que, segundo Califia, o masoquismo “viola um tabu que preserva o misticismo do sexo romântico” (1981: 33). Ao redigir o seu contrato, Erika denuncia a natureza construtivista de todas as normas sexuais,¹⁸ nomeadamente aquelas que se dizem espontâneas e que justificam a violência de género (Ma 2007: 15). Assim, talvez o masoquismo seja uma prática feminista (Califia 1981: 30) intrinsecamente paródica (Pont 2015: 8). Se o masoquismo de Erika reproduz a linguagem patriarcal, não é apenas por cumplicidade. À semelhança de Caroline, o prazer que Erika extrai dessa cumplicidade é doloroso, irónico.

A paródia pressupõe riscos, uma vez que a sua descodificação depende da familiaridade do recetor com o texto parodiado. Na ausência dessas competências de

análise interdiscursiva, a paródia arrisca-se a não ser reconhecida como tal (Hutcheon 2000: 93). Consequentemente, este poder não ser o método de dissidência mais eficaz, ou mesmo seguro.

O caso da pianista é exemplar. Depois de rejeitar a proposta masoquista de Erika, Walter dirige-se ao seu apartamento e, enraivecido, viola-a (Haneke 2001, 1:52:27). Aos olhos de Walter, a violação de Erika foi desejada, porventura merecida (Ma 2007: 18). Contudo, essa perspectiva desconsidera as subtilezas do masoquismo, que implica sempre a assinatura consensual de um contrato, a recontextualização paródica de normas de género destrutivas: sem essa recontextualização, não existe masoquismo, apenas violência intolerável. Se Walter não soube descodificar o masoquismo de Erika como paródia, foi provavelmente por ignorar a dimensão linguística daquilo a que convencionalmente se chama *amor*. Contrariamente, Erika parece reconhecer a existência dos códigos que sustentam as relações sexuais, desmistificando a sua pureza. Tal como a personagem afirma: “Afinal, o amor é feito de coisas banais” (Haneke 2001, 1:31:45). É ainda possível interpretar o voyeurismo de Erika como parte de um estudo dos sistemas de representação heteronormativos, necessário à dimensão reprodutiva da sua paródia.

Apesar das suas desvantagens, a paródia é um mecanismo de resistência valioso. Refutada a hipótese da transcendência plena da gramática *petrosexoracial*, o foco deve estar na corrupção interna da norma. Embora enredadas na linguagem da violência biopolítica, Caroline, Mona e Erika utilizam esse vocabulário de modo alternativo à sua prescrição normativa, entre a obediência e a desobediência. Nesse sentido, afiguram-se como criaturas *ciborguianas*. Articulando matéria e sentido, os corpos de Caroline, Mona e Erika transformam-se em lugares de experimentação linguística, neles encenando uma espécie de performance autorrepresentativa que recupera a sua agência, mesmo que apenas por breves momentos.

Conclusão

O poema de André Tecedeiro que serve de epígrafe a este ensaio sugere uma pergunta aparentemente simples: o que é um fugitivo? Será aquele que partiu e que pôde finalmente parar, no lado de lá? Ao mesmo tempo, talvez o fugitivo seja quem não para nunca de fugir, desdobrando-se pelo tempo e pelo espaço, entre o familiar e o estranho.

A condição fronteira do fugitivo compreende a tensão entre a imaginação de uma nova gramática e a dificuldade de se desembaraçar da língua do inimigo. No entanto,

talvez o contacto com a norma não seja apenas condição necessária da fuga, com a qual o sujeito tem de conviver, mas ferramenta de dissidência em si. Considere-se, como Tecedeiro, as possibilidades cômicas, sérias, responsáveis e impertinentes da fluência irônica na língua do inimigo.

A dissidência de género não se afirma como fenómeno solitário, mas como jogo de forças estabelecido com a autoridade. As dissidências de Caroline, Mona e Erika fundam-se na experiência íntima da violência, tanto a violência exercida pelas estruturas de poder não-marcadas, como a violência do próprio desejo e necessidade de desobedecer. Sem convivência com a violência normativa, não há dissidência. A particularidade da abjeção e da paródia, por oposição a outras estratégias de resistência, jaz precisamente na proximidade dessa violência normativa.

Desfazer conceções normativas de género não significa necessariamente a sua destruição ou ausência absoluta, mas o distanciamento crítico das mesmas por parte do sujeito, operando dentro e fora da linguagem do inimigo. Simultaneamente, significa um *ficar* com essas normas, com os problemas de difícil resolução que a linguagem patriarcal criou, e que continua a perpetuar, como substâncias radioativas. Segundo o pensamento ecológico de Haraway, é necessário procurar “formas de ficar com o problema” (2016b: 76).

De modo semelhante, os corpos abjetos e as linguagens paródicas de Caroline, Mona e Erika trabalham formas de subsistência num mundo contaminado e materializado pela linguagem *petrosexoracial*, rejeitando narrativas de escapismo utópico.

Triunfante, o fugitivo fica.

NOTAS

- * Ana Davies estudou dança e cinema antes de ingressar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde concluiu a licenciatura em Estudos Comparatistas, em 2023. A metafísica, a semiótica, a cultura visual, a tecnologia, a teoria queer e a ecologia estão entre os seus principais interesses. Integra a equipa editorial da revista *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* e foi coorganizadora das jornadas científicas *Ghostly Presences: Spectralization in Literature, Arts and Philosophy*. Em 2024, iniciou o mestrado em Ciências da Comunicação, com especialização em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. No mesmo ano, a revista *Lote* publicou um poema de sua autoria.
- ¹ Ensaio desenvolvido em 2023, no âmbito de licenciatura em Estudos Comparatistas (FLUL).
- ² *La Pianiste* é uma adaptação do romance *Die Klavierspielerin*, da escritora austríaca Elfriede Jelinek (1983).
- ³ Note-se que, contrariamente a Caroline e Erika, a figura de Mona corresponde à própria autorrepresentação da artista, não a uma personagem.
- ⁴ Todas as citações foram por mim traduzidas para o português.
- ⁵ Em referência à lança masculina, colonizadora e teleológica, segundo Ursula K. Le Guin, em “The Carrier Bag Theory of Fiction” (1989).
- ⁶ A propósito do mito dos metais, apresentado n’A *República*, Platão descreve as mentiras nobres como falsidades propagadas pelo Estado, garantindo a submissão voluntária da população (2017: 414c-417b).
- ⁷ *Corps étranger* (*corpo estranho*, em português) é um termo clínico que designa um objeto externo presente no organismo (Martínez et alii 2021: 492). Assim, o título da instalação alude à presença dos endoscópios no corpo da artista.
- ⁸ Assim se desvenda um segundo sentido do título da instalação. A tradução do termo clínico *corps étranger* para inglês (*foreign body*), que equivale à tradução literal do mesmo termo para português (*corpo estrangeiro*), aponta para o corpo da artista enquanto mulher árabe refugiada em Londres, isto é, enquanto estrangeira.
- ⁹ A propósito da discriminação racial inerente a tecnologias de videovigilância, veja-se Najibi (2020).
- ¹⁰ Nas ciências sociais, o *não-marcado* corresponde à norma e é dado como neutro, ao passo que o *marcado* diverge da norma, destacando-se como anómalo (Oxford s.d.).
- ¹¹ Em referência ao pintor francês do rococó Jean-Honoré Fragonard, cuja obra se distingue pela representação do erotismo velado no seio da aristocracia.
- ¹² Veja-se o conceito de *male gaze*, segundo Laura Mulvey, em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1999).
- ¹³ Erika mantém ainda uma prática de automutilação genital, explorada na próxima secção.
- ¹⁴ Em inglês, *I* (*eu/sujeito*) e *eye* (*olho*) são palavras homófonas.
- ¹⁵ Veja-se também o livro *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, de Jane Bennett (2010), sobre a agência do não-humano e a vitalidade da matéria.
- ¹⁶ O título da instalação revela ter, assim, um terceiro sentido. Para além de aludir aos endoscópios e à condição de estrangeira da artista, alude igualmente ao próprio corpo de Mona como corpo estranho, anomalia abjeta na malha linguística.
- ¹⁷ Calífa refere a ansiedade de desempenho que o sádico frequentemente sente, perante as exigências do masoquista (1981: 31). Novamente, virtuosismo é submissão (Ma 2007: 14).
- ¹⁸ Butler diz algo semelhante acerca do drag: “Ao imitar o género, o drag implicitamente revela a estrutura imitativa do género em si” (1999: 175).

Bibliografia

- Barker, Howard (1998), “The Gaoler’s Ache”, in *Collected Plays*. Volume 4, Londres, Calder Publications: 185-247.
- Bennet, Jane (2010), *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.
- Butler, Judith (1999), “Subversive Bodily Acts”, in *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nova Iorque, Routledge: 101-80.
- (2004), *Undoing Gender*, Nova Iorque, Routledge.
- (2011), “Introduction”, in *Bodies That Matter. On The Discursive Limits of Sex*, Nova Iorque, Routledge: 1-23 [1996].
- Califa, Patrick (1981), “Feminism and Sodomasochism”, *Heresies. Sex Issue*, vol. 3, n.º 4, Nova Iorque, Heresies Collective: 30-34.
- Connolly, Holly (s.d.), “Corps Étranger”, 4:3, <<https://fourthree.boilerroom.tv/film/mona-hatoum-corps-etrananger-1994/>> (último acesso em 31/05/2023).
- Deleuze, Gilles (1991), “Coldness and Cruelty”, in *Masochism. Coldness and Cruelty & Venus in Furs*, tradução de J. McNeil e A. Willm, Nova Iorque, Zone Books: 7-138 [1967].
- / Félix Guattari (2004), *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*, tradução de J. Varela e M. M. Carrilho, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2008), *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, tradução de R. Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Farhadi, Ramin / Mohammad Amin Mozaheb (2018), “Power & Surveillant Gaze in Howard Barker’s The Gaoler’s Ache”, *IJALEL*, n.º 7, Melbourne, AIAC: 239-44.
- Foucault, Michel (1978), “Volume I: An Introduction”, in *The History of Sexuality*, tradução de R. Hurley, Nova Iorque, Pantheon Books: 1-169.
- Gilbert, Scott F. (2017), “Holobiont By Birth: Multilineage Individuals as the Concretion of Cooperative Processes”, in Tsing, Anna / Nils Bubandt / Elaine Gan / Heather Swanson (orgs.), *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Minneapolis, University of Minnesota Press: 73-90.
- Haneke, Michael (2001), *A Pianista*, DVD, Portugal, França, MK2 Diffusion.
- Haraway, Donna J. (2016^a), “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, in *Manifestly Haraway*, Minneapolis, University of Minnesota Press: 3-90 [1985].

- (2016b), *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press.
- Hatoum, Mona (1994), *Corps Étranger*, instalação, Paris, Centro Pompidou.
- Hutcheon, Linda (2000), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press [1985].
- Kristeva, Julia (1982), "Approaching Abjection", in *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, tradução de L. Roudiez, Nova Iorque, Columbia University Press: 1-31.
- Le Guin, Ursula K. (1989), "The Carrier Bag Theory of Fiction", in *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*, Nova Iorque, Grove Press: 165-70.
- Ma, Jean (2007), "Discordant Desires, Violent Refrains: 'La Pianiste'", *Grey Room*, n.º 28, Cambridge, MIT Press: 6-29.
- Martínez, Ariel et alii (2021), "The Queer Potential of the Object: The Agency of Matter and Radical Negativity in Mona Hatoum's 'Corps Étranger'", *Whatever*, n.º 4, Pisa, CIRQUE: 487-510.
- Mulvey, Laura (1999), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Braudy, Leo / Marshall Cohen (orgs.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Nova Iorque, Oxford University Press: 833-44.
- Najibi, Alex (2020), "Racial Discrimination in Face Recognition Technology", *SITN*, Cambridge, Harvard Graduate School of the Arts and Sciences, <<https://sites.harvard.edu/sitn/2020/10/24/racial-discrimination-in-face-recognition-technology/>> (último acesso em 31/05/2023).
- Oxford (s.d.), "markedness". Oxford, Oxford University Press, <<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100134870>> (último acesso em 31/05/2023).
- Platão (2017), "Livro III", in *A República*, tradução de M. H. R. Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 101-59.
- Pont, Antonia (2015), "Pathology or intervention?: Deleuze's masochism and its relation to parody", *TEXT*, vol. 19, n.º 33, Geelong, Deakin University: 1-13.
- Preciado, Paul B. (2020), "Introdução: Um apartamento em Urano", in *Um Apartamento em Urano*, tradução de A. Guerra, Porto, Bazarov: 19-36.
- (2022), "Hipótesis revolución", in *Dysphoria mundi*, Barcelona, Anagrama: 24-46.
- Rae, Gavin (2021), "The 'New' Materialisms of Jacques Lacan and Judith Butler", *Philosophy Today*, vol. 65, n.º 3, Charlottesville, Philosophy Documentation Center: 655-72.

- Schneider, Rebecca (2015), “New Materialisms and Performance Studies”, *TDR*, vol. 59, n.º 4, Cambridge, MIT Press: 7-17.
- Stein, Gertrude (1967), “Plays”, in *Gertrude Stein. Writings and Lectures, 1911-1945*, Londres, Peter Owen: 93-131.
- Tecedeiro, André (2019), *A Arte da Fuga*, Coimbra, Do Lado Esquerdo.
- Zapkin, Phillip (2011), “‘Culturally Homeless’: Queer Parody and Negative Affect as Resistance to Normatives”, Graduate College Dissertations and Theses, Burlington, University of Vermont: 1-57, <<https://scholarworks.uvm.edu/graddis/245/>> (último acesso em 31/05/2023).

“Anti-Dantas” devorado: Marília Palhinha, Capêlo Telles, Sou Toura Petra

Lúcia Evangelista*

Universidade de Lisboa, CLEPUL

Em 1945, Mário Cesariny, juntamente ao seu “Nicolau Cansado Escritor”, dava a conhecer a Professora Doutora Marília Palhinha, “incansável polígrafa e grande amiga do poeta” (1955: 31). Em *Corpos estranhos* (1973), Alberto Pimenta nos apresenta o erudito-tipo que figurará em sua obra em vários momentos e, em diversas formulações, entre elas a de catedrático em literaturas paradas, o Prof. Telles Capêlo. Em 1974, Salette Tavares leva a cabo uma aula-performance na escola Ar.Co interpretando a ilustríssima Sou Toura Petra. Para além da criação dessas personagens que tão bem dialogam entre si, os três poetas aqui convocados possuem alguns outros traços em comum: suas obras perpassam uma forte componente performativa; são poetas que exerceram uma importante atividade crítica, teórica e ensaística e, sobretudo no caso de Cesariny com o Surrealismo, uma fundamental atividade antológica. São ainda poetas que trazem em suas produções e, mesmo em suas experiências de vida, uma postura de recusa enérgica ao reacionarismo e ao status quo tanto nos termos de uma normalização social quanto nos termos de uma normalização artística e, por sua vez, os três foram ainda artistas novos que tiveram de lidar com uma crítica velha, parafraseando Cesariny em um artigo justamente intitulado “A crítica com que nos maçam” (cf. 2015: 91).

Proponho, pois, ler essas personagens sob a luz de uma absorção de dois manifestos canônicos. Primeiro enquanto reverberação do “Manifesto Anti-Dantas” de Almada

Negreiros, ao passo que as três manifestam a reação às medianias e às hierarquias da *intelligentzia* portuguesa. Para além de reagir a um reacionarismo à portuguesa – do qual Dantas seria um emblema — em Mário Cesariny, Alberto Pimenta e Salette Tavares vemos a reação a tal reacionarismo e academicismo ser incorporada em seus próprios corpos autorais. Por essa via, interessa ler ainda essas personagens sob o signo da devoração do “Manifesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade. Buscarei traçar a maneira particular com que cada uma dessas personagens-tipo incorpora e, assim dizendo, devora o papel da crítica — seguindo a dupla acepção de devoração que Haroldo de Campos sublinha do manifesto de Oswald de Andrade: “o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos” (Campos 2006: 235). Entre a polêmica e o arquivo, Marília Palhinha, Capêllo Telles e Sou Toura Petra dão a ver uma política que passa a recepção e a circulação da arte no contexto de suas épocas.

Primeira devoração: do fazedor de versos

O DANTAS É UM HABILIDOSO

Almada Negreiros

A primeira versão de “Nicolau Cansado Escritor” aparece incluída em *Poesia 1944-1955* de Mário Cesariny e é composta por nove poemas inéditos, que estariam perdidos “entre tanta coisa que se perdeu à roda de 1944” (Cesariny 1955: 31), tal como dito na “Nota do fiel depositário”, que antecede o texto introdutório, “Em torno da poesia de Cansado”, assinado pela “incansável polígrafa e grande amiga do poeta” (*ibidem*), a académica Marília Palhinha. Depois de lamentar que Nicolau Cansado não terá sua obra compreendida, a académica professorá: “Com efeito, só uma escassa roda de iniciados na última fenomenologia poética portuguesa (futurismo, sobrerrealismo, nervosismo, etc.) poderá acolher sem surpresa toda a sua mensagem” (*idem*: 33).

Uma passagem de uma entrevista de 1962 publicada no *Jornal de Letras e Artes* pode bem servir de comentário ao que pressupõe o ridículo e o risível da crítica que Mário Cesariny parodia através de Marília Palhinha. Assim nos diz o autor: “Fora dos ambientes escolares que são os gabinetes da crítica, um romancista, um poeta, um novelista, profissionalizado, oficializado, é, em qualquer parte do mundo, algo que pode dar muita vontade de rir” (Cesariny 1997: 282). Na mesma entrevista, falará de quão péssimos seriam os romances de Melville, Dostoievski, Henry Miller, Genet e o

quão péssimo poeta seria Fernando Pessoa. Agora note o quanto esta adjetivação de “péssimo” assume uma relação com o literário que passa justamente pela contraversão de uma qualificação do escritor em sua habilidade profissional, de “bem escrever”. No recorte da entrevista publicada em *A Intervenção Surrealista* — que é suprimida na edição da entrevista de *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*¹ — Mário Cesariny continua a resposta com a seguinte passagem:

Quer um péssimo poeta? Fernando Pessoa. É péssimo, não estou a distrair. No entanto, com Pascoaes, é ele o nosso grande, o nosso querido antigénio. É que, com estes livros e estes homens, a literatura deixa de interessar — mas pergunto-me se, como tal, ela chegou a interessar alguém, em qualquer época — para dar lugar ao reconhecimento de uma expressão moral, de uma progressão no humano, de uma genialidade, de uma desmesura, que nada têm de comum com as artes da escrita. (Cesariny 1997: 282-283)

O que importa aqui ressaltar é o modo como Cesariny explora na designação de “gênio” um caráter performativo. Fernando Cabral Martins já destacara esse aspecto ao assinalar a presença, quer de um viés performativo quanto de uma dimensão performática da obra deste autor:

Trata-se do performativo, no sentido em que Mário Cesariny torna a denúncia ou a evidenciação crítica das convenções literárias uma parte importante da sua escrita. Mas trata-se também da performance como atuação, se pensarmos na importância dos liames que juntam a criação poética aos actos vivos de um grupo concreto de pessoas reais numa Lisboa histórica, cuja actividade artística se não limita a publicar livros ou folhetos mas a fazê-lo de uma certa maneira, num estado de manifesto permanente que é o modo de ser de Vanguarda. (Martins 2016: 53)²

Performativamente, em seu sentido de “denúncia ou evidenciação das convenções literárias” (*ibidem*), antigênios seriam Pessoa e Pascoaes diante de uma crítica que quererá validar esses autores por uma comprovação de uma habilidade, de uma competência de alinhamento num discurso histórico-literário. Ao mesmo tempo, estes autores são afirmados como gênios enquanto criadores de uma forma de vida, como forma de humanidade. Tanto no recorte da entrevista publicada em *A Intervenção Surrealista* quanto no recorte de *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, podemos ler: “[o]

s prêmios literários significam sempre o prêmio do bem escrever e são sumamente ridículos, pois se, como creio, o gênio é incompatível com a habilidade, à Humanidade só os gênios interessam, por muito que se esfreguem os talentos à porta da Humanidade” (Cesariny 1997: 283; 2015: 102). O gênio nesse sentido pode ser analfabeto desde que seja “amoroso de maior liberdade, maior libertação” (*ibidem*). Cesariny é exato: quando diz “poeta”, não diz “fazedor de poemas,” diz “poeta, figura bem mais vasta do que andam a ler os tipógrafos” (*ibidem*).

A paródia que Cesariny mobiliza — paródia esta que, recordemos, tem como alvo os escritores neorrealistas — torna-se ainda mais acirrada através das transformações significativas existentes entre a primeira e a segunda edição de “Nicolau cansado escritor”. Na segunda edição, publicada em *Nobilíssima Visão*, os poemas que antes estavam sob a declarada responsabilidade de um “Fiel Depositário” agora aparecem sob os cuidados de “Araruta Província”. Nesta nova edição os poemas surgem ainda dedicados a um diferente poeta de cariz neorrealista. Esta segunda edição é ainda composta por um novo texto de apresentação de Palhinha, texto que abre uma cômica polêmica – dessas típicas do meio literário – entre a acadêmica e Araruta Província. No ensaio “Mário Cesariny e a poética de Nicolau Cansado, um precursor às avessas”, Rosa Maria Martelo dá conta desses vários e sugestivos detalhes. Para já, importa sublinhar um ponto para o qual a autora chama atenção: trata-se de uma concepção do poético que Cesariny defende e evidencia, às avessas, através de Nicolau Cansado. Trata-se de afirmar que “ser poeta é muito mais uma forma de vida do que uma questão de estilo de escrita” (Martelo 2018: 67). Esta concepção de poético não deixa de coadunar uma concepção de crítica que, nas palavras do próprio Cesariny, “é, per si, uma criação, uma obra” (2015: 91). E quem diz obra com Mário Cesariny diz algo que é inalienável da vida e da experiência do ingovernável.

Com Mário Cesariny aponto, pois, para uma primeira devoração: a da habilidade da escrita enquanto validação poética, condizente com o que Walter Benjamin já havia destacado em 1929: o fato de que no Surrealismo “o domínio da literatura foi explodido de dentro” (Benjamin 1987: 22).

Segunda devoração: de uma cultura consumada e consumível

E A PRAÇA DE CAMÕES MUDADA EM PRAÇA DO DR. JÚLIO DANTAS, E COM FESTAS DA CIDADE PLOS ANIVERSÁRIOS, E SABONETES EM CONTA “JÚLIO DANTAS”, E PASTA DANTAS PRÓS DENTES, E GRAXA DANTAS, E AUTOCLISMOS DANTAS E DANTAS, DANTAS, DANTAS, DANTAS, DANTAS ... E LIMONADA DANTAS-MAGNÉSIA

Almada Negreiros

Personagem-tipo do erudito, o Prof. Telles Capêlo é figura recorrente na obra de Alberto Pimenta, sempre jogando com os espaços de validação e institucionalização do literário, mas também naquilo que perfaz na cultura as relações de distribuição, de consolidação e de consumo. E Telles Capêlo surge pela primeira vez, justamente, parodiando um espaço de validação comercial do objeto livro. Na contracapa de *Corpos estranhos*, terceiro livro de Alberto Pimenta, publicado em 1973, há na contracapa a seguinte nota assinada pelo Prof. Telles Capêlo: “poeta moderno, cuja plenitude linguística e existencial fascina e confunde, atingindo a significância e as dimensões de um clássico”; virando-se o livro de ponta cabeça, a citação é agora assinada pelo Prof. Capêlo Telles e diz o seguinte: “poeta clássico, cuja plenitude linguística e existencial fascina e confunde, atingindo a significância e as dimensões de um moderno”.

Mas é em *Discurso sobre o Filho-da-puta* que o erudito ganha todo destaque. Publicado pela primeira vez em 1977, *Discurso sobre o Filho-da-puta* passa a contar, a partir da sua segunda edição, de 1979, com anotações e comentários do Prof. Telles Capêlo, ou Capêlo Telles. Na edição de 1987, já teremos Capêlo Filho, Catedrático de Literaturas Paradadas. E, em 1995, numa versão que levava o título de *Discurso sobre o Filho-de-deus* quem assina as anotações é o Reverendo Capella. Nesta variação de figuras de autoridade é possível perceber a encenação de uma operação na qual o poder é exercido não tanto através do indivíduo que o detêm, mas através das *redes de poder e de saber* que estabelecem função e expressão em um determinado contexto institucional.

É através destas relações, nestes discursos de saber e de poder, que Alberto Pimenta destila seu sarcasmo, inclusive como autoironia. Note, por exemplo, o modo como inclui a sua biografia no catálogo da exposição *Novas tendências na arte portuguesa: poesia visual portuguesa*, realizada pelo Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, em 1980. Quem apresenta a biografia do autor será o Prof. Capêlo Telles. É assim que o catedrático descreverá a *persona* Alberto Pimenta:

Sabe-se hoje, sem grande margem de dúvida, que Alberto Pimenta nasceu em 1873 e conta portanto actualmente 107 anos de idade; quanto à sua longevidade e ao seu aspecto bastante conservado há opiniões muito diversas; abtemo-nos de seguir alguma, enquanto as provas não forem concludentes.

Educado nas ideias monárquicas e na estética ultra-romântica, assistiu sucessivamente à queda da monarquia, à eclosão do futurismo, à instauração do Estado Novo e da revista *Presença*, à fundação da Emissora Nacional e da Televisão, à guerra colonial, aos surtos de neorrealismo, surrealismo e amadorismo, presenciou a gloriosa revolução de 25 de Abril, a subida ao poder da AD, o movimento pop português na sua ascensão e declínio e, entretanto, dedicou-se a múltiplas actividades, entre elas o proxenetismo, o contrabando e a mendicidade (no entanto, não se julga ainda à altura de nenhuma delas, motivo pelo qual resolveu dedicar-se às artes) e concluiu pela instabilidade das coisas humanas.

A sua criação poética, que só começou a divulgar em 1970, portanto perto dos 100 anos de idade, parece com efeito resultado de larga experiência. (Pimenta 1980: s/p)

Em *Bestiário Lusitano*, deparamos novamente com a personagem-tipo do erudito Telles Capêlo, que irá apresentar sua “Teoria da moscagem”, numa deliciosa revisitação dos desafios de Retórica:

De acordo com a teoria do Prof. Telles Capêlo, a cultura ocidental foi-se desenvolvendo em íntima correlação com as moscas, facto esse de resto já devidamente salientado na antiguidade por Luciano de Samosata, no seu “Elogio das Moscas”, onde se diz que estas, mesmo arrancando-lhes a cabeça não morrem, o que prova a sua vocação eminentemente cultural. Hoje em dia, para Telles Capêlo, é no jornal e, quase sempre, na revista que melhor se manifesta o resultado da frutuosa aliança do homem com a mosca, na incessante caminhada para a descoberta do sentido profundo das coisas. Mas também as disciplinas científicas, segundo Telles Capêlo, dificilmente seriam concebíveis sem as moscas, isto é, sem a possibilidade da moscagem cientificamente estruturada. (Pimenta 2014: 31)

Não é raro Alberto Pimenta desenvolver uma ideia tendo como ponto de partida o percurso etimológico de uma palavra. E isto se dá no jogo que podemos intuir que o autor propõe entre as palavras capelo (lembramos, o chapéu da vestimenta doutoral e religiosa) e cultura. Propomos isso, destacando as observações de Telles Capêlo, em

sua “Teoria da moscagem”, quando afirma que as moscas “mesmo arrancando-lhes a cabeça não morrem, o que prova a sua vocação eminentemente cultural” (*ibidem*) e ainda recordando uma performance de Alberto Pimenta de 1991, na ocasião da Feira do Livro de Lisboa, e em data 10 de junho, dia de Camões. Na ocasião, Alberto Pimenta, com a cabeça atada por um pano, lançava fogo ao seu livro de teoria *O Silêncio dos Poetas*. “Basta lançar um olhar em redor para notar que ninguém percebeu que chama cultura à cabeça atada”, escrevia o autor no cartaz que acompanhava a ação (1992: 40).

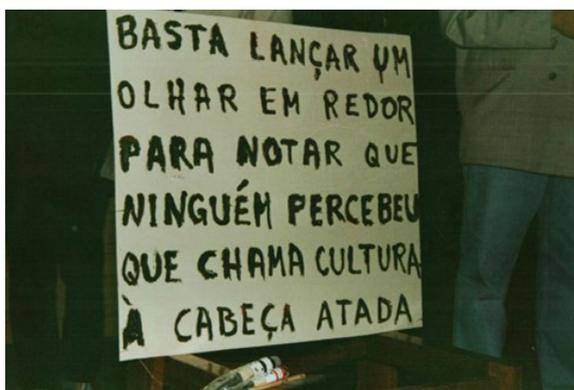


Figura 1 - Performance na Feira do Livro de Lisboa (1991). Cortesia do autor.



Figura 2 - Performance na feira do livro de Lisboa (1991). Cortesia do autor.

Anos depois, em 2003, o livro renasceria republicado em uma edição revista e ampliada. E este gesto de desfazer e refazer, de perceber a crítica não enquanto modo de adequação a um sistema cultural, mas enquanto permanente resistência a este sistema, diz muito acerca do modo com que Alberto Pimenta distingue arte e cultura.

Porque depois, mais tarde, passado o momento, feita a di-gestão da obra, a recepção é fria, cultural, encanastrada. ‘A cultura é o oposto da arte’, porque a arte quer mudar, e a cultura quer conservar. Também podemos dizer que a cultura é a arte de conserva, ou que a arte de conserva é cultura. (Pimenta 1993: s/p)

Nesta passagem e em muitos dos textos de Alberto Pimenta, destacam-se duas analogias das quais o autor recorrentemente faz uso: os valores culturais entendidos como matéria embalsamada, empalhada, encanastrada; os bens culturais vistos como matéria em estado de putrefação. São analogias que, na poesia pimentiana, parecem traduzir os modelos de gestão e conservação de uma “pseudovitalidade” da preservação da tradição. Em *As moscas de Pégaso*:

contribuo
com o que posso
para
a lixeira cultural

não é muito eu sei
outros dão muito mais
eu não passo dum amador

enfim
o importante
é cada um dar o seu melhor
como dizem os irresponsáveis
(Pimenta 1998: 12)

Agora, para além de recorrer à ironia para denunciar uma “parasitagem” cultural, a obra de Alberto Pimenta coloca-nos diante de uma *devoração* cultural que mobiliza outras narrativas e abre novos sentidos partilháveis. E desde logo porque a crítica à cultura, por parte de Alberto Pimenta, tem sempre presente aquela implicação da dialética adorniana segundo a qual a crítica à cultura é ela mesma cultural (cf. Adorno 1981: 19). E temos a percepção muito acurada de que “[n]ão há regresso. Não podemos optar pelos sonhos da ignorância” (Steiner 1992: 141). Ou seja, há a consciência de que a arte se faz desde sempre sob o lastro de uma cultura e de uma história. Diante disso, o que a poesia de Alberto Pimenta parece propor é, de um lado, a *inoperação* do consumo utilitarista da tradição; de outro, a *revitalização* do que foi degradado pela esfera do consumo.

É nesta perspectiva de uma revitalização, através do que são as contingências da experiência, que compreendo, por exemplo, o peculiar final do livro *Discurso sobre o Filho-da-puta*:

no elogio fúnebre que se conjugam e culminam as evocações e exortações, é sempre no elogio fúnebre que desagua e culmina a carreira do filho-da-puta, nesse elogio fúnebre que começa quase sempre imperceptivelmente e imperceptivelmente termina, por entre as campas e os mausoléus, ou seja, aqui, onde estamos reunidos, onde estamos todos reunidos, nesta tarde de chuva, em que o próprio céu nos quis acompanhar, associar-se à nossa dor, ao nosso luto e às nossas lágrimas com o seu luto e com as suas lágrimas, para dizer o último adeus **[palavras ininteligíveis devido ao vento]** que com o heroísmo antigo mas sempre renovado cumprindo a sua ingrata missão, sempre e em todas as circunstâncias, sacrificando-se em prol de **[palavras ininteligíveis devido ao vento]** sem outra recompensa além do céu que a justo título lhe concederá, acolhendo a sua alma em perpétuo descanso. (Pimenta 2010: 63–64)

O texto fúnebre continua nas páginas seguintes, até o encerramento do livro, sempre tendo em destaque mais e mais marcas de intervenção do vento que tornam as palavras ininteligíveis. Alberto Pimenta introduz a performance do vento — ou seja, do que está fora da esfera do discurso — para o que seria a consolidação definitiva através do mote do Filho-da-puta e do seu Discurso. Alberto Pimenta interrompe o discurso vigente — “sério, sério, sério até à morte” parafraseando Francis Picabia em seu “Manifesto canibal dadá” (1920) — e essa interrupção não deixa de ser uma maneira

de espantar algumas moscas que o sobrevoam e neste discurso se reproduzem (a quem Alberto Pimenta também dá o nome de os acadêmicos, os hermeneutas ou os exegetas). Segunda devoração que aqui proponho: zombar do que a cultura hegemônica resolveu conservar, mas também tornar de novo fértil o que fora digerido e tornado resto pelos sistemas culturais dominantes.

Terceira devoração: do ensino e de suas parlapatices

O DANTAS É UM AUTÔMATO QUE DEITA PARA FORA O QUE A GENTE JÁ SABE QUE VAI SAIR...

Almada Negreiros

Se a contraversão das estruturas de saber e de poder são na obra de Alberto Pimenta a dinâmica que impulsiona o que o autor terá convocado em uma de suas entrevistas um “pensar contra o pensamento” (Pimenta 1993: 7), em Salette Tavares o olhar crítico sobre essas estruturas vai se converter mesmo em uma pedagogia, tal como defende Sandra Guerreiro Dias (2023) em ensaio que analisa o happening *Sou Toura Petra*.

Das personagens que exploro aqui neste ensaio, Sou Toura Petra é aquela que efetivamente se dá a ver não como figura literária, mas como corpo que se põe em cena. Durante a aula-performance, decorrida durante três aulas de Estética entre novembro de 1974 e fevereiro de 1975, Salette Tavares apresenta o happening *Sou Toura Petra*. O próprio modo com a autora se apresenta vestida é já um gesto performativo: a anacronia do vestido preto, o chapéu e a piteira são coordenados com um símbolo de um presente muito imediato, os cravos vermelhos (cf. Dias 2023: 124-25).

Uma foto de Sou Toura Petra faz parte da contribuição de Salette Tavares para o catálogo PO.EX 80. Ali a fotografia de Salette enquanto Sou Toura Petra aparece no contexto do um caderno escolar e de um texto escrito à mão.

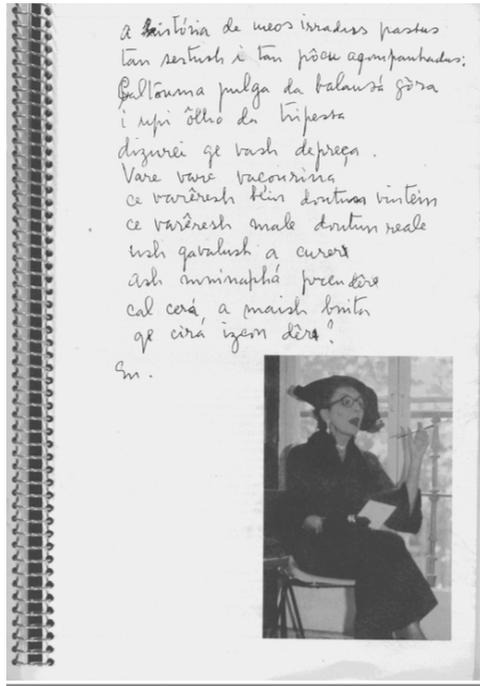


Figura 3 - Catálogo PO.EX 80

Esta página intercala o texto “Voz (vós?)” no qual é contada a história de um surdo que era “tão surdo tão surdo que só lia”:

Lia? Que lia ele? Palavras, palavras que não conhecia porque era surdo. Sinais para surdos. Mas tantos, tantos sinais, tão bem alinhadinhos que formavam correntinhas certas onde os seus olhos se prendiam. Os olhos corriam de correntinha em correntinha, sinais surdos que ele lia todos bem enfiadinhos. Habilidade, esforçado, automatizou-se nesta ginástica de tal maneira que ligava as letrinhas todas e o seu prazer era feito de histórias, de semânticas só semânticas de seu mundo ficou povoado. Povoado mas surdo (Tavares 1980: 28).

nos coloca essa experiência como um tipo de “prisão”, vemos esta autora em muito se aproximar de um elogio da ingenuidade tal como o terá feito Almada Negreiros, sobretudo, quando o autor vai ao encontro da origem da palavra, *ingennus*, condição daquele que nunca foi escravo (cf. Almada 2006: 252). Esta condição de liberdade e de testemunho do espanto próprio do poético, valorizada por Almada, será para Salette Tavares também a exigência de um caminho singular da experiência da aprendizagem:

Para todos, o melhor! Todos têm direito ao melhor. Qualquer tem direito ao melhor. Não acreditar nas pessoas, julgá-las incapazes de ouvir, é pensamento de surdos. E não deixemos que ninguém cometa essa injustiça ultrajante da dignidade humana. Dar um texto fácil porque é fácil é não acreditar que se é capaz do difícil. Demos tudo o que é melhor, sem censuras internas, sem falsos cuidados, tudo inteiro, palavras com som, a letra como som que representa, ou só o som. (Tavares 1980: 30)

Como explica Sandra Guerreiro Dias: “Sou Toura Petra é simultaneamente, protesto político contra a ‘calamidade’ do ensino primário das ‘letras miudinhas’ (Tavares, 1980) e projeto pedagógico de educação crítica e criativa para a sociedade” (Dias 2023: 123). É ainda pastiche, sublinha Dias, da figura autoritária e hierárquica do professor:

Paralelamente à desconstrução de paradigmas ideológicos, Salette propõe a subversão da hierarquia do professor autoritário e suas “parlapatices”, como no poema “Parlapatisse” (1966), zombaria lúdica deste protótipo. Tal pode ser visto no termo com que a operadora estética se autodenomina, “Sou Toura Petra”, foneticamente contíguo à forma de tratamento superior “Doutora” ou, na gíria, “Sô’tôra”. (Dias 2023: 123)

Enquanto reprova o modo como se estrutura o sistema educativo, *Sou Toura Petra* encena os próprios modos de reificação da arte, de estabilização da cultura, de reacionarismo da crítica. Lembremos que será em tom brincadeira e de ira que Salette Tavares irá dirigir sua “Ária à crítica” levada a cena no contexto do *Concerto e Audição Pictórica* em que canta aos: “CRITI CUS/ (Lírica) / Da nó da nó da nossa terra/ Oh! das cátedras nos jornais/ ou noutros muitos sítios onde instalados” (Tavares 1965: s/p).

Manifestos pós-utópicos: mirar um inimigo, incorporar a transformação

MORRA O DANTAS, MORRA O DANTAS! PIM!

Almada Negreiros

Pode-se perceber dois movimentos ou duas faces da devoração operadas na construção de Marília Palhinha, Telles Capêlo e Sou Toura Petra: uma devoração de cariz vanguardista que tem como alvo principal as convenções do que se percebe e do que se consome enquanto arte e poesia num determinado recorte de tempo e de espaço. E uma segunda devoração, de cariz neovanguardista, que se vai concentrar no questionamento das instituições. E, entre essas instituições, estaria o próprio manifesto enquanto texto já institucionalizado no campo das artes.³

Marília Palhinha, Telles Capêlo e Sou Toura Petra incorporam a crítica mordaz que Mário Cesariny, Alberto Pimenta e Salette Tavares têm em relação ao modo como saber e poder se engendram e como este engendramento ganha forma no campo das artes, no campo da literatura e no campo do ensino. São também a via da busca de uma transformação, uma mudança de rota. “Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comida, devorado” destacava Haroldo de Campos em sua releitura (ou deglutição) (2006: 235) do “Manifesto antropófago”. Nesse sentido, mais que uma interpretação de um elemento artístico-histórico consagrado, o que gostaria de destacar é o fato de o gesto de devorar o inimigo, integrá-lo ao corpo da obra, surgir enquanto gesto contra-hegemônico no contexto do momento pós-vanguardas históricas, momento que Haroldo de Campos quis denominar de pós-utópico. Em um texto intitulado “Pós-Utopia: a poesia da presentidade”, Campos nos conduz à questão:

Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente. [...] Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um “interpretante final” que estanque a “semiose infinita” dos processos sógnicos e se hipostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia. Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo regressivo e à facilidade. Ao invés, a admissão de uma “história plural” nos incita a apropriação crítica

de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro. (Campos 1997: 269)⁴

Se retomarmos o célebre início do manifesto oswaldiano — “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” —, talvez também valha pensar a quem se pode dirigir o “nós” e o que neste “nós” pluraliza-se não só enquanto marca de união, mas transversalmente inscrição de distinção de culturas não-hegemônicas no contexto do capitalismo cognitivo e globalizado. Seguindo a proposta de João Cezar de Castro Rocha, trata-se de “entender a antropofagia como um exercício de pensamento cada dia mais necessário nas circunstâncias do mundo globalizado, pois a antropofagia permite que se desenvolva um modelo teórico de apropriação da alteridade” (Rocha 2011: 12). Ou mesmo uma perspectivação da antropofagia enquanto *ontologia política* tal como convocada por Eduardo Sterzi (na esteira da leitura que os concretistas brasileiros fizeram da antropofagia):

Mais do que uma teoria estrita e restritamente literária ou artística, o que temos ali, desde o início, é uma verdadeira e inovadora ontologia política: ou seja, uma teoria do ser, que não é mais concebido a partir do que lhe é supostamente próprio, mas, sim, a partir daquilo que ele consegue absorver e transformar. (Sterzi 2022: ebook 113)

O que Marília Palhinha, Telles Capêlo e Sou Toura Petra intensificam é a performatividade política, que compõe o campo literário, mas que também extravasa este campo: tudo passa pelos modos como o texto é lido, em que contexto é lido, quem o assina, quem o valida, o que é digno de ser escolarizado, ensinado. Incorporando parodicamente a crítica e o contexto da crítica, Cesariny, Pimenta e Tavares devoram o próprio conceito de “Manifesto” enquanto texto canônico. O manifesto devorado e feito corpo manifesto surge pois como exemplo de como se vão mudando as formas de resistência da arte, as maneiras de identificar e apontar os “Dantas” de cada época e de dizer “Morra o Dantas, morra o Dantas, PIM!” para que outras formas de vida possam vir a nascer. Em outras palavras, o que estas personagens demonstram é como cada tempo encontra seus modos de fazer manifesto, de fazer vanguarda, de renovar a energia, a vivacidade e mesmo a ira rebelde que o gesto artístico organiza e dá propulsão.

NOTAS

- * Lúcia Evangelista tem dedicado à sua atenção aos entrecruzamentos entre estética, política e artes. É doutorada em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e é mestre pela mesma instituição. É atualmente investigadora de pós-doutoramento do projeto “Contextos Críticos do Modernismo e do Surrealismo em Portugal” do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da Universidade de Lisboa. Coorganizou os volumes *Performances Poéticas* | *Poéticas Performativas* (ILCML) e *Adília Lopes: do privado ao político* (Documenta).
- ¹ Mário Cesariny eliminou a menção à Fernando Pessoa da entrevista de 1962 logo na edição de 1972 de *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Para uma análise detalha das influências dos diferentes momentos de recepção da obra de Fernando Pessoa nos textos críticos e poéticos de Mário Cesariny ver *Cesariny e o Monstro Pessoa: (Re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny (1944–2006)*, livro de Rui Sousa recém publicado pela Tinta-da-china.
- ² Para uma mais abrangente e mais profunda discussão acerca da via performativa da obra de Mário Cesariny e do próprio Surrealismo recomenda-se a leitura do ensaio de Sandra Guerreiro Dias, “A performance nas vanguardas literárias portuguesas do século XX” disponível em <https://www.ilclivrosdigitais.com/index.php/ilcl/catalog/book/61>. Ainda sobre a via performativa e a sua incursão arte-vida ver o livro de Maria Prado Lessa, *Mário Cesariny: a obra ou a vida*.
- ³ Tenho aqui presente o modo como Hal Foster equaliza convenção e instituição e as consequências dessa equalização para o entendimento dos modos como vanguarda histórica e neovanguardas mobilizam seus empenhos fissurantes.
- ⁴ Trata-se, pois, de voltar a uma *arché* vanguardista, no sentido em que Marcos Siscar — em sua leitura do “pós-utópico” de Haroldo de Campos — convoca a expressão: Muito mais do que a superação das velhas antinomias e a neutralização da utopia, o que vemos em Haroldo é a retomada e o deslocamento da *arché vanguardista*: ou seja, a necessidade de refundação daquilo que vai mal; a percepção de que as coisas vão mal (tal como se apresentam do ponto de vista do desejo transformador) e de que, só dando conta disso, desse fundo (ainda que sem ter à vista um fundo), seria possível re-fundá-las (Siscar 2014: 49, itálicos do autor).

Bibliografia

- Adorno, Theodor (1981), *Prisms – Studies in Contemporary German Social Thought*, Translated by Samuel and Shierry Weber, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press [1967].
- Benjamin, Walter (1987), “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”, In *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura, história e cultura*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Perspectiva: 22–35 [1929].
- Campos, Haroldo (2006), *Metalinguagem & Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo, Perspectiva [1992].

- Cesariny, Mário (1955), *Poesia (1944-1955)*, Lisboa, Delfos.
- (1997), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2015), *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2017), *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Dias, Sandra Guerreiro (2023), “A performance nas vanguardas literárias do século XX”, In *Performances Poéticas | Poéticas Performativas*, Cassiopeia nº 13, Porto, ILCML: 13-37.
- (2023), “‘O corpo é um objeto inteiramente desejável’. Pedagogia e poesia, em Salette Tavares”, In *2i – Revista de Estudos de Identidade e Intermedialidade*, Volume 5, nº 8: 113-130.
- Lessa, Maria Prado (2022), *Mário Cesariny: A Obra ou a Vida*, Lisboa, Documenta.
- Martelo, Rosa Maria (2018), “Mário Cesariny e a poética de Nicolau Cansado, um precursor às avessas”, in *A Mão mais Inundada: Ensaios sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel: 59-79.
- Martins, Fernando Cabral (2016), *Mário Cesariny e O Virgem Negra ou A Morte do Autor e o Nascimento do Actor*, Lisboa, Sistema Solar (Documenta).
- Negreiros, Almada (2006), *Manifestos e Conferências*, Assírio & Alvim.
- Pimenta, Alberto (1973) *Corpos Estranhos*, edição do autor.
- (1980) “Alberto Pimenta. Algumas notas pelo Prof. Capêlo Telles”, In *Novas tendências na arte portuguesa: poesia visual portuguesa*, Coimbra, Círculo de Artes Plásticas.
- (1992), *IV de Ouros*, Lisboa, Fenda.
- (1993), “Palavras do livro de cumprimentos da Grande Exposição de Exemplos das Caldas”, *Gazeta da Poesia*, 1 outubro: 11.
- (1993), “A minha poesia é muita pensada contra o pensamento” [entrevista a Mário Santos], In *Público*, 27 de novembro: 7.
- (1998), *As moscas de Pégaso*, Lisboa, &etc.
- (2003), *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, Cotovia.
- (2010), *Discurso sobre o Filho-da-puta*. 6ª edição portuguesa [a partir da 1ª edição], Porto, 7 Nós [1977].
- (2014), *Bestiário Lusitano*, 2ª edição, Lisboa, Momo [1980].
- Rocha, João Cezar de Castro (2011), “Oswald em cena: o pau-Brasil, o brasileiro e o antropófago”, In *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*, São Paulo, É Realizações: 11-14.

- Steiner, George (1992), *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para redefinição da cultura*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água [1971].
- Sterzi, Eduardo (2022), *Saudades do Mundo. Notícias da antropofagia*, São Paulo, Todavia.
- Tavares, Salette (1965), “Ária à crítica”, In *Arquivo Digital da Po.Ex - Poesia experimental portuguesa*, <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/salettetavares-aria-a-critica/%3E>> (último acesso em 05/07/2024).
- (1980) “Voz (vós)?”, In *PO.EX 80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna: 28-30.

E se Orlando fosse ciborgue? Entre a voz própria e a própria VOZ

Mafalda Lalanda*

Universidade de Coimbra

I

Após cair (pela segunda vez) num sono profundo e ininterrupto, Orlando acordaria ao sétimo dia, na ainda Constantinopla, ao som de proponentes trombetas que parecem vir antecipar algum tipo de revelação. Acontece que, com uma simplicidade enigmática, quando acorda, Orlando não só se havia tornado imortal como se havia tornado eternamente numa mulher.

Publicado em 1928, *Orlando: A Biography*, de Virginia Woolf, é uma referência pioneira na interseção entre os estudos literários e as teorias *queer*. Trata-se de uma obra literária que é, simultaneamente, uma carta de cunho amoroso, endereçada à escritora Vita Sackville-West, mas também uma biografia sobre vidas por acontecer, ou antes, uma ficção que antecipa as biografias do futuro. Desafiando as estruturas narratológicas tradicionais ao recorrer, por exemplo, ao fluxo de consciência das personagens (ou seja, acompanhando a subjetividade e a arbitrariedade dos seus pensamentos íntimos), trata-se de uma obra que se posiciona na zona limítrofe entre o registo biográfico e o registo ficcional.

Será a partir da androginia da personagem principal que Virginia Woolf irá transcender a redutora racionalidade binária entre feminino e masculino mas também entre passado e futuro. Assim, ao abrir caminho ao desmantelamento de determinados dualismos herdados da cultura ocidental, serão questionadas as convenções

heteronormativas da representação de género e, portanto, aquelas que se distanciam da noção do ser uno e fixo e se aproximam antes da complexidade das identidades *queer*.

Há, de facto, um certo pioneirismo nesta proposta, quase centenária, que se prende pelo aprofundamento tecido face ao hibridismo identitário da personagem principal, cuja metamorfose, no contexto social das primeiras décadas novecentistas, colocaria à prova as dicotomias essencialistas de género. Assim, poderá ser oportuno atentar no terceiro capítulo da obra para melhor se perspetivar a abordagem adotada pela autora de um dos romances mais considerados na genealogia da literatura LGBTQIA+:

Orlando transformara-se em mulher – não há que negar. Mas em tudo o mais, continuava precisamente o que tinha sido. A mudança de sexo, embora alterando o seu futuro, nada alterava a sua identidade. O seu rosto permanecia, como o provam os retratos, praticamente o mesmo. A memória podia remontar através de todos os acontecimentos da vida passada, sem encontrar nenhum obstáculo. Alguma nebulosidade pode ter havido, como se umas poucas gotas de sombra tivessem caído no claro poço da memória; algumas coisas tinham ficado um pouco apagadas: e era tudo. A mudança parecia ter-se produzido sem sofrimento e completamente, e de tal modo que o próprio Orlando parecia não a estranhar. Muita gente, à vista disso, e sustentando que a mudança de sexo é contra a natureza, esforçou-se em provar 1.º) que Orlando sempre tinha sido mulher; 2.º) que Orlando é, neste momento, homem. Decidam-no biólogos e psicólogos. A nós, basta-nos expor o simples facto; Orlando foi homem até aos trinta anos; nessa ocasião, tornou-se mulher, e assim ficou daí por diante. (Woolf 2019: 113)

A autodeterminação de género, e o modo como esta acontece associada ou não a alterações anatómicas mais profundas, é de tal modo complexa e sensível que, sem dúvida, muitas pessoas trans teriam optado, se assim lhes fosse permitido, por uma experiência de transição como aquela que é descrita na passagem supramencionada e, portanto, sem dor, sem pesar, com a despreocupação e a organicidade representada na metamorfose de Orlando. Sabemos que não é assim. Sabemo-lo porque temos escutado as reencarnações orlandescas do século XXI. Autênticas reinvenções que se escutam além da remanescente auralidade da página impressa e se concretizam na experiência vivida dos corpos que resistem à normatividade impregnada nas instituições sociopolíticas buscando autodeterminação a partir do seu entrosamento tecnohistórico.

Não há dúvida, contudo, que Virginia Woolf se destaca por ser uma das autoras precursoras do pensamento reflexivo e crítico dedicado às questões de gênero. Algo que a escritora convoca sistematicamente para o seu trabalho. No ano seguinte ao lançamento da obra supramencionada, a autora voltaria a reincidir sobre a exploração de uma poética da androginia, mas dessa vez em *Room of One's Own* (1929, Woolf). Este último, também considerado no âmbito dos estudos feministas, ensaia a ideia da “androgynous mind” enquanto espaço de enunciação artística do humano que, em vez de se deixar determinar por convenções fixistas da masculinidade e da feminilidade, se autodetermina por reconhecer em si uma fusão de gêneros – “what one meant by man-womanly, and conversely by woman-manly” – que simultaneamente oblitera qualquer consciência de gênero. A ausência deste constrangimento, isto é, a ausência do constrangimento inerente à escolha entre categorias previamente delimitadas, determinadas e expectáveis no contexto sociocultural, revelar-se-ia assim na libertação do fluxo criativo de escritores, mas sobretudo de escritoras restringidas por uma tradição patriarcal no campo literário.

É a partir da exploração estética da androginia – tanto no caso de Orlando como no caso de outras personagens de outros dos seus livros – que Virginia Woolf encontra a sua expressão estética, na medida em que a exploração da androginia tornou-se uma ferramenta para transcender o paradigma falocêntrico da linguagem desde sempre obstinado com a binariedade – essa invenção da modernidade que se terá concretizado e petrificado no modo como a linguagem é reduzida a pronomes que se opõe em vez de confluírem. Face a tal realidade, esta ferramenta permite-lhe quebrar as costumeiras assunções, refletidas no campo literário do seu tempo, entre biologia e performance de gênero. A sentença andrógina seria assim a da perpétua metamorfose. Uma metamorfose que refaz e desfaz as costuras da significação, procurando não enclausurar as palavras em contratos matrimoniais.

A ideia de uma mente andrógina é oriunda de um contexto histórico e discursivo distinto daquele em que terá emergido, já na contemporaneidade, a conceção da não-binariedade. Contudo, ambas podem ser perspetivadas e contrastadas a partir da exploração daquilo que se tem apelidado como temporalidades *queer temporalities* (Jagose 2007; Freeman 2010; Halley & Parker 2011) que procuram historiografar o intercâmbio entre os pensamentos feminista e *queer* no debate académico. Por um lado, tanto os estudos feministas como os estudos *queer* focalizam a sua atenção nos processos de construção e desconstrução das categorias binárias que foram naturalizadas em relação

ao gênero e à sexualidade (Butler 1993; Rudy 2000; Jagose 2009; Marinucci 2016). Contudo, por outro lado, o feminismo situa-se cronologicamente num período anterior ao *queer*, uma vez que este último terá emergido para contestar as identidades que o feminismo supostamente assumia como meramente sexuais mas que eram também de gênero. E, ainda, se a “androgynous mind” se apresenta como uma via de superar, ao nível da linguagem, imposições de construções de gênero ao pensamento criativo, já a não-binariedade – mais desapegada das distinções entre mente e corpo, mundo interior e mundo exterior, imaterialidade e materialidade – estender-se-ia àquilo que há de político num corpo que cria a sua identidade de gênero através de manifestações que podem ser encaradas como performances do ativismo.

Durante a primeira metade do século XX, termos como “transexual” e “transgênero” ainda estavam por ser introduzidos e vulgarizados na sociedade, sendo que assim terão permanecido desconhecidos, pelo menos, até à década de 60. Mais ainda, durante o período em que Virginia Woolf escreve, os conceitos de “sexo” e de “gênero” eram ainda convocados em unísono. Lembre-se, por fim, que só após o falecimento da autora viriam a ser introduzidas e comercializadas, pela indústria farmacêutica, as revolucionárias substâncias hormonais que se encontram na composição, por exemplo, da pílula contraceptiva e que são comuns àquelas requeridas por mulheres trans. De facto, muito mudou desde que este romance foi escrito. Orlando materializou-se.

De modo que urge interrogar, afinal, o que significa ser Orlando na contemporaneidade e além da página impressa? De que modo é que a remanescente auralidade do espaço bidimensional da página impressa terá sido interpretada pelos leitores, sobretudo quando confrontados pela não-binariedade da personagem principal?³ Ora, alguns desses leitores, e aqueles a quem atentaremos em particular, são também realizadores das adaptações cinematográficas criadas a partir da já mencionada obra literária.

Entre elas, *Freak Orlando* (1981), de Ulrike Ottinger, cineasta lésbica influenciada pelo expressionismo alemão e o cinema *avant-garde*, que numa adaptação tão livre como experimental envia a personagem principal – que começará como mulher em vez de homem – numa jornada através de cinco episódios com encontros marcados com corpos marginalizados e dissidentes, tais como anões, gémeas siamesas, pessoas amputadas e hermafroditas. Neste espaço sonhado de monstros e aberrações, Orlando vai acumulando novos nomes nos variados momentos do filme, Orlanda Zyklopa,

Orlando Orlanda, Orlando Capricho, Mr. Orlando, Mrs. Orlando – contando, para tal, com a interpretação de Magdalena Montezuma.

Na década seguinte, com uma abordagem mais linear e em maior conformidade com a página impressa, seguir-se-ia a adaptação *Orlando* (1992), de Sally Potter, sendo também a única versão na língua materna da obra, o inglês. Neste caso é exacerbado o ambiente cortês da época e a atmosfera luxuosa dos majestosos palácios e das exuberantes vestes. Com humor aguçado, Orlando, numa interpretação de Tilda Swinton, vai encarando a câmara com comentários irónicos que recuperam o estilo satírico de Woolf. Este filme, cujo momento da realização é coincidente com o aparecimento das teorias *queer*, vem questionar as visões essencialistas,

por um lado, através de uma recapitulação das transformações no plano das construções identitárias que foram ocorrendo ao longo da vida longa de Orlando, por outro lado, através do recurso a técnicas cinematográficas que permitem questionar o carácter ‘natural’ das identidades de género, e do desejo, e demonstrar, tal como faz Woolf, o seu carácter contingente, arbitrário e fluido. (Amaral & Pinto 2009: 16)

E, por fim, a mais recente adaptação cinematográfica, *Orlando: My Political Biography* (2023), de Paul B. Preciado, será aquela que terá maior destaque neste artigo, uma vez que convoca vocalidades múltiplas, algo que se concretiza através da participação de intérpretes díspares que potenciam a escuta das novas vozes que proliferam por consequência do acesso à revolucionária farmacologia da autodeterminação. Tal como se pretende aprofundar numa fase posterior, trata-se de um convite à escuta da hibridez do ciborgue e, nesse sentido, procurar-se-á dar ouvidos a este movimento transmedial.

II

Recuperando novamente o apontamento epistolar, esta última longa-metragem, que poderá ser concebida enquanto documentário ensaístico (embora o seu género seja oportunamente indeterminado) é também uma carta do realizador, enquanto homem trans e não-binário, à escritora Virginia Woolf. Em certa medida, para lhe dar conta de como a sua ficção terá permanecido viva através da multiplicidade de vidas orlandescas do século XXI, incluindo a sua vida, cuja narrativa funciona enquanto enquadramento de tantas outras.

Dir-se-ia então que, apesar de todas as contingências, Orlando terá tido a oportunidade de atravessar séculos de história, ao ponto da sua ficção começar a ser inscrita na própria sociedade, tal como vão atestando os progressivos processos de reconhecimento e de legalização destas identidades marginalizadas. É, precisamente, o carácter intemporal de Orlando que poderá resumir a razão pela qual Paul B. Preciado terá afirmado que a sua biografia já havia sido escrita bem antes do seu nascimento. De tal modo que quando lhe foi proposto criar a sua biografia, o realizador terá respondido com um documentário que além de recuperar a obra literária também se dirige à sua autora, propondo assim repor aquilo que terá ficado por ser escutado no romance.

Com o intuito de colmatar aquilo que ficou por ser dito, nesta produção francesa, o pensador, ativista e artista espanhol terá optado por reunir um elenco de cerca de vinte e cinco pessoas trans e não-binárias, entre os 8 e os 70 anos, para interpretarem uma personagem que, sob o prisma do pós-humanismo, deixou de ser uma mera ficção. Neste caso, contrariamente às adaptações anteriormente mencionadas, conta-se com a presença de mais do que uma voz intérprete e representativa de Orlando, pois a pluralidade vivida de Orlando fará com que essa(s) voz(es) sejam vozes simultaneamente irmãs e simultaneamente filhas únicas.

Esta obra cinematográfica, interseteda pela arte e pelo ativismo, também reflete como é que a utilização e a teorização crítica de novos e antigos media têm o potencial de gerar movimentos contracultura com vista à mudança política, social e económica. Sob a lógica do *Do-It-Yourself*, com um low budget e uma equipa relativamente modesta, este filme demonstra como o consumidor de media se pode tornar também no seu produtor. Atualmente, qualquer aparato *low-cost* ou *high-tech* quebra as fronteiras entre o local e o global, proporcionando a circulação acelerada dos conteúdos desejados. A câmara torna-se, portanto, uma ferramenta política destinada ao cidadão do mundo, sendo que cada vez mais (fora do contexto cinematográfico) nos fazemos acompanhar, frequentemente, por uma câmara (a dos nossos telemóveis) pronta a capturar a nós e quem nos rodeia. Direcionar a câmara implica então construir uma narrativa a partir de determinada perspetiva e, neste caso, o posicionamento da câmara torna explícita a produção da narrativa ao revelar, por exemplo, o ambiente dos bastidores e a preparação técnica subjacente, gerando-se assim um espaço hibridizado entre aquilo que pertence ao domínio do ficcional e aquilo que pertence ao domínio da vida, algo que ainda surge reforçado pelo facto de serem intercaladas as passagens do romance com os testemunhos das vozes participantes.

Conforme o título confirma, *Orlando: My Political Biography* destaca uma dimensão política expressa, desde logo, através da opção documental, que favorece uma abordagem crítica face à aristocracia da Inglaterra colonial, da qual a personagem do romance é representativa, sendo que, neste caso, o elenco convocado promove uma maior diversidade e a consequente inclusão de grupos minoritários e marginalizados. Isto com o objetivo de dismantelar uma narrativa que poderia parecer inacessível para aqueles que cresceram sem as armadilhas do privilégio de uma personagem aristocrata, branca e rica, como é a de Virginia Woolf, e que, apesar de ser afetada por questões identitárias e de pertença, se norteia sobretudo pela dominação material (colonial) de propriedades e terras. Nesta biografia política, paradoxalmente coletiva, pretende-se uma abordagem mais fiel à história da visibilidade e auralidade trans, sendo que Preciado, a partir do elenco de vozes participantes, terá valorizado aquilo que se tem denominado como “políticas da narração”, ou seja, a seleção do elenco terá acontecido por ter sido dada prioridade às vozes vividas de Orlando, sendo que para o realçar ainda terão sido convocados os registos do arquivo histórico da luta pela visibilidade trans durante o século XX, o que terá incluído menções a Christine Jorgensen, Coccinelle e a Marsha P. Johnson, revelando-se assim a tentativa de escutar as vozes dos corpos excluídos pelo regime patriarco-colonial.

Esta recuperação do passado histórico também pretende enfatizar uma distinção que terá sido brevemente mencionada neste artigo, mas que agora se recupera com o objetivo de instigar uma reflexão mais atenta sobre o modo como a condição de ciborgue atravessa os seres humanos. É que enquanto Virginia Woolf aborda o processo de transformação de género como algo alquímico que ocorre após um período de descanso com Orlando a descobrir a sua anatomia feminina ao acordar, Paul B. Preciado enfatiza e realça como estas transformações sexuais e/ou de género se revelam mais desafiantes, dolorosas, arriscadas e conscientes do que a mutação que resulta da simplicidade do acordar de um sono profundo e, talvez, um pouco conturbado. Procura-se, portanto, desmistificar o jeito onírico com que a autora terá representado a transição de pessoas trans, sugerindo que não é o sonho que desencadeia a mudança, mas algo substancialmente mais material, uma vez que o cenário, bastante idílico de metamorfose de Orlando, está longe de retratar legitimamente o processo de transição de uma pessoa transgénero e/ou transexual.

Durante este documentário ensaístico, que também poderá ser interpretado enquanto manifesto à libertação do corpo trans, a disforia de género terá sido um dos

elementos norteadores do roteiro. Em causa está o modo como a inconformidade com os atributos sexuais que se têm à nascença torna precária a saúde mental daqueles que dela padecem, sendo por isso que também se enfatiza de que modo se procede o escrutínio destes pacientes por parte dos seus psiquiatras, que são encarados como um obstáculo e uma resistência à autodeterminação, mas também como um meio de obter uma certa legitimação social que se concretiza numa receita medicamentosa. Há, ainda, uma cena cirúrgica, na qual um livro, simbolicamente representativo do tecido discursivo que existe em cada pessoa, sofre uma intervenção numa sala de operações, sendo uma das suas páginas cortadas com o auxílio de um estilete e de uma pinça, de modo a poderem extrair-lhe a frase “Violence was all” [A violência era tudo]. Este momento demonstra como, em certos casos, a disforia de género vem também associada a intervenções mais invasivas do corpo, tais como as cirurgias que visam uma mudança estrutural da fisionomia e que almejam a retirada da violência inculcada no seu corpo até à sua libertação. Estas intervenções conheceram as suas primeiras experimentações ainda no início do século XX, sendo por isso possível que Virginia Woolf já tivesse lido sobre elas. Tratavam-se, e ainda se tratam, de intervenções operadas por mãos binárias em instituições binárias que decidem o futuro de pessoas não-binárias. Trata-se de um hino à poética do corpo que poderá concretizar-se através da descrita emancipação farmacêutica e cirúrgica, mas cuja poética também poderá estar alojada no poder performativo de renomeação do corpo, seja por intermédio de neologismos ou seja pela reinvenção de algo novo a partir das mesmas palavras. Todas estas opções são vias revolucionárias.

De modo que ser Orlando na contemporaneidade convida, embora não obrigue, à articulação e ao entrosamento com o aparato tecnológico, tal como à negociação entre a esfera pessoal e a esfera social. Cada Orlando é reflexo das suas condições materiais, do seu contexto tecnohistórico e socioeconómico, que contribuem para a sua autodeterminação. Estamos, deste modo, perante uma análise que merece ser enquadrada numa dimensão sociopolítica que considera dinâmicas institucionais, práticas, discursos e ideologias.

III

Com a nova ecologia medial, tal como o filme enfatiza, corpos *queer* e pessoas *trans* encontram oportunidade de recorrer a tratamentos hormonais e cirúrgicos que são amplamente celebrados. Acrescente-se ainda que a voz, que funciona enquanto

impressão digital na auralidade, é um dos marcadores centrais neste processo de autodeterminação.

No caso de homens *trans*, a terapia hormonal com testosterona poderá atuar no aparelho vocal de modo a masculinizar a voz ou, no caso de mulheres *trans*, poderão ser requeridas técnicas cirúrgicas de alteração da conformação da laringe e das cordas vocais. Em qualquer um dos casos, a terapia vocal é dos métodos possíveis para reconfigurar a identificação do corpo com determinado gênero. É, de certo modo, uma forma de *hackear* o corpo, de o apropriar e de redefinir o seu rumo e representação com recurso àquilo que se escuta e não meramente àquilo que se observa. Uma tentativa de controle que é, no entanto, sempre limitada às contingências do tempo e do espaço em que se habita.

Esta tensão, entre a voz própria e a própria voz, é representativa da experiência vivida de Paul B. Preciado que, inclusivamente, terá relatado numa das suas crônicas como é que a mudança de voz proporcionou uma recodificação na sua percepção individual mas também na percepção social e, ainda, o modo como esta recodificação é intrínseca a tecnologias digitais ou farmacológicas, bioquímicas ou protéticas, que se concretizam na externalidade do corpo que reivindica determinada somatização:

Essa voz aparentemente masculina recodifica meu corpo, liberando-o da verificação anatômica. A violência epistêmica do binarismo sexual e de gênero reduz a radical heterogeneidade dessa nova voz à masculinidade. A voz é o senhor da verdade. Relembro então a possível raiz comum das palavras latinas “testemunha” e “testículo”. Só quem tem testículos pode falar diante da lei. Assim como a pílula induziu uma separação técnica entre heterossexualidade e reprodução, o ciclopentilpropionato, a testosterona que me injeto agora por via intramuscular, torna a produção hormonal independente dos testículos. Em outras palavras, “meus” testículos — se por eles entendemos o órgão produtor de testosterona — são inorgânicos, externos, coletivos, e dependem em parte da indústria farmacêutica e em parte das instituições legais e sanitárias que me dão acesso à molécula. “Meus” testículos são um pequeno frasco de 250 miligramas que viaja em minha mochila. A questão não é “meus” testículos estarem fora do meu corpo, mas sim o “meu” corpo estar além da “minha” pele, num lugar que não pode ser pensado simplesmente como meu. O corpo não é propriedade, mas relação. A identidade (sexual, de gênero, nacional ou racial) não é essência, mas relação. (Preciado 2023: 177)

O ciclopentilpropionato nada mais é do que o *pharmakon* Derridiano, simultaneamente remédio e veneno de uma indústria que prescreve, ou não, quem pode inscrever o seu corpo. O reconhecimento da sociedade heteropatriarcal está dependente do acesso aos fármacos que poderão tornar audível a tessitura desejável, neste caso, de tenor, barítono ou baixo. Concluindo-se, portanto, que a voz é uma das características sexuais secundárias que mais impacto tem no reconhecimento social de determinado género. Contudo, essa voz, entretanto reconhecida no âmbito social, também terá de aprender a ser uma familiar companheira do corpo que passa a habitar.

A identificação do género da voz é um aspeto proeminente tanto na perceção de vozes humanas como até de vozes sintéticas. Em meros segundos, os ouvintes constroem uma expectativa (frequentemente binária, embora cada vez menos) em relação à identidade de género revelada numa determinada voz. Este binarismo precipitado na atribuição de género – entre vozes masculinas e vozes femininas – resulta do reconhecimento de características acústicas que foram concebidas a partir da análise da voz enquanto fenómeno meramente biológico do corpo humano. Contudo, é a partir da vivência sociocultural que os ouvintes constroem uma expectativa de género em relação a determinada voz, sendo que, novamente, até numa interação com vozes sintéticas e, portanto, vozes sem corpo biológico, são projetadas estas mesmas expectativas. É de enfatizar então que a vocalidade carece de ser compreendida de acordo com a subalternidade das vozes que se autodeterminam independentemente da sua morfologia.

No âmbito dos estudos literários, a voz beneficia de uma abordagem transdisciplinar, sobretudo porque a relação entre voz e literatura se tem complexificado à medida em que a voz se começa a desvincular, cada vez mais, do corpo em contexto pós-humano. De modo que, como se pretende explicitar de seguida, uma abordagem a partir da ontologia híbrida do ciborgue e, portanto, da tensão entre os limites das reconfigurações entre o maquínico e humano, poderá ser uma das chaves descodificadoras para refletir sobre as questões da corporeidade, que se repercutem na auralidade *queer*.

IV

A hibridiz de ciborgue veio desafiar a antropologia moderna, tipificada na separação cartesiana da *res cogitans* e da *res extensa*, ao questionar este dualismo estruturante da cultura ocidental. Em simbiose com o aparato tecnológico do século XXI, o ethos pós-humanista do ciborgue provém de práticas quotidianas que evidenciam a hibridização entre o animal e o maquinal, a *bios* e a *techné*.

O ciborgue não surge apenas do imaginário da ficção científica. Somos ciborgues, num amplo espectro de possibilidades, há muito tempo, tanto que cada geração tem revelado processos de hibridação (e, portanto, de ciborguização) distintos, diretamente relacionados com os meios e as tecnologias acessíveis a cada contexto específico. Esta heterogeneidade de hibridações, decorrente da interseção da carne com a tecnologia, tem permitido a proliferação de novas subjetividades que, nem sempre com o sucesso expectável, tendem a tornar caduco o binarismo fundador da modernidade e a concepção de ser humano para a qual remete.

Ao suscitar formas alternativas de colocar a questão da identidade, o discurso em torno da figura do ciborgue desconsidera o cogito cartesiano e olha para o humano sobre o primado do relacional. Significa isto que encara o humano como uma identidade na confluência de redes, constantemente a criar e a receber informações no meio de outras redes. O uno não é mais entendido como a soma fixa de todas as partes, mas sim como o conjunto de correntes e circuitos que, através de variados fluxos e intensidades, se encontram na sua passagem. Neste sentido, é produtivo invocar os mapas do mundo cibernético, compostos por emaranhados de hiperligações, para melhor compreender a complexidade do ciborgue, embora também seja relevante lembrar que estes seres híbridos existem há muito mais tempo do que a própria Internet. Aliás, na temática dos processos de hibridação conducentes a uma nova concepção do humano, torna-se necessário reconhecer o pioneirismo de Donna Haraway ao escrever o *Manifesto Cyborg* em 1985.

Ser ciborgue não pressupõe, portanto, uma morfologia necessariamente transformada pela penetração de maquinarias, interceção de *chips* ou aglutinação de aparelhos. É certo que, enquanto seres simbioses com a tecnologia, a capacidade de sobrevivência e de autodeterminação não se pode distanciar desses cruzamentos. Pense-se, por exemplo, nos pacemakers, nos dispositivos intrauterinos, nos fármacos de todo o tipo. No entanto, ainda que seja possível, não é preciso equiparar o novo ciborgue a uma personagem *cyberpunk*. Estas personagens, geradoras de cenários utópicos e distópicos, provenientes de visões tecno-românticas e cibergóticas, são fruto de produções da literatura e do cinema, com início entre as décadas de 80 e 90, que se revelaram fundamentais na circulação de novos imaginários e discursos, por vezes considerados transgressores por desafiarem as tradicionais ideias de corpo e de identidade. Aí se problematiza, em termos humanos, a distinção entre o natural e o artificial, bem como as concepções fixistas (e repressivas) da identidade. Aí se projetam ficções que nos preparam para o futuro debate social.

É importante desvendar a ontologia híbrida do ciborgue na medida em que esta permite vocalizar mas, sobretudo, escutar as várias formas de ser humano, formas essas que se legitimam pelas práticas, pelos usos sociais e pela forma como se vai reconfigurando o humano e o mundo da vida. A via do confronto com os mistérios da auralidade na mudança de paradigma que convoca representa também, como se pretende revelar, uma via de desafiar delimitações que se tornam prisões identitárias.

Deve sublinhar-se ainda que os corpos híbridos, ciborgues e *queer*, ativam uma força política ligada à liberdade de escolha face ao entrosamento com o aparato tecnológico. Com efeito, a emergência de identidades alternativas, frequentemente marginalizadas, parece evidenciar-se no contexto pós-humanista. Elas estão muitas vezes associadas a atos de resistência tensional perante concepções que, entretanto, se revelaram demasiado estreitas, aprisionadoras e injustas. Nesse sentido, elas podem ser vistas como modalidades performativas de um ativismo que combate formas injustas de poder e de dominação. Não será, pois, meramente casual a afinidade existente entre o questionamento tradicional das representações identitárias e a ecocrítica, os estudos dos animais e os estudos feministas, tal como Donna Haraway tão bem colocou, “[c]yborg politics are the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism” [as políticas ciborgue são aquelas que lutam pela linguagem e que lutam contra a comunicação perfeita, contra o único código que traduz perfeitamente todos os significados, o dogma central do falocentrismo] (Haraway 2016: 57).

Há cada vez mais pessoas que se identificam como não-binárias. Entre elas, Judith Butler, que utilizando os pronomes *they/them*, se terá registado no cartório civil do estado da Califórnia como pessoa de género não-binário. Uma tendência que vai sendo expandida nos Estados Unidos, na Argentina, na Austrália e até na Alemanha. Avanços ciborguianos como a pílula contraceptiva, a pílula do dia seguinte, a gestação de substituição, a externalização do útero, entre tantos outros, coadunam-se com as conquistas da não-binariedade, colocando em crise as noções de masculinidade e feminilidade, mas também as categorias de hetero e homossexualidade com as quais a psicanálise e a psicologia normativas trabalham.

Já não somos o que éramos e ainda não somos o que iremos ser. Como refere Zygmunt Bauman, vivemos, de facto, um momento de *interregnum* propício ao aparecimento de fenómenos difíceis de discernir. De modo que se poderá dizer que o mundo sempre foi além do binarismo, mas na atualidade essa desbinarização externaliza-se. É somatizada

pelo corpo. Testemunha-se, portanto, um momento histórico incomparável no qual a epistemologia relativa às distinções sexuais está em mutação e, portanto, futuramente será necessário encontrar coletivamente uma resposta epistemológica, talvez a do ciborgue, que faça jus à multiplicidade dos corpos vivos que não se subjugam à força reprodutiva heterossexual, nem à violência heteropatriarcal e colonial.

NOTAS

* Mafalda Landa é doutoranda em Materialidades da Literatura e investigadora integrada no Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É licenciada em Português pela mesma instituição e é mestre em Edição de Texto pela NOVA FCSH. O seu projeto de investigação doutoral, enquanto bolsista FCT, propõe inaugurar uma teoria da escuta na literatura, pautada por uma reflexão sobre a escuta com os olhos, a leitura com os ouvidos e a escrita com a voz, a partir do caso do audiolivro. Participa nos grupos de investigação VOX MEDIA: A Voz na Literatura e no *MATLIT LAB: Laboratório de Humanidades*. Tem marcado presença em colóquios nacionais e internacionais, em cursos de formação e integra projetos de investigação baseados na experimentação artística, entre eles, *Paginário d'As Mil e Duas Noites* (Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra – Anozero 2021/22 e Mostra Nacional de Jovens Criadores 2022) e *Autos sem Fé* (23 Milhas e TAGV 2023).

¹ Enquanto obra literária canónica, *Orlando: A Biography*, de Virginia Woolf, tem circulado entre os leitores através de inúmeras edições de livros impressos, mas escassas edições de audiolivros. No entanto, trata-se de uma obra cuja aurialidade da página impressa revela enorme potencial para ser transportada para o audiolivro, isto porque o processo implicado em projetos acústico-editoriais, por exemplo, a seleção de vozes, cada vez mais atenta às políticas da narração, poderia oferecer uma exploração mais densa sobre as vozes de e em Orlando. Neste caso, a ponderação entre a utilização de vozes humanas e de vozes sintéticas poderia suscitar reflexões pertinentes. Afinal, até que ponto, a partir do casting de vozes, seria possível representar a ambiguidade de género e de sexo presente na narrativa?

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt (2012), “Times of interregnum”, *Ethics & Global Politics*, Vol. 5, N.º 1, Routledge. Taylor & Francis Group: 49–56 <<https://doi.org/10.3402/egp.v5i1.17200>> (último acesso em 22/06/2024).
- Bernstein, Charles (2006), “Making Audio Visible: The Lessons of Visual Language for the Textualization of Sound”, *Text*, Vol. 16, Indiana University Press: 277–289 <<http://www.jstor.org/stable/30227974>> (último acesso em 22/06/2024).
- Butler, Judith (2017), *Problemas de Género. Feminismo e Subversão da Identidade*, Lisboa, Orfeu Negro [1990].
- (2023), *Corpos que Contam*, Lisboa, Orfeu Negro [1993].
- Butler, Shane (2015), *The Ancient Phonograph*, Nova Iorque. Zone Books <<https://www.perlego.com/book/1600702/the-ancient-phonograph-pdf>> (último acesso 22/06/2024).
- Cavallaro, Dani (2004), “The Brain in a Vat in Cyberpunk: The Persistence of the Flesh”, *Studies in History and Philosophy of Science Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, Vol. 35, 2, Elsevier: 287–305 <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1369848604000226>> (último acesso 22/06/2024).
- Derrida, Jacques (2005), *A farmácia de Platão*, 3.^a ed., São Paulo, Editora Iluminuras [1985].
- Freeman, Elizabeth (2007), “Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion” in *GLQ* 13(2–3): 177–195.
- Garcia, David / Lovink, Geert (1997), *The ABC of Tactical Media* <http://dpya.org/wiki/images/0/0c/-nettime-_The_ABC_of_Tactical_Media.pdf> (último acesso 22/06/2024).
- Halley, Janet & Parker, Andrew (2011), “Introduction” in *After Sex? On Writing since Queer Theory*, 1–16. Durham, Duke University Press: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqsm>> (último acesso em 02/12/2024).
- Haraway, Donna (2016), *A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, University of Minnesota Press, ProQuest, [1985].
- Jagose, Annamarie (2007), “Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion” in *GLQ* 13(2–3): 177–195.

- (2009), "Feminism's Queer Theory" in *Feminism & Psychology* 19(2): 157–174. <<https://doi.org/10.1177/0959353509102152>> (último acesso em 05/11/2024).
- Marinucci, Mimi (2016), *Feminism is Queer: The Intimate Connection between Queer and Feminist Theory*, Londres, Zed Books.
- Noudelmann, François (2020), "Philosophical Aurality" in *PMLA*, Publications of the Modern Language Association of America, 134.2, 412–418.
- Pinto, Fernando Bruno da Silva Beleza Correia & Amaral, Ana Luísa (2009), "Problemáticas da identidade em *Orlando* de Virginia Woolf e na adaptação de Sally Potter" in Repositório Aberto da Universidade do Porto, Edição de Autor URI: <<http://hdl.handle.net/10216/20357>> (último acesso em 02/12/2024).
- Preciado, Paul (2023), *Orlando: My Political Biography*, <<https://www.filmin.pt/player?type=film&mediaId=22496/>> (último acesso em 22/06/2024).
- (2019), *Manifesto Contra Sexual*, Lisboa, Orfeu Negro [2000].
- (2020), *Um Apartamento em Urano. Crônicas da Travessia*. Rio de Janeiro, ZAHAR [2000].
- Rudy, Kathy (2000), "Queer Theory and Feminism" in *Women's Studies* 29(2): 195–216, <<https://doi.org/10.1080/00497878.2000.9979308>> (último acesso em 03/12/2024).
- Stewart, Garrett (2023), *Reading Voices. Literature and the Phontotext*. Berkeley, University of California Press [1990], <<https://www.perlego.com/book/4210696>> (último acesso em 22/06/2024).
- Woolf, Virginia (2019), *Orlando*, Trad. Cecília Meireles, Porto, Porto Editora, Livros do Brasil [1928].
- (2004), *A Room of One's Own*, Londres, Penguin Books [1929].

Uma Leitura de *Ova Completa*, de Susana Thénon, a partir de estudos decoloniais e de performance

Sara Lovatti Mancini*

Universidade Federal do Espírito Santo

Introdução

Ova completa (1987) foi o último livro da escritora argentina Susana Thénon. A autora foi traduzida recentemente pela poeta brasileira Angélica Freitas, numa publicação de 2019, pela editora Jaboticaba. Os textos presentes nesta análise reiteram a linguagem autêntica da autora que contesta constantemente a construção canônica na literatura e assume uma transgressão provocativa, que pode inibir leitores e pesquisadores com formações literárias conservadoras.

Este estado de não pertencimento aos grupos atuantes na literatura argentina entre os anos 1960 e 1980 é um dos tópicos abordados na entrevista concedida a Mirta Rosenberg e Diana Bellessi, no exemplar do *Diário de poesia* (1988). Nela, Thénon expressa consciência ao falar sobre suas publicações e comenta como sua relação com as obras mudou à medida que publicava novos livros. Ela, que durante muito tempo negou seu primeiro livro, *Edad sin tregua* (1958), alega que deixou de fazê-lo, pois: “para empezar me parece una tontería, y además, porque el segundo libro puede ser mucho peor que el primero. Habitante de la nada, sin embargo, me parece vinculado con el último”¹ (1989: 3).²

A construção desse percurso literário consciente, que acontece no texto e no ambiente intelectual da geração “de los 60”, é interessante desde a subversão apresentada por Thénon, cuja linguagem interpela diretamente as contribuições canônicas na literatura, sobretudo, em seu último livro, *Ova completa*. Nele, a compreensão estrutural de uma obra no tempo, seja como corpo literário, ou como subjetividade, se expressa no que a autora chama de uma “pseudo-orden”, cuja voz é o principal recurso. Na entrevista citada, ao comparar a dureza de *Habitante de la nada* a *Ova completa*, Thénon afirma que neste, ao invés de fazer, “dizia” [“decía”] (1989: 3).

A obra de Thénon é transgressora ao questionar constantemente o cânone, intervindo sobre como as mulheres que escrevem (e seus textos) se inserem nesse lugar restrito da literatura. Se o espaço da tradição literária é refutado, o corpo que percorre esse lugar se expõe como expressão escrita, mas se movimenta no compasso da voz da poeta, uma escritora latino-americana que escreveu durante os anos 1960 e 1980, na Argentina. Essa voz, intensamente articulada nos poemas de *Ova completa*, convoca o leitor, mas só o acolhe à medida que ele permite integrar-se à ludicidade do encontro.

Metodologia

Para compreender melhor os efeitos da corporeidade nos poemas de Thénon, selecionei aqueles que mais influem sobre meu argumento, analisando-os desde os estudos de performance. A partir de uma “desalienação crítica”³ proposta por Paul Zumthor (2012), que reconhece a poesia como uma “arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (Zumthor 2012: 12), este trabalho irá propor uma leitura de *Ova completa* enaltecendo a corporeidade inerente à obra, e como a admissão dessa voz, que é corpo, se interliga ao devir, à inscrição de uma tradição literária não canonizada, que gera e forma leitores.

Os estudos de performance se justificam não apenas por um intento em expandir os conceitos que embasam os argumentos de um estudo científico na área da literatura.

Por mais que esse processo de singularizar-se em relação às estruturas antropológicas mais profundas seja incontornável, a poesia segue mantendo as relações íntimas com as formas afetivas das comunidades, buscando sempre uma comunicabilidade que os processos intelectuais experimentados historicamente não lograram alcançar. (Scramim 2024: 10)

Interrogo-me, portanto, sobre a questão do gênero na literatura. Entende-se, neste trabalho, o conceito de gênero como construção social, mecanismo utilizado desde a colonização para segregar, instaurar e perpetuar, a partir da cultura ocidental dominante, um modelo de opressão. Para Graciela Ravetti, “o poder performativo do discurso oficial define a condição de existência de sujeitos em uma sociedade” (2012: 49), definindo, por exemplo, o que é feminino, o que é latino. Essa “sobreposição dos discursos cria obstáculos à possibilidade assumir posições identitárias não condicionadas pelo poder” (Ravetti 2012: 49).

Poderíamos dizer que, assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault,⁴ “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “uma complexa tecnologia política”. (Foucault 1980 *apud* Lauretis 2019: 126)

O presente trabalho tem como objetivo promover uma investigação a partir de uma perspectiva decolonial, por isso, é válido assumir uma posição contrária a que advém da formação humanista ocidental, que se baseia na “diferença sexual e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. – acabaram se tornando uma limitação, como uma deficiência do pensamento feminista” (Lauretis 2019: 124).

A expressividade dos temas que envolvem o feminismo nos poemas de *Ova completa* perpassa a inscrição do corpo que gera. Thénon critica o cânone e o espaço limitado concedido às mulheres que escrevem literatura, espaço que ultrapassa as linhas de um poema. Nesse sentido, gostaria que pensássemos nesta categorização como resultado da colonialidade, da imposição de gênero, que fez com que as mulheres se tornassem preteridas em suas expressões intelectuais. Até mesmo depois que começaram a ser publicadas com mais frequência, muitas estiveram – e ainda estão – à mercê de questionamentos biográficos enquanto produziam trabalhos literários relevantes.

Exemplo disso é o que responde Thénon, em entrevista ao *Jornal da Poesia*, quando interrogada sobre o recurso da rima. Em tom de desabafo, Thénon afirma “que nadie se fija en lo que está diciendo, ¡cuernos! Se están fijando en el discurso, en el recurso, en el doble curso y yo, además, cuando escriben sobre mí, a menudo... ¡no entiendo nada!”⁵ (Rosemberg; Bellesi 1988: 3).

Outro exemplo é o poema “LA ANTOLOGÍA”, de *Ova completa*, em que uma pesquisadora estrangeira quer que uma tal “Susana etc...” participe de uma antologia apenas de mulheres. Ao invés de pesquisar suas produções, a investigadora faz perguntas pessoais. Ela é coloquial, abre mão do profissionalismo, pergunta, com desdém, por um nicho de escritoras e é taxativa quando diz que ser for possível, que as escritoras também sejam lésbicas e alcólatras.

¿tú qué opinas del ícono?
¿lo usan todas las mujeres
o es también cosa del machismo?

porque tú sabes que en realidad
lo que a mí me interesa
es no sólo que escriban
sino que sean feministas
y si es posible alcohólicas
y si es posible anoréxicas
y si es posible violadas
y si es posible lesbianas
y si es posible muy muy desdichadas

es una antología democrática
pero por favor no me traigas
ni sanas ni independientes.
(Thénon 2019: 120)⁶

O tom de ironia que prevalece nesse poema contribui para criticar o modo como se investiga os textos literários “produzidos por mulheres”, que, de alguma forma, contribui para manter dois movimentos: dos que insistem em isolar-se a partir da diferença entre os gêneros,⁷ criando categorias limitantes, como a determinação de uma “literatura feminina”, e daqueles que operam a narrativa opressora, tornando as especificidades dos escritos de mulheres a sua subversão.

Podemos dizer, então, que, em Ova completa, Susana Thénon recoloca mitos fundadores e modos opressivos da constituição social, abrindo neles uma certa consciência histórica. Ou, ainda, acontecem nos poemas, na realidade verbal de seus enunciados, uma performance da subversão. (Rigueto 2021)

Os recursos transgressores utilizados por Thénon recaem sobre o cânone. Isso pode ser evidenciado nas expressões em latim que utiliza, nos termos cristãos que expõe com ironia, no próprio tom de rechaço à crítica e às instituições de pesquisa, como ocorre no poema acima. Nosso estudo, portanto, propõe uma investigação da obra de Thénon a partir de uma lógica epistemológica decolonial, que não se nutra do sistema criticado pela autora.

Seguindo os caminhos apresentados por Miñoso em “Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina” (2020), “precisamos nos perguntar como nos dispusemos a seguir [o feminismo que responde à modernidade] nas regiões do mundo onde a modernidade se revela como é: racista, eurocêntrica, capitalista, imperialista, colonial” (Miñoso 2020: 98).

Yuderkys Miñoso afirma a existência de uma razão feminista universal que se compromete com a modernidade e é atravessada pela colonialidade, servindo à ciência uma linguagem que “é tomada como um instrumento objetivável e acessível” (Scramim 2024: 17) ao seu discurso. Por outro lado, sua proposta de projeto genealógico

[...] busca questionar os discursos sobre sexualidade, gênero e o sujeito sexo-gênérico aos quais aderimos, e também as formas como temos usado esses discursos para pensar o “latino-americano” como sendo um espaço globalizado em busca de sua integração ao (verdadeiramente) humano. Estou propondo um exercício crítico que nos permita tomar consciência de como nos tornamos as feministas e/ou o sujeito sexo/gênérico “livre, transgressor e progressista do nosso tempo” que acreditamos ser. (Miñoso 2020: 105)

Neste sentido, é importante reavaliar a construção histórica dos corpos que existem nessa região do mundo, já que a violência que os atinge não ficou restrita ao período colonial. Desse modo, nos aproximaremos de uma linha teórica que possibilite a existência e permanência de um corpo poético extenso em presença, que exponha a cultura grafocêntrica hegemônica e opressora que oferece à escrita maior validação que a oralidade.

Para Susana Scramim (2024: 15) “a episteme da linguagem moderna não dá acesso aos processos de formação da subjetividade”. Por sua vez, Diana Taylor em “O arquivo e o repertório” (2013) afirma que é necessário mudar as metodologias se mudamos o foco da cultura escrita para a cultura incorporada:

Em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa. Essa mudança necessariamente altera o que as disciplinas acadêmicas veem como cânones apropriados e pode ampliar as fronteiras disciplinares tradicionais a fim de incluir práticas anteriormente fora de sua jurisdição. (Taylor 2013: 45)

A partir de um movimento que se centralize na voz, que considere a palavra não como mera representação de um objeto, de um corpo, de uma sensação, mas como meio de expressão da presença, é possível adentrar a percepções da própria subjetividade do leitor, promovendo uma comunicação. Voz é corpo, e nela o tempo é fundamental.

Nas inúmeras especulações sobre o tempo, a palavra ocupa um lugar singular. Nem tudo, no entanto, parece ser expresso apenas pelas palavras, sem seu estatuto de escrituras. As concepções africanas do tempo, por exemplo, potencializam a palavra proferida como locus de expressão da experiência temporal, mas a incluem em um amplo prisma de elaboração fônica das linguagens que se expressam pelo corpo, alinhadas e compostas que no e pelo corpo que as traduzem. (Martins 2021: 32)

Diana Taylor defende que o conceito de performance “como práxis e episteme incorporada, por exemplo, mostraria ser vital para se definirem os estudos latino-americanos, pois ele descentra o papel histórico da escrita introduzida pela *Conquista* (Taylor 2013: 45-46). O resultado dessa descentralização permite a transitoriedade entre os meios, já que a cosmologia indígena, por exemplo, ou as concepções africanas, como lembra Leda Maria Martins, atravessam a linguagem a partir de um tempo que não é prescrito na existência do pensamento cartesiano.⁸

Análise

LA DISECCIÓN

cosa casi sagrada

es una cosa casi sagrada

una cosa casi

casi sagrada

tan casi sagrada es esta cosa

que llama poderosamente la atención

la casi absoluta ceguera de la gente

para tener en cuenta

que a fin de cuentas

es casi innecesario ver para creer

en cosa tan casi

tan consecuentemente casi sagrada

y es que además este elemento o cosa

ha sangrado o casi

y podemos apreciarlo por la sombra de lo casi sagrado

sobre el suelo sobre el suelo

sobre el mismísimo suelo

y retomando la demostración

tenemos esta cosa una cosa bah el montón de cosa

casi medio sagrada

y además sagrada

y por ende

y en ciernes casi ad nauseam

y en otro orden de cosas esta cosa

se resiste con casi todos sus botones

a ser casi descubierta analizada remolida destripada

en sus causales últimos internos

mejor dicho casi internos

porque la cosa en sí no se deshoja fácilmente

sino capa tras capa

como los alcauciles

los inviernos
y el tiempo ah el tiempo ese fator
disyuntivo que casi aquí se agota
y por lo tanto nos impide llegar
al gran por qué y al supercómo
de esta cosa casi sagrada
tan tan casi sagrada
tan casi casi
casi tan sagrada
(Thénon 2019: 94)⁹

No poema “LA DISECCIÓN” há uma construção poética pautada em uma voz que performa a defesa de uma tese com o discurso acadêmico típico dos ambientes científicos. A voz, porém, é hiperbólica e prolixa, tenta chegar “ao grande porquê” da coisa, mas tampouco a define. Quando se disseca um corpo, é possível destrinchar sua estrutura, observar com profundidade suas vísceras, contrariando a superficialidade com que a “coisa”, que não precisa de definição, é elaborada no poema. O fato de ser “uma coisa sagrada”, porém, é o que a caracteriza como coisa e resigna seu destino, mesmo depois de “destripada”, é sagrada.

Ainda que “a coisa” esteja indefinida, há na performance dessa voz uma consciência em admitir que “a coisa em si” é diferente da coisa sagrada, e ela não “se desfolha facilmente” (como a coisa sagrada). Sugere-se um tempo para desfolhar, como as alcachofras e os invernos, segundo os versos seguintes. Esse tempo, que é fator disjuntivo, não abrange o que é sagrado, o que é sagrado não envelhece, está resignado a outro tempo.

Em minha dissertação de mestrado defendi que esse poema alude à questão Kantiana em *Crítica da razão pura* (2001):

Para Kant “o entendimento em geral pode ser representado como uma faculdade de julgar. Porque, consoante o que ficou dito, é uma capacidade de pensar. Ora pensar é conhecer por conceitos” (KANT 2001: 69). Esse exercício de dissecação que reproduz Thénon em torno de conceitos que interpelam a - coisa sagrada desconstrói um movimento que se direciona em busca de uma representação - mais elevada de um objeto. (Kant 2001: 69 *apud* Mancini 2022: 55)

Thénon brinca com a representação mais elevada, a põe com fulgor nas imitações discursivas do gênero filosófico, acadêmico, intelectual. Não é pela via dos conceitos que se dissecar este corpo, inclusive porque seria tratado como o objeto em questão, que não se define. Em “LA DISECCIÓN”, desvia-se o sujeito do objeto, da coisa – em si – para a “coisa sagrada” (Mancini 2022: 54), trazendo o elemento tempo como fator disjuntivo.

Isso é importante, primeiro, porque embora não se defina a coisa que está sendo analisada, fica claro o seu valor: é sagrado. Segundo, se o tempo é um fator disjuntivo, ele intervém no conceito. Logo, no seu valor. Ao atribuir o tempo como fator “disjuntivo”, que “quase aqui se esgota”, a voz tanto coloca o tempo como aquele que separa, como delimita o seu tempo de discurso (rememorando as comunicações em encontros acadêmicos). Além disso, reforça o tempo como mecanismo utilizado para dissecar “a coisa” e estratificá-la como sagrada, permanente. Esse tempo, porém, prescreve de outro modo para “a coisa em si”, já que ela não se desfolha facilmente.

Para questionar os modelos epistemológicos que se fundamentam na filosofia moderna/colonial, Susana Thénon refuta o modo como se investiga uma obra. Ressalta-se, portanto, sobre a forma esvaziada em que as pesquisas expõem, dissecam, “destripam” as produções literárias. Neste sentido, o tempo é um fator que separa, tal qual a filosofia no poema homônimo “Ova completa”*:

OVA COMPLETA *

Filosofía significa ‘violación de un ser viviente’.

Viene del griego filoso, ‘que corta mucho’,
y fía, 3º persona del verbo fiar, que quiere decir
‘confiar’ y también ‘dar sin cobrar ad referendum’.

Ejercen esta actividad los llamados friends
o ”Cofradía de los Sonrientes”,
los fiadores -desde luego-,
los que de veras tienen la manija y los que creen tenerla
en la descomunal mezquita de Oj-Alá.

Una vez consumada la filosofía
se hacen presentes por orden de aparición:

la taquería el comisario el juez de la causa
el forense el abogado de oficio el reportero gráfico
el secreto del sumario Max Scheler una familia vecina
un psiquiatra dos guardias

Ya adentro, hay:

1 que perdió entrambas gambas 1 sacerdote
1 indiferente 1 sádico 1 calcomaniaco de Racing
1 (UN) ejemplar del Erasmo Ilustrado para Niños

Ya más,
ya bien adentro:

el recuerdo de una frase famosa el olvido de esa
frase famosa al que sigue el olvido de todo lo
famoso y lo que no lo es salvo tu culo.

Filosofía significa ‘violación de un ser viviente’

cuando tu pena es condonada 26 años después
retomás su ejercicio o te lo ejercen

*OVA: sustantivo plural neutro latino. Literalmente: huevos.

COMPLETA: participio pasivo plural neutro latino en concordancia con huevos.
Literalmente: colmados. Variantes posibles: rellenos, repletos, rebosantes, henchidos
(Thénon 2019 : 102)¹⁰

O poema possui no primeiro verso uma voz que predomina em tom referencial, aquela linguagem típica dos dicionários, livros de linguística. Ela descreve a filosofia como “violación de um ser viviente”. Interessante como os poemas se relacionam, pois se antes estávamos falando de uma dissecação, este é o prenúncio, portanto, de um tipo de desfilamento “que corta mucho” o “ser viviente” e se vê “dentro” e “más bien

dentro”. A relação anatômica entre o corpo que é texto, e o corpo que é biológico se mantém, como no poema anterior.

O tom descritivo está presente ainda, no entanto, se envereda agora para um gênero que está entre uma ata de reunião e uma guia de execução penal. Assim, as ações são registradas, narradas, enquanto se apresenta o objeto sagrado, a filosofia, como a responsável pela ação de desfiar. Se, na etimologia real, “filosofia” vem do grego e significa “amor” pelo conhecimento, aqui ela não parte de um princípio de unificação dos termos: ela condena, desfia, separa, corta. Ova completa* parece descrever um ritual hostil, um processo penal, entre o sagrado e o poético, de um corpo que não é legitimado pela ciência que o estuda, pelo contrário, o ser vivente é vítima.

No poema anteriormente apresentado, “LA DISECCIÓN”, o recurso de indefinição se apresenta em torno de “uma coisa sagrada”. Agora há a definição “da coisa”, a filosofia, mas se mantém uma distorção de seu sentido original e a ação do verbo “fiar” é consumada pelos fiadores que são “los que de veras tienen la manija y los que creen tenerla / en la descomunal mezquita de Oj-Alá” (Thénon 2019: 103). A filosofia sagrada, portanto, acomete vítimas, os seres viventes. No entanto, é o seu uso que os condena à pena “condonada 26 años después” (*ibidem*). A contradição se instaura no fato de que a filosofia que é a ordem vigente, isto é, a do saber sacralizado, seja, no poema, a responsável por desfiar, dissecar, os corpos dos seres vivente, ou seus textos.

O título do poema aparece com asterisco, que indica uma nota de rodapé; nela a linguagem referencial é predominante, aludindo à realidade dos dicionários, e define o termo ova como “sustantivo neutro latino. Literalmente: huevos” (*ibidem*). No entanto, além do uso do “literalmente” enfatizando o óbvio, o que assume um tom diferente dos dicionários, pelo cinismo empregado, o significante de “completa” tampouco diz respeito ao seu significado real. Ao seguir as instruções da relação significado e significante presente na expressão “Ova completa”, a compreensão seria de “huevos llenos” (*ibidem*), que numa linguagem coloquial seria algo como “saco cheio”. Aqueles que sofrem violação estariam, então, de “huevos colmados” da forma como a filosofia sagrada segrega? A imitação à linguagem referencial esvaziada dos manuais ou documentos jurídicos é predominante, inclusive a expõe como formadora em “1 (UN) Erasmo ilustrado para Niños” (*ibidem*) – aí o número descrito em parênteses enfatiza que se refere a um objeto, um livro, como estão presentes em listas de requerimentos de materiais, ou registro de patrimônio.

Os itens elencados no poema compõem a estrutura dessa filosofia que condena, eles estão além do discurso literal que imita os textos referenciais pois representam o discurso de quem se assume culpado, ou condenado, fazendo consumir o delito. Os sujeitos expostos, bem como os objetos representados, carregam consigo a formação conservadora de uma filosofia que não se atualiza no tempo, no entanto, mantém-se julgadora, determinante do padrão hegemônico de conduta sobre o “ser viviente”. A questão do tempo é rememorada também quando a voz recupera o “Recuerdo” e “olvido” entre o “famoso y lo que no es salvo tu culo” (*ibidem*). Eles são dissecados na parte mais interna dessa ova, isto é, o tempo se presentifica, tanto aí como na pena, que é perdoada “26 años después”.

Se em “LA DISECCIÓN” o sagrado era mais importante de ser considerado do que o objeto a ser estudado, e o tempo se expressava como fator disjuntivo, aqui a prática de desfiar, separar e desde “ya bien dentro”, é produzida pela filosofia, que admite já em sua parte interna um tempo que oscila entre a lembrança e o esquecimento, “[...] esa / frase famosa al que sigue el olvido de todo lo / famoso [...]” (*ibidem*). Parece, portanto, que a produção poética de Thénon se constrói a partir da refutação das práticas filosóficas modernas, perscruta as estruturas formativas da crítica literária, com as “frases famosas”, e aguça o enfrentamento a estipulações e conceitos impregnados de sacralidade cristã nas práticas filosóficas. Aníbal Quijano aborda a colonização do saber como parte de continuidade do processo colonizatório que ocorreu na América Latina.

A elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo. [...] Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América. (Quijano 2005: 126)

Os apontamentos de Quijano (2005) vão ao encontro das alegações de Miñoso (2020) expostas no começo desse estudo. O estabelecimento de uma universalização do saber filosófico que é eurocentrado também repercute quando falamos do feminismo, por exemplo. Não é possível arguir sobre o feminismo sem citar a colonialidade, tampouco a interseccionalidade atribuída à raça. O feminismo oriundo da herança

européia, resultado de um contato intelectual da minoritária elite de mulheres brancas se apresenta limitado e orientado pelo tempo que condena o “ser viviente” e não lhe dá a chance de viver, apenas sobreviver.

A crítica do feminismo negro, de cor e, mais recentemente, decolonial, acabou fazendo, dentro do próprio feminismo, a mesma denúncia que a epistemologia feminista fizera à produção científica ocidental do conhecimento: de que ele é, na verdade, um ponto de vista parcial, encoberto de objetividade e universalidade, já que surge de certa experiência histórica e certos interesses concretos. (Miñoso 2020: 108)

No caso do poema *Ova completa**, há uma elaboração sobre a penalidade que expõe aqueles que estão inseridos na consumação da prática de violar “el comisario el juez de la causa / el forense el abogado reportero [...] un sacerdote” (Thénon 2019: 103). Por isso, demonstram uma institucionalização, uma estruturação de uma prática hegemônica a partir de seus agentes que penalizam, violam, separam, aqueles que não seguem suas regras.

A imposição pela via do sagrado, pelo saber colonizado retido e retificado pela sabedoria da razão ocidental condena as produções que não usam de seus conceitos para reafirmá-la. Como qualquer criminoso que vive de suas práticas ilícitas, a ilegalidade aqui consistiria em usar de uma filosofia que vai contra a prática segregadora, contra a violação do ser vivente. Quando liberado de sua pena, o infrator pode ser reincidente, já que, na “filosofia” dos criminosos, ou você “retomás su ejercicio”, a habilidade ilegal que o pôs na prisão, “o te lo ejercen”. Em suma, a voz performada, e penalizada pela filosofia da violação, se assume culpada e provável reincidente, já que se não retomar seu exercício – que é escrever desde uma prática filosófica transgressora, que a faz vítima da filosofia institucionalizada da modernidade– alguém o fará.

Apresenta-se, portanto, uma filosofia que, ao invés de unir, como a etimologia de “filosofia” significa, desata. Ela se presentifica numa discussão atual sobre a formação literária canônica a que estamos resignados. Nesse poema, está representado, através de descrições que dispensam o lirismo, a ainda resignação epistemológica marcada pelo cânone. Evidencia-se, portanto, como os corpos e subjetividades que produzem teoria e literatura na América Latina ainda estão à mercê da régua do cânone, de uma filosofia, uma ciência, que não respeita uma concepção própria enquanto “ser vivente”. Pretere-se, desse modo, a construção de conceitos autênticos que são registro da experiência

dos corpos e identidades que sobreviveram e sobrevivem ao legado colonial. Isto é, não corresponde às vivências e identidades reconhecidas como fruto de uma constante exploração que, além de física, é também simbólica. No plano da racionalidade teórica, devemos exercer argumentos que se fundam numa base teórica ocidental, obedecer a ordem vigente que mantém na estrutura dessa ova “um psiquiatra dos guardias”. Há vigilância. Afinal, uma pena está sendo paga há “26 años”.

Em ambos poemas, “LA DISECCIÓN” e “Ova completa*”, o valor do objeto está atrelado à sua sacralidade e em consonância com o tempo, que é fator disjuntivo, no primeiro. Já no segundo, está engendrado ao pensamento filosófico, logo, do que se “desfia”, ou seja, mantém-se o tempo como o que se separa. A lógica cartesiana expandida pela modernidade/colonização, possui a linearidade do tempo cujo fluxo se baseia no tempo cristão: a ideia de início, meio e fim predestinada pelo versículo que está em Gênesis “és pó e ao pó retornarás”. Thénon se apropria dessa frase em latim e a distorce de modo cômico e refinado no poema “OMNES GENERATIONES”. O dizer bíblico reproduzido na íntegra seria “quia pulvis es et in pulverem reverteris”, já no verso, Thénon reproduz como “quia mineralia sunt / et penes mineralia revententur”(Thénon 2019: 93).¹¹

A reiteração, a atualização da voz poética, não percorre o movimento da linearidade determinada pelo cânone, pela temporalidade cristã cujo corpo se funda no barro, a mulher veio da costela de Adão, uma corporeidade da dependência, incitada ao ritual de início, meio e fim, de quem vem e volta ao pó. *Ova completa* sobrevive ao tempo porque é matéria viva, centraliza na voz a sua corporeidade:

[...] a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central. Colocar-se, por assim dizer, no interior desse fenômeno é ocupar necessariamente um ponto privilegiado a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade (Zumthor 2012: 10)

Bakhtin denomina cronotopo a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas” (Bakhtin 2014: 211). A partir de um termo matemático, o autor defende que, na literatura, “o princípio condutor do cronotopo é o tempo”. Enquanto a relação proposta por Bakhtin é a de “interligação fundamental das relações temporais e espaciais”, o movimento de Thénon é o de denunciar aquilo que

separa e segrega. Pensar o valor de uma obra é resigná-la a uma atribuição de juízo que está fundamentada na modernidade.

Considerações finais

Como proposta para este estudo, comprometi-me a oferecer um percurso por metodologias decoloniais, como apelo da própria pesquisa, já que a frequente contestação ao cânone, as discussões sobre o tempo e o valor de obra são questionamentos constantes em *Ova completa*. Neste sentido, à medida que lia os textos aqui inscritos, uma parte se articulava à necessidade de oferecer uma proposta prática enquanto teoria, isto é, que usasse de recursos metodológicos que apresentem a presença do corpo de modo efetivo, que não o desmembrasse, dissecasse, desfiasse. Por outro lado, houve uma necessidade em contribuir para as discussões acerca da crítica literária, sobretudo, de autoria feminina.

O legado da separação, da filosofia que desfia, tem consequências negativas na literatura contemporânea e se conecta ao legado da diferença de gênero, mencionada anteriormente por Lauretis (2019). A “literatura feminina” pode ser uma categorização restritiva e designada pelo próprio cânone num intento em redigir, ou digerir à sua maneira, os escritos de mulheres. Este “nicho”, ou melhor, o ato de pôr em nichos, é uma crítica constante na poesia de Thénon, que a condena.

A formação canonizada que nos é ofertada parte de uma conduta moral plantada pela ideia de modernidade. O tempo a que se planta na América Latina ainda se pauta na ciência que viola seus corpos, “as condições materiais são restritivas, desde a condição reificada da vida atual até as ferramentas de produção do conhecimento fundadas em uma cultura masculina de dominação e conquista” (Scramim 2024: 17).

Meu raciocínio vai ao encontro do que Diana Taylor propõe quando diz que “o conceito de performance, como práxis incorporada, mostraria ser vital para que se definissem os estudos latino-americanos, pois ele descentra o papel histórico da escrita, introduzido pela Conquista” (2009: 46). Sugiro, portanto, como exercício prático dessa teoria, uma concepção de tempo que também seja descentralizada. Susana Scramim questiona a ideia de uma literatura inofensiva atribuída às mulheres contemporâneas. Mantenho a provocação da autora, que questiona se o que é considerado inofensivo tem “a capacidade de pensamento [...] se a mulher que escreve produz pensamento? Produz teoria?” (2024: 13).

É necessário que se produza pensamento acerca desses escritos para que haja a inserção de outras concepções de tempo, de outros modelos de existências, que não estão admitidos nos moldes dos cânones literários. Sobretudo, de modo a introduzir novas hipóteses e percepções que possam oferecer oportunidades e temporalidades outras. Como sugestão de inserção de um outro tempo, que não o canonizado, *Performances do tempo espiralar* (2021) de Leda Maria Martins nos apresenta outras concepções.

Se a performance é manuseada a partir da compreensão de que ela é o único modo vivo de comunicação poética, a fluidez requerida na temporalidade da poesia vocal acessa o passado, o presente, por ser a percepção de um corpo vivo, e reivindica ao devir. Não é sem motivo que o apelo da obra de Thénon se faz pela ação de gerar, seja no poema “OMNES GENERATIONES”, ou no próprio título do livro. Afinal, os sentidos propostos sobre a semelhança entre obra/ova se constituem a partir de certo jogo fonético, a obra completa, como obra consagrada, que em sua constituição gráfica carrega a mais uma letra. Por outro lado, em “ova” há a perda gráfica e a recusa a toda sacralidade imposta. No entanto são ovos dessa ova que, embora “llenos”, elaboram sobre um gerar que não prescreve na filosofia hegemônica, está além da palavra gráfica, se presentifica na comunicação e se constitui através do corpo, da voz.

Na performance das oralituras, a palavra como fala, expressão, é um dos radiotransmissores mais importantes, principalmente a palavra como potência de fala, capaz, como as rodas dos moinhos, de fazer ser o que como som pode se manifestar como materialidade. [...] No contexto dos sistemas cognitivos e afro-brasileiros, a palavra, além de ser signo naquilo que representa alguma coisa, é também investida de eficácia e poder, pois a palavra falada mantém a eficácia de não apenas designar a coisa a que se refere, mas também de portar nela mesma a coisa em si. Ela traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e dominou. Ela é, em si mesma, o acontecimento. (Martins 2021: s./p)

Manipular com o tempo e com a voz de modo a deixar que a ova, com “huevos llenos”, oriunda de um ser vivente “violado”, se comunique com o leitor e o faça percorrer uma existência corrompida pela métrica formal, é abandonar a ideia da palavra como recurso de representação da subjetividade; abandona-se a linguagem como instrumento, para adentrar à linguagem como parte na composição desse corpo, parte que não pode ser segregada. “Quero poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes

eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente de vida” (Lispector 1998: 12), alcançar o instante é o que deseja a pintora, personagem escrita por Clarice Lispector em seu livro *Água viva*. Semear ou, como ordena Thénon no último poema de sua *Ova*, “parí muertos / que construyan” (Thénon 2019: 129). Esse imperativo reivindica ao devir, a partir da constituição da palavra, não necessariamente a escrita, mas aquela que se inscreve no momento da enunciação.

NOTAS

* Sara Lovatti é graduada em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal de Viçosa. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, e autora de dois livros de poesia, *Desconverso* (2017) e *Estilhaço* (2021). Atualmente, ela é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo e bolsista CAPES. A autora investiga a literatura contemporânea escrita na América Latina, tendo perspectivas de gênero e decolonialidade como mote. Atua também em produções culturais, promovendo eventos literários e intermediando debates. Além disso, é professora de Língua espanhola no Instituto Federal do Espírito Santo, onde leciona Língua Espanhola para Jovens e Adultos no Ensino Básico e Tecnológico.

¹ [para começar, me parece uma estupidez, além do mais, porque o segundo livro pode ser muito pior que o primeiro. *Habitante de la nada*, no entanto, me parece vinculado com o último].

² Seu último livro, *Ova completa* (1987) foi publicado depois de *De lugares extraños* (1967) e *Distancias* (1984).

³ Proposta do autor que expande a noção de literatura “historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo” (Zumthor 2012: 12). Zumthor centra-se, portanto, “no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independente dos condicionamentos culturais particulares [...] para re-historizar, re-especializar, se assim posso dizer, as modalidades diversas de sua manifestação” (*ibidem*).

⁴ Michel Foucault em *The History of Sexuality*, 1980: 127.

⁵ [“que ninguém se liga no que está dizendo, ora bolas! Se estão ligados no discurso, no recurso, no duplo curso e eu, além do mais, quando escrevem sobre mim, frequentemente...não entendo nada!]

⁶ [qual a sua opinião sobre o ícone? / todas as mulheres o usam / ou também é coisa do machismo? / porque você sabe que na realidade / o que me interessa / é não só que escrevam / mas que sejam feministas / e se possível alcoólatras / e se possível anoréxicas / e se possível violentadas / e se possível lésbicas / e se possível muito muito desgraçadas / é uma antologia democrática / mas por favor não me traga / nem sãs nem independentes].

⁷ Conceito criticado por Teresa de Lauretis em “A tecnologia do gênero”, 2019: 440.

⁸ Ver Martins 2021.

⁹ [coisa quase sagrada / é uma coisa quase sagrada / uma coisa quase / quase sagrada / tão quase sagrada é esta coisa / que chama poderosamente a atenção / a quase absoluta cegueira das pessoas / para ter em conta / que

no fim das contas / é quase desnecessário ver para crer em coisa tão quase / tão conseqüentemente quase / sagrada / e além disso esse elemento ou coisa / tem sangrado / ou quase / e podemos apreciá-lo pela sombra do quase sangrado / sobre o chão sobre o chão sobre o mesmíssimo chão / e retomando a demonstração / temos esta coisa / uma coisa bah o montão/ de coisa quase meio sagrada / e além do mais sangrada e por conseguinte / e a princípio quase ad nauseam / e noutra ordem de coisas esta coisa / resiste com quase todos os seus botões / a ser descoberta / analisada remoída destripada / em seus últimos interno / ou melhor quase internos porque a coisa em si / não se desfolha facilmente / mas camada após camada / como alcachofras / os invernos / e o tempo ah o tempo esse fator / disjuntivo que quase aqui se esgota / e portanto não impede de chegar ao grande porquê e ao supercom desta coisa / quase sagrada / tam tam quase sagrada / tão quase quase / quase tão sagrada].

¹⁰ [Filosofia significa “violação de um ser vivente” / Vem do grego filoso, “que corta muito”, / e fia, 3ª pessoa do verbo fiar, que quer dizer / “confiar” e também “dar sem cobrar ad referendum” / Exercem esta atividade os chamados friends / ou “Confraria dos Sorridentes”, os fiadores – desde já –, / os que deveras têm o poder e o que creem tê-lo / na descomunal mesquita de Ox-Ála. / Uma vez consumada a filosofia / fazem-se presentes por ordem de aparição: / a delegacia o comissário o juiz da causa / o legista o advogado de ofício o fotojornalista / o segredo do sumário Max Scheler uma família vizinha / um psiquiatra dois guardas / Uma vez dentro, há: / 1 que perdeu ambas pernas 1 sacerdote / 1 indiferente 1 sádico 1 colecionador de adesivos do Racing / 1 (UM) exemplar do Eramos ilustrado para crianças / E bem/ bem lá dentro / a lembrança de uma frase famosa o esquecimento dessa / frase famosa ao que se segue o esquecimento de todo o famoso e o que não é exceto o teu rabo. / Filosofia significa “violação de um ser vivente” / quando a sua pena é perdoada 26 anos depois / você retoma o seu exercício ou eles exercem-no para você / *OVA: substantivo plural neutro latino. Literalmente: ovos. COMPLETA: participio passivo plural neutro latino em concordância com ovos. Literalmente: cheios. Variantes possíveis: lotados, repletos, transbordantes, abarrotados].

¹¹ Ver Mancini 2022.

Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail (2014), *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al., São Paulo, Hucitec.
- De Lauretis, Teresa (2019), “A tecnologia de gênero”, in *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*, Heloisa Buarque de Hollanda (Org.), Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, disponível em: <https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/obras_digitalizadas/heloisa-buarque-de-hollanda-pensamento-feminista_-conceitos-fundamentais-bazar-do-tempo-_2019_.pdf>, acesso em: 14 nov. 2024.
- Kant, Immanuel (2001), *Crítica da razão pura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lispector, Clarice (1998), *Água Viva*, Rio de Janeiro, Edição de Autor.
- Mancini, Sara L. (2022), *A obra, uma ova: considerações incompletas sobre Ova completa de Susana Thénon*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

- Martins, Leda Maria (2021), *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, Rio de Janeiro, Cobogó.
- Miñoso, Yuderkers E. (2020), “Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina”, in *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*, Heloisa Buarque de Hollanda (Org.), Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, disponível em: <https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/obras_digitalizadas/heloisa-buarque-de-hollanda-pensamento-feminista- hoje_-perspectivas-decoloniais-bazar-do-tempo-_2020.pdf>, acesso em: 14 nov. 2024.
- Quijano, Aníbal (2005), “Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina”, in *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, Perspectivas latino-americanas.
- Ravetti, Graciela (2012), “Narrativas performáticas”, in *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*, Graciela Ravetti e Márcia Arbex (Org.), Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Rigueto, Ana L. (2021), “Álbum de vestígios”, in *Jornal Rascunho*, n. 249, Rio de Janeiro.
- Rosenberg, Mirta / Bellessi, Diana (1988), “Susana Thénon: maquillando el caos”, in *Diario de Poesía*, n. 11, Buenos Aires.
- Scramim, Susana (2024), “A mulher, a poesia e a teoria literária”. *Texto Poético*, n. 41, 8–24, disponível em: <<https://doi.org/10.25094/rtp.2024n41a1048>>, acesso em 18/06/2024).
- Taylor, Diana (2013), *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Thénon, Susana (2019), *Ova completa*, Tradução de Angélica Freitas, São Paulo, Edições Jabuticaba.
- Zumthor, Paul (2012), *Performance, Recepção, Leitura*, São Paulo, Cosac Naify.

Manifestos microscópicos: o poema-ato de Christophe Tarkos

Annita Costa Malufe*

Universidad de Salamanca/ PUC-SP/ CNPq

Poema-ato

O poeta francês Christophe Tarkos (1963-2004) não fez parte do grupo de precursores da poesia sonora que, na década de 1950, descobria o gravador e as potencialidades que a gravação da voz traria ao poeta que, então, passava a poder perceber, escutar e manipular a sua própria voz, tomando-a como algo de fato físico, corporal. Tarkos tampouco se definia enquanto um seguidor ortodoxo dos poetas sonoros. No entanto, as descobertas do aparelho fonador, em sua plasticidade, sua fisicalidade, a exploração dos ruídos da garganta, da língua, da respiração, das modulações da voz, das entonações, são um material fundamental de sua poética. Em Tarkos, o corpo que está em jogo é sobretudo o corpo da voz; a voz e o escrito enquanto corpo.

Os gestos vocais repetitivos e exploratórios de um Henry Chopin, os ecos, as reverberações e loops de um Brion Gysin, a ritmicidade vocal de um François Dufrêne, e sobretudo o procedimento de repetição, de recursividade exaustiva, levado ao extremo por eles, mas também por outros, como os poetas Bernard Heidsieck e Ghérasim Luca, todas essas experiências irão marcar fortemente a poética de Tarkos. Desde o início, uma poética declaradamente experimental, em um sentido que encontra ressonâncias nessas manifestações de uma certa neovanguarda, que também se dava na música: John Cage, grupo Fluxus, mas ainda os compositores Edgard Varèse, Luciano Berio, György

Ligeti, Georges Aperghis. Também ele músico, Tarkos desde cedo foi atraído pela leitura da filosofia e da literatura, hesitando entre essas áreas antes de optar pelas Ciências Políticas e a Economia; e muito cedo os autores mais experimentais eram os seus preferidos, Antonin Artaud, James Joyce, Samuel Beckett.

A lista é muito extensa. Nomeio apenas algumas das referências importantes para Tarkos para que se tenha em vista o campo de relações em que nasce e se desenvolve a sua poética. Uma poética que explora o traço vocal da linguagem e põe em cena a vocalidade do escrito. Uma poética, acima de tudo, rítmica, que joga prioritariamente com gestos e expressões da oralidade, e busca uma indistinção entre as linguagens oral e escrita. Uma poesia-performance voltada sobretudo ao aspecto sonoro da língua. Uma poesia-ação, também no sentido em que a compreendia Bernard Heidsieck, em que o poema é ato corporal, intervenção no real, no espaço e no tempo.

Em relação ao campo maior de diálogos e ressonâncias, cabe mencionar ainda os poetas contemporâneos seus, Nathaly Quintane, Charles Pennequin, Christian Prigent, Philippe Beck, Philippe Castellin, David Christoffel, Alexandre Mare, Katalin Molnár, Vincent Tholomé, entre outros – com os quais estabeleceu um diálogo intenso, criando e participando de revistas literárias e, sobretudo, de performances e eventos de poesia. Tarkos foi muito ativo na cena de poesia experimental francesa dos anos 90 e é, até hoje, um dos poetas mais comemorados de sua geração na França. Foi também um dos mais produtivos. Vale observar que muito daquilo a que temos acesso hoje de sua obra se deve ao trabalho de seus amigos e colegas de geração, responsáveis pelas edições póstumas até, mais recentemente, a publicação do extenso volume de inéditos, *Le Kilo* (2022) – volume de 800 páginas extraídas de 3.000 páginas que faziam parte da primeira seleção, segundo os editores.

Uma das surpresas na pesquisa realizada nos manuscritos por David Christoffel e Alexandre Mare, ao organizarem *Le Kilo*, foi a quantidade de desenhos realizados por Tarkos, mais de 2.000, aos quais chamava de “poemas” ou, quando acompanhados de textos, de “caligramas”, em referência a Apollinaire. Tratava-se de uma das práticas de Tarkos no sentido de experimentar expansões da forma-poema, o que marca desde o início a sua produção. O poema que não se apazigua, não se acomoda à página, que experimenta a visualidade e se expande para a voz, a cena, o corpo. O poema que se dá na fronteira entre gêneros, poesia, prosa de ficção, dramaturgia, teoria, mas também manifesto, tratado.

Nas “Notas sobre os textos publicados” do volume póstumo *Écrits Poétiques* (2008), Katalin Molnár e Valérie Tarkos, organizadoras da edição, observam a presença do termo “manifesto” em Tarkos, ligado à natureza interventiva desses textos, que nos convocam, que se dirigem diretamente a nós:

Apalavra *manifesto* é muito presente na obra de Christophe Tarkos: manifestos, declarações, doutrina, conceitos, cartazes e slogans que são poemas e inversamente, poemas que são manifestos, declarações, doutrinas, conceitos, cartazes e slogans. (2008: 394)

Ou seja, há uma natureza de manifesto presente em muitos textos, mesmo que não sejam assim literalmente intitulados. Talvez o único a levar a palavra manifesto no título seja “Manifeste chou” [Manifesto Couve], que Tarkos publicou primeiramente em 1993.¹ Depois, tem-se “Le poème de dehors” [O poema de fora] (incluído no livro *Oui*, de 1996), subintitulado “Manifesto”, e no qual consta a explicação do poeta: “Texto manifesto subintitulado Da necessidade de uma poesia revolucionária que se chama As Grandes Orelhas” (Tarkos 2008: 256). Ainda em 1996, há os textos “Ma langue est poétique” [Minha língua é poética] e “La poésie est une intelligence” [A poesia é uma inteligência], que são incluídos pelo poeta no gênero manifesto. E, por último, em 1999, tem-se o livro *Le signe =*, subintitulado “Manifesto”, sobre o qual o presente texto irá deter-se mais adiante.

Em sua constante pesquisa por novas formas de expressão, que não teve parada até a morte precoce do autor em 2004, o tom do manifesto se fazia presente muitas vezes, não somente nesses escritos mais declaradamente definidos como tal. Não se tratava, contudo, de fundar um movimento literário, mas antes, de trazer ao texto algo do que havia ali, nos manifestos das vanguardas, um tom, um gesto, uma atitude, que talvez pudesse ir ao encontro ao que ele buscava em sua poesia. Quem sabe o ato, a poesia como ato:

l’acte

la poésie est um acte

le poème est um acte

le ce que peut faire office d’acte

ce qui sort d’un acte

(Tarkos 2014: 373)²

Philippe Castellin, poeta e amigo de Tarkos, responsável pela pesquisa e publicação de *L'Enregistré*, livro que compila gravações em áudio e vídeo, comenta que, em Tarkos, “a poesia é ato, não acidentalmente, mas por definição. Que ela se escreva ou performe. [...] Ela é ação. Ela não diz: faz” (Castellin in Tarkos 2014: 75).

O manifesto parece, portanto, trazer ao poema a ação, o tom interventivo que tanto interessou a Tarkos. Encarnava algo de um desejo por uma revolução da linguagem, em um espírito sempre próximo aos experimentalismos de vanguarda que o formaram e aos quais ele explicitamente se aliava, dizendo, “eu sou a vanguarda em 1997” (Tarkos *apud* Farah 2010: 148).³ Como observa Anne Tomiche, os manifestos das vanguardas históricas “constituíram um espaço novo de experimentação artística”,⁴ na qual tratou-se sobretudo da liberdade de transitar e mesclar gêneros. Foram, portanto, também um ambiente propício à pesquisa formal. Ao trabalhar e repropor o manifesto, Tarkos alimenta-se desse gesto experimental em relação ao estilo e, ainda, a uma proposição do próprio estilo, da forma, do gênero, enquanto política.

Em uma entrevista, Tarkos explica que o primeiro periódico de literatura que criou, intitulado *R.R.*, serviu-lhe de produção constante de manifestos de todos os tipos e que, desde então, passou a produzir diversos pequenos manifestos, que seriam “microscópicos”, diz (2014: 241); manifestos que seriam imbuídos do objetivo de assentar ideias e, no seu caso, “fazer com que as coisas sejam mais diretas, mais concretas” (2014: 242). Ou seja, o poema-manifesto é também aquele que ajuda a concretizar certas propostas e possibilita esse poema-ato, a linguagem que age, o performativo – ou o “quando dizer é fazer” de Austin.⁵

Tarkos não se nomeava um “performer” ou “poeta”. Dizia-se um “fabricante de poemas”: “Eu nasci em 1963. Eu não existo. Eu fabrico poemas”.⁶ Há nessa afirmação algo de uma desmistificação do lugar do poeta e da poesia, muito no sentido de um antilirismo, que se afirmava no avesso de uma poesia da busca da interioridade, da profundidade psicológica subjetiva: tornar as coisas mais diretas e concretas. Esse é um traço que marca seus colegas de geração, como Pennequin, Quintane, Tholomé, com os quais Tarkos criou a revista *Facial* (1999), que só teve um número, e que propunha uma espécie de movimento literário, ainda que de modo paródico: o facialismo. “Meu próximo manifesto é a poesia facial”, anunciava Tarkos na entrevista de 1997. A proposta era por uma poesia da superfície, do face a face com as coisas mais concretas e mesmo banais, um poema plano, bruto, sem elementos a serem desvendados em sua

profundidade: “bruto e não espesso o poema no chão exposto sob os olhos em todo seu comprimento aí se enrola não há interior” (*apud* Boisnar 2007).⁷

Podemos encontrar certo eco aqui do que dizia Roland Barthes, ainda que em outro contexto, acerca da escrita moderna que, ao buscar uma autonomia frente à subjetividade e ao domínio do autor, ao se contrapor aos excessos românticos, mostra-se enquanto um plano que não se dá a escavações subterrâneas: “não há fundo, o espaço da escrita percorre-se, não se perfura” (Barthes 1984: 66). A leitura se dá no deslizamento da superfície da linguagem e nas conexões que ela proporciona, e não na suposição de uma dimensão escondida a ser decifrada e buscada em uma suposta profundidade. Tarkos diz: “é algo que estaria em face de, e que não teria outro valor que seu valor facial” (2014: 242). Dizer que não há interior do poema significa ainda dizer que nessa poesia não há simbologias, não há um tratamento alegórico ou metafórico da palavra. Daí a boa definição da proposta de *Facial* como aquela de uma “poesia mais literal do que literária, poesia que faz o que ela diz e diz o que ela fala” (Barda 2015).⁸

A poética *Facial* nos dá pistas em relação ao projeto poético de Tarkos, no qual uma das dificuldades talvez seja justamente compreender a facilidade ou a simplicidade presente nos seus poemas. Seus objetos são os mais rasteiros, banais, miúdos – um galão de óleo, um pente, um pneu, a fumaça do cigarro. E assim o são os modos de dizer, frases sempre muito simples, diretas e atadas a expressões orais cotidianas. Muitas vezes os poemas parecem um mero dizer por dizer, criando uma ciranda de frases que se retomam de modo exaustivo, como uma criança que cantarola repetidamente uma palavra até que ela perca o sentido.

É um pouco do que diz Christian Prigent, um dos principais críticos e poetas que escreveram sobre Tarkos, que via na estratégia de repetição de sua poética um modo de esvaziar a capacidade de significação dos segmentos.⁹ Os procedimentos empregados propõem uma descrição para logo em seguida desfazê-la, minando assim a face figurativa da língua. Nas palavras Prigent, em sua apresentação ao livro de Tarkos:

A partir daí tornamo-nos sensíveis sobretudo à generosidade elocutória do fluxo. E podemos apreciar a espécie de alegria que anima esta generosidade. Sem dúvida que aí provamos algo do puro prazer de falar, um prazer quase infantil de deixar correr o fluxo do balbucio. (Tarkos 2008: 16)

Desse modo, passamos a experimentar “essa feliz ebulição verbal”, diz Prigent (*ibidem*), independentemente da precariedade ou trivialidade dos objetos, temas ou fatos que se desenrolam nos textos.

Voz-pasta

O poema “Le petit bidon” é emblemático acerca dessa ebulição e do jogo livre do dizer, ou de um falar que se encena enquanto jogo rítmico e corporal com o fluxo das palavras e das imagens. Cito o trecho inicial desse poema que nasceu de uma improvisação oral – de modo que as quebras são de responsabilidade dos editores de *L’Enregistré*, ao realizarem a transcrição e buscarem reproduzir as pausas que se ouve na performance de Tarkos:

Le petit bidon

on a un petit bidon, un bidon d’huile, sur la table
un petit bidon vide, un petit bidon normal
normalement
sur la table
avec
du vide dedans
il est fermé mais il est vide
si on regarde dedans le petit bidon
on a du vide
on 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 à sa place, il ne bouge pas
il ne déborde pas comme une grande masse blanche qui viendrait par-dessus la table et
qui viendrait déborder la table et qui viendrait se mettre dessous la table
il reste au-dessus de la table
il est totalement vide
il ne se passe rien
qu’un petit bidon sur la table
mais dedans le petit bidon

il se passe beaucoup de choses dedans le petit bidon on a
de l'air, de l'air dans le vide du petit bidon de métal fermé
c'est un petit bidon, il n'est pas grand, il n'a pas beaucoup de taille
il est un petit bidon d'huile, qui est sur la table, qui est posé sur la table
et qui est vide et qui est fermé
et dedans, dedans il y a de l'air
et dans l'air, par contre, il se passe beaucoup de choses dans l'air
il, il bouge
l'air bouge dedans le petit bidon [...]
(Tarkos 2014: 453-454)¹⁰

Como “Le petit bidon”, muitos dos poemas de Tarkos eram resultados de improvisações orais, embora isso não fosse uma regra, pois havia uma mão dupla entre os registros: os escritos podiam ser o suporte da performance oral do mesmo modo que a performance poderia ser o lugar de nascimento de poemas, hoje impressos nos livros. De modo que aqui o termo “escrita” é tido no sentido amplo de uma composição que por vezes se fazia no papel e, por vezes, no ar, diante do microfone, na presença de uma plateia. Tarkos dizia não acreditar na distinção entre oral e escrito. O texto poderia retirar-se da cena, diz Philippe Castellin, mas, mesmo retirado, o texto jamais desaparecia, também no sentido de que poderia identificar-se ao próprio desenrolar do pensamento, ou seja, à corrente de pensamento dando-se em tempo real. Muitas vezes, diz, “a performance se tornava leitura imediata desse texto infinito que se escreve em mim e em direto” (Castellin *apud* Tarkos 2014: 84).

“Le petit bidon” talvez seja um caso desses; sendo, ainda, um texto exemplar acerca dos procedimentos construtivos empregados nos poemas de Tarkos. Dentre esses procedimentos, como é evidente, logo se destaca a recursividade, um tipo especial de repetição que age por retomadas e acréscimos. Parte-se de um elemento muito simples para ir pouco a pouco desdobrando-o em repetições e permutações. Tarkos falava em um “pequeno deslizamento progressivo” (2014: 240). O ponto inicial é, assim, uma imagem nítida, criada em torno de um objeto em geral corriqueiro e, não raro, um tanto insignificante – neste caso o galão de óleo –, e que vai sendo ampliada – o galão sobre a mesa, o galão vazio, que não se mexe, que não transborda, etc. –, a partir de segmentos curtos e muito diretos, que vão sendo retomados e somados a outros.

O poema vai crescendo então por acréscimos paulatinos, passo a passo, tendo não somente a repetição, mas a permutação como recurso. No caso desse poema, há ainda a dinâmica de uma paulatina aceleração, que enfatiza uma espécie de saturação de elementos, algo também frequente. O poema é passo a passo preenchido, como um recipiente antes vazio que pouco a pouco se esgota e começa a transbordar. A aparentemente dinâmica simples e direta é, vez por outra, cortada por elementos um pouco mais alheios ou estranhos, que trazem um certo absurdo, pequenos pontos de não senso que, em alguns casos, provocam o riso, inserem o humor e, em outros, simplesmente um estranhamento.

Por exemplo, no caso desse mesmo poema, elementos como a súbita “grande massa branca vinda por cima da mesa” e, mais adiante, a imagem do ar que turbilhona no vazio do galão – e marca início ao próprio turbilhão vocal de Tarkos, quando se dá o momento mais acelerado e encadeado do fluxo de voz. E, em seguida, a entrada dessa oração inusitada, inesperada: “ele é gentil”. Uma expressão um pouco deslocada, em relação a um galão de óleo, ou seja, podemos aí ver outro ponto de irrupção, um elemento curioso, meio deslocado, e que levará à última frase que fechará o poema, repetida duas vezes, “obrigada pequeno galão, obrigada pequeno galão”. Além do tom simples, às vezes próximo ao infantil, Tarkos valia-se muito do não senso em sua escrita, criando um contraste entre um material muito corriqueiro e o aparecimento de objetos inesperados, deslocados de contexto, não raro, absurdos. Às vezes o não senso acontecia em razão de um jogo simples de homofonia, a conexão entre palavras por sua proximidade sonora – o que para alguns seria um jogo de palavras, termo ao qual Tarkos não gostava de ver associado à sua poesia.

Tal se vê exemplarmente em “Le petit bidon”, as improvisações de Tarkos apoiavam-se sobretudo na sonoridade, no ritmo e nas proximidades sonoras, nos movimentos e entonações, nas circunvoluções e gestos das palavras. Ou seria mais exato dizer: nos gestos e movimentos das frases, orações, expressões que, para ele, eram como uma massa, uma pasta modelável e elástica, na qual as palavras não existiriam de modo isolado. Daí a sua provocação insistente: “As palavras não existem” (Tarkos 1999: 28).¹² As palavras não existiriam isoladamente, mas sim sempre reunidas, em grupo, em conjunto, em uma continuidade que não se quebra, que não pode ser rompida. Haveria, assim, uma pasta vocal, um fluxo de palavras que é ao mesmo tempo o fluxo da fala e o da voz, como o é também o fluxo da escrita. Daí o conceito, criado por ele, da “pâte-mot”, traduzindo literalmente, a “pasta-palavra”, que ele por vezes também escreve

colando os dois termos e criando o neologismo “patmo”.¹³

Ao ouvirmos gravações em que Tarkos explicava a sua teoria, em uma espécie de misto de palestra com performance, mas também ao se ter em mente tanto as performances de poemas quanto seus poemas escritos, torna-se nítido o quanto o conceito “patmo” liga-se diretamente à sua prática de composição. O quanto a pasta de palavras é uma imagem quase literal de como ele vive e manipula a língua enquanto voz, enquanto essa continuidade concreta, física, que amalgama imagens, significados, sons, ruídos, afetos. Daí Prigent dizer que os escritos de Tarkos seriam uma *concretização* da “*pâte-mot*”, em uma manipulação da língua ao mesmo tempo retórica, elaboradíssima, erudita e lúdica (Prigent *apud* Tarkos 2008: 18).

A ideia de concretização tenta dar conta de uma dinâmica que não seria a da representação, ou seja, não se trata de compreender a poesia de Tarkos enquanto uma ilustração de uma teoria preexistente – o contrário também não seria exato, a teoria enquanto uma descrição de uma prática que a precede. Longe disso, o que ocorre é uma teoria sobre a língua que se encena ao mesmo tempo em que se cria e se experimenta nos poemas, se cria junto com eles, em simultâneo; em uma autopoiesis que não deixaria falar da precedência de um sobre outro. Do mesmo modo, não haveria precedência da língua em relação à voz: a língua é imediatamente voz e vice-versa, em um engendramento mútuo e autopoietico. Como também o diz Prigent, ao introduzir a recolha em livro dos escritos de Tarkos em 1995, de *Les Contemporains Favoris*: “Tarkos nos fala da língua: como ela nasce, como se engendra junto com a voz” (Prigent *apud* Tarkos 1995: 8).¹⁴

Se olharmos mais de perto, notamos que, desde o início, o pensamento sobre a linguagem está infiltrado em seus poemas e convive com os momentos mais descritivos, da dita poesia facial, a poesia mais chã, rasteira ou literal. Notamos ainda que o dizer é tematizado inúmeras vezes e que grande parte do material de sua poesia é composto por expressões da fala cotidiana – que são exaustivamente repetidas e retomadas, até desfazerem ou embolarem seus significados. Muitos escritos são explicitamente metapoéticos, como assinala Prigent. E referem-se ao próprio fazer da escrita ou da construção da linguagem. Mas tudo isso está longe de circunscrever um projeto autorreferencial – ou mesmo meramente formalista, como veem alguns leitores mais apressados. Primeiramente porque aí encontramos uma concepção de linguagem em que as ideias de comunicação e referencialidade são postas em desuso.

Será em *Le signe =*, livro de 1999, que, como dito, leva o subtítulo de “Manifesto”, que Tarkos formulará de modo mais explícito a sua teoria. O conceito de patmo já aparece em livros e performances anteriores, mas aqui ele ganhará contornos mais definidos, em um livro que experimenta um estilo ainda mais híbrido, entre a poesia e o ensaio. No trecho que se intitula, justamente, “As palavras não existem”, lemos:

Não há palavras. As palavras nada dizem. As palavras não têm sentido. Não há palavras porque há um sentido, o sentido esvaziou as palavras de qualquer significação, as esvaziou completamente, nada resta às palavras elas são sacos vazios esvaziados que foram esvaziados, o sentido tomou todo o sentido, nada deixou para as palavras, conchas vazias, o sentido se debate sozinho, não tem necessidade alguma das palavras, o sentido quer tudo, quer tudo tomar, ele tenta, ele não se prende a nada, as palavras não se prendem a nada, ele não quer se prender, ele quer continuar a fazer sentido, custe o que custar, ele quebra as palavras enquanto se debate, enquanto se debate sozinho, não se pode mais tomar as palavras por elementos do sentido, pelos elementos das tiradas do sentido, não há palavras, há o sentido que pulsa, que se ata à pulsação. (1999: 28)¹⁵

Vemos, portanto, que as palavras “não existem” e “nada dizem” porque elas isoladamente não dariam conta do que aqui compreende-se por “sentido”. A afirmação “o *sentido* esvaziou as palavras de qualquer *significação*” já deixa claro que o sentido não equivale à significação das palavras. Ao mesmo tempo, Tarkos o coloca como algo que age por detrás e por dentro das palavras, ao mesmo tempo esvaziando-as e as tomando para si, como uma onda que devora tudo para fazer prevalecer a sua continuidade. O sentido aqui em jogo não se restringe à camada de significados, de conceitos, da linguagem. E, ainda, conforme a teoria encenada por Tarkos, não há a divisão entre significante e significado, mas sim, como lemos no centro da primeira página do livro: “O *significante* = O *significado*” (daí o título do manifesto *Signo =*). Assim, o sentido só pode ser o que se dá no conjunto das palavras postas em movimento, agregadas, unidas, grudadas, amalgamadas:

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, é o monte, a bola, o bife, a massa terrosa, o glaucoma, o galo, o ideograma, o desenho. (1999: 29)¹⁶

De modo que o sentido é imediatamente voz – falada ou escrita. Ele emerge a partir do momento em que essa pasta se faz – a pasta de palavras – que tudo amalgama e faz fluir. O sentido é esse próprio fluxo, ele é essa pasta, essa continuidade plástica e ininterrupta.

A lista de palavras que é preciso fundir resulta em um pastel. Onde 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 e ela se sustenta até o fim de todas as maneiras que ela é estirada e contorcida, ela passa, ela se dirige ao final. (1999: 31-32)¹⁷

E mais adiante lê-se: “Pasta-palavra é a substância, é a substância de palavras suficientemente grudadas para querer dizer, podemos nos deslocar na pasta-palavra como em uma compota” (Tarkos 1999: 32). E ele prossegue, nesse que é um texto que, em muitos momentos, também na sua visualidade, apresenta esse fluxo contínuo de palavras que cria uma massa compacta, que preenche toda a página. E que depois, aos blocos mais compactos de texto, virão agregar-se manchas mais rarefeitas, em que as linhas se interrompem e deixam brancos na página, como se acompanhássemos mover-se essa pasta elástica, que varia seu fluxo, suas densidades e formatos.

Percebemos assim que ao mesmo tempo em que teoriza acerca da linguagem e expõe a sua teoria de modo conceitual – e, portanto, valendo-se em muito da camada da significação –, Tarkos experimenta essa mesma teoria nos próprios movimentos de sua escrita, extrapolando a dimensão dos significados e manipulando a língua enquanto um corpo concreto. Essa, uma outra de suas insistências:

o verbo é totalmente corporal, e além de ser corporal, ele é como um tiro. Não podemos dizer que a língua seja separada nesse momento, e, além de ser uma ferramenta, um utensílio, um tiro na cabeça, além disso, é algo de concreto [...] 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)¹⁸

Manifesto microscópico

Assim, a pasta-palavra concretiza-se sobretudo em três aspetos que saltam da escrita de Tarkos: em primeiro, a dinâmica de continuidade, de profusão de palavras emendadas, que se chamam umas às outras, nessa torrente de fluxo de fala; em segundo, a criação de um sentido profuso, que se engendra pouco a pouco, à medida que o poema avança; e, em terceiro, decorrente disso, a impossibilidade de um sentido que possa ser resumido em uma única palavra ou frase, ou seja, que possa ser resumido à camada de significação da fala.

Encarna-se no escrito, desse modo, a pasta-palavra, que é também aquela que se encarna na fala, na voz audível, quando o poeta performa o texto. E que, como ele afirmará inúmeras vezes, é a pasta em que nós nos movemos todos os dias. Por fim, o fato principal é que todos nós, humanos ao menos, estamos imersos nessa compota da linguagem, a compota da pasta-palavra, e não temos como fugir dela. Nesse momento, percebemos que Tarkos tem em vista uma teoria da língua que não se restringe à linguagem poética, embora nela encontre seu lugar de efetuação e de emblema. É toda linguagem verbal em sua natureza que se comporta desse modo, que é uma pasta contínua, sendo a língua poética uma modalidade que se dá dentro dessa pasta-palavra de todos os dias, na qual estamos todos tomados. A língua poética é, assim, uma perturbação na calmaria cotidiana da pasta-palavra; é aquela que busca criar algum tipo de variação ou de abalo nessa grande pasta da língua em que nos movemos e que é aderente, viscosa, jamais rompida, excessiva e ao mesmo tempo monótona e cheia de clichês, lugares comuns difíceis de serem abalados.

Dessa constatação, de que estamos imersos na compota e de que não há significado e signifiante, como não há palavras isoladas, resulta que o real e a língua não podem ser concebidos separadamente. A pasta nos toma a todos – e, portanto, está colada no real, dá-se no mesmo plano que ele, face-a-face.

[*pâte-mot*] é o fato de que toda a língua é colada entre ela e não se pode lhe retirar pequenos pedaços para se inventar uma história ou construir algo. Então é-se obrigado a tudo tomar de uma vez. Tomar todo o real e tomar toda a língua que é toda colada junto. (Tarkos 2014: 244)¹⁹

Como diz, ainda, em outra entrevista:

Mas para mim não há [*palavras*]... O que acho engraçado nesta ideia [*de haver um referente, da palavra ser um signo*] é o fato de que a língua e o mundo sejam separados. Para mim a língua não está fora do mundo, ela é tão concreta quanto um saco de areia que lhe cai na cabeça, é completamente real, completamente eficaz, eficiente, útil. (Tarkos 2008: 357)²⁰

Parece-me que o núcleo do interesse da poesia de Tarkos para nós hoje reside nessa proposta que desfaz certos lugares comuns acerca das relações entre teoria e prática, linguagem e mundo, escrito e oral. Sua formulação acerca da linguagem – na qual o conceito de *patmo* ocupa o centro –, além de constituir um dos traços singulares da sua poética, extrapola o mero estudo de caso. E isso tanto pelo que é formulado como pelo modo com que é feito. É nesse sentido que ela parece justificar o subtítulo *manifesto* presente em *Le signe =*, apontando para uma proposição empenhada em algum desejo de mudança que excede um projeto pessoal. Pode tratar-se de um manifesto *microscópico*, como o dizia Tarkos, ainda no sentido de se pensar em um manifesto *micropolítico*. Ao invés de um manifesto que apontasse para um combate político localizado na esfera macro, a do estado, das instituições, a que talvez corresponda uma poesia engajada, de conteúdos políticos mais explícitos, um manifesto menor, microscópico ou molecular, agindo por dentro das formas reconhecíveis. Um “manifesto do desequilíbrio”, para usamos o termo eleito por Prigent, ao afirmar que as performances de Tarkos eram em si mesmas esse manifesto (Prigent in Tarkos 1995: 8), desequilibrando os lugares comuns da performance, como também aqueles da língua.

Não podemos ignorar que a produção de Christophe Tarkos se concentra na década de 90 do século XX, momento considerado por muitos como aquele de um pós-modernismo em que as propostas de vanguarda, e a própria ideia de vanguarda, teriam caducado. Espécie de momento pós-utópico, na formulação do poeta concretista brasileiro Haroldo de Campos (1997), que se estende até nós. Poderá parecer anacrônico para alguns, talvez ingênuo para outros, a aposta dessa poesia em um gênero tão tipicamente vanguardista. E, mais, na insistência em se definir como um poeta de vanguarda, tal como o fazia Tarkos. Contudo, parece que, ao final, tratava-se de afrontar essas posições e afirmar, uma vez mais, a possibilidade de um recomeço, do reinício e a reproposição do novo, de uma possibilidade de recomeçar. Quem sabe propondo um outro modo de ser do manifesto, e portanto do ato poético ou da poesia como ação.

Valeria terminar, nesse sentido, com mais um trecho de Tarkos, deixando-o quem sabe ecoar até nós:

Eu não compreendo depois das vanguardas, eu compreendo agora. Dizemos a palavra vanguarda para dizer os inventores, um lugar depois das vanguardas é um lugar sem inventores. [...] Eu não compreendo depois das vanguardas, não compreendo tampouco depois das revoluções, a revolução de Maiakovski [...] Eu sou a vanguarda em 1997. (Tarkos apud Farah 2010: 147-148)²¹

NOTAS

* Annita Costa Malufe é investigadora da Universidade de Salamanca, junto ao Grupo de Investigación Reconocido Estudios Portugueses y Brasileños. No Brasil, é docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP e bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq. É investigadora colaboradora do ILCML (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa), da Universidade do Porto. Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP, é autora dos livros de ensaios: *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (2006) e *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2011), ambos com financiamento FAPESP. Realizou duas pesquisas de pós-doutoramento: na USP, “Traços de Beckett na literatura contemporânea” (CNPq), supervisionada por Fabio de Souza Andrade; e na PUC-SP, sob supervisão de Peter Pál Pelbart, “Procedimentos literários em Gilles Deleuze” (FAPESP). É autora de sete livros de poemas, dentre os quais *Alguém que dorme na plateia vazia* (7letras, 2021).

¹ Em uma revista editada pelo poeta, crítico e performer Jean-Pierre Bobillot, sendo republicado em 1995 no pequeno volume *Morceaux choisis*, antes de ser retomado em *La langue* (Al Dante) e em *Écrits poétiques* (2008).

² Trecho inicial de manuscrito intitulado “curso n. 1”.

³ Texto intitulado “L’histoire de...”, publicado originalmente na revista *Java*, n. 16, 1996, p. 96-99.

⁴ “Proches des manifestes politiques, des tracts ou des affiches publicitaires, les manifestes littéraires et esthétiques constituent en même temps – et c’est là leur spécificité par rapport aux manifestes politiques – un espace nouveau d’expérimentation artistique” (Tomiche 2005: 12).

⁵ Conforme a tradução para o português do original *How to do things with words*, clássico da pragmática linguística (Austin 1990).

⁶ “Je suis né en 1963. Je n’existe pas. Je fabrique des poèmes.”

⁷ “brut et non épais le poème à plat exactement étalé sous les yeux dans toute sa longueur y s’embarrasse pas d’intérieur.” (Originalmente no editorial da revista *Facial*, 1999).

- ⁸ “poésie littérale plutôt que littéraire, poésie qui fait ce qu'elle dit et dit ce qu'elle fait.”
- ⁹ “il vide la capacité de signifiante des segments mobilisés” (Pringent in Tarkos 2008: 17).
- ¹⁰ No caso dos poemas, opto por deixar o original no corpo do texto e a tradução (provisória e apenas literal), em nota de rodapé: “O pequeno galão/ Há um pequeno galão, um galão de óleo sobre a mesa/ um pequeno galão vazio, um pequeno galão normal/ normalmente/ sobre a mesa/ com/ o vazio dentro/ ele está fechado mas está vazio/ se olhamos dentro do galão/ há o vazio/ não há nada/ olhamos sobre a mesa e vemos um pequeno galão/ que não transborda da mesa/ o galão continua bem no seu lugar, ele não se mexe/ ele não transborda como uma massa grande branca que viria por cima da mesa e que transbordaria a mesa e que se meteria debaixo da mesa/ ele fica em cima da mesa/ ele está totalmente vazio/ nada se passa/ além de se ter um pequeno galão sobre a mesa/ mas dentro do pequeno galão/ se passa muita coisa dentro do pequeno galão há/ ar, ar no vazio do pequeno galão de metal fechado/ é um pequeno galão, ele não é grande, ele não tem muito tamanho/ é um pequeno galão de óleo, que está sobre a mesa, que está parado sobre a mesa/ e que está vazio e que está fechado/ e dentro, dentro há ar/ e no ar, em compensação, muita coisa se passa no ar/ ele, ele se mexe/ o ar se mexe dentro do pequeno galão [...]” (Trad. provisória minha).
- ¹¹ “petit glissement progressif.”
- ¹² “Les mots n'existent pas.”
- ¹³ A homofonia de conceito de Tarkos com a ilha grega de Patmos já foi notada por alguns, como sua amiga Nathalie Quintane, que em depoimento recente observa: “Sempre entendi Patmos, o título de Tarkos, em relação a essa massa, Patmos, a caverna do Apocalipse...” (Quintane 2022).
- ¹⁴ “Tarkos nous parle de la langue: comment ça naît, comment ça s'engendre à même la voix.”
- ¹⁵ “Il n'y a pas de mots. Les mots ne veulent rien dire. Les mots n'ont pas de sens. Il n'y a pas de mots parce qu'il y a un sens, le sens a vidé les mots de toute signification, les a vidés complètement, il ne reste rien aux mots ce sont des sacs vides vidés qui ont été vidés, le sens a pris tout le sens, il n'a rien laissé pour les mots, coquilles vides, le sens se débat tout seul, il n'a nul besoin des mots, le sens veut tout, veut tout prendre, s'essaye, il ne se rattache à rien, les mots ne se rattachent à rien, il ne veut pas se rattacher, il veut continuer à faire sens, coûte que coûte, il écrase les mots pendant qu'il se débat, pendant qu'il se débat seul, on ne peut plus prendre les mots pour des éléments de sens, pour les éléments de tirades sensées, il n'y a pas de mots, il y a le sens qui pousse, qui s'attache à la poussée.”
- ¹⁶ “il n'y a pas de mots seuls, les mots sont en groupe, ils se mélangent dans un groupe, ils fusionnent dans un groupe, ce qui fait l'élément de sens ce n'est plus le mot c'est le groupe des mots fusionnés, c'est le tas, la boulette, la tirade, la masse terreuse, le glaucome, la bosse, l'idéogramme, le dessin.”
- ¹⁷ “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 et elle tient jusqu'au bout de toutes les manières qu'elle est tirée et contorsionnée, elle passe, elle se dirige vers la fin.”
- ¹⁸ “Je verbe est totalement corporel, et en plus d'être corporel, il est comme un coup de feu. On ne peut pas dire que la langue est séparée à ce moment-là, et, en plus d'être un outil comme ça, ustensile, un coup de feu dans la tête, en plus, c'est quelque chose concret. [...] Le texte ne sert pas à quelque chose, il est quelque chose. À chaque fois ce qui me gêne, c'est d'oublier la matérialité du texte. Il y a de la vérité dans le texte, c'est tout, la vérité palpable de l'existence matérielle du texte.”
- ¹⁹ “Pâte-mot, on l'écrit un peu comme on veut, c'est le fait que toute la langue, elle est collée entre elle, et on peut pas lui prendre des petits morceaux pour s'inventer une histoire ou pour construire quelque chose. Alors on est obligé de tout prendre à la fois. Tout prendre le réel et tout prendre la langue qui est toute collée ensemble.”
- ²⁰ “Mais pour moi il n'y en a pas... Ce que je trouve bizarre dans cette idée-là, c'est le fait que la langue et le monde soient séparés. Pour moi la langue n'est pas en dehors du monde, c'est aussi concret qu'un sac de sable qui te tombe sur la tête, c'est complètement réel, complètement efficace, efficient, utile.”
- ²¹ “Je ne comprends pas après les avant-gardes, je comprends maintenant. On dit le mot avant-garde pour dire les inventeurs, un endroit après les avant-gardes est un endroit sans inventeurs. [...] Je ne comprends pas après les avant-gardes, je ne comprends pas non plus après les révolutions, la révolution de Maïakovski. [...] Je suis l'avant-garde en 1997.” (Publicado originalmente na revista *Java*, n. 16, 1996, p. 96- 99).

Bibliografia

- Austin, J. L. (1990), *Quando Dizer é Fazer. Palavras e Ação*, tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho, Porto Alegre, Artes Médicas.
- Barda, Jeff (2015), “Christophe Tarkos le moi booule”, *Art Presse*, <<https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-297-8>> (último acesso em 06/06/2024).
- Barthes, Roland (1984), *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil.
- Boisnard, Philippe (2007), “Poésie de face sans fond: quelle fut la prétention faciale?”, *Libr-Critique.com* <<http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=528>> (último acesso em 08/06/2024).
- Bourassa, Lucie (2013), “‘Il n’y a pas de mots’ et ‘Ma langue est pleine de mots’ : continu et articulations dans la théorie du langage de Christophe Tarkos”, *Études françaises*, n. 49(3), <<https://doi.org/10.7202/1021208ar>> (último acesso em 06/06/2024).
- Campos, Haroldo de (1997), “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, *O Arco-Íris Branco*, Rio de Janeiro.
- Farah, Alain (2010), “Situation de l’écrivain en 1997: Christophe Tarkos, commentateur de son émergence”, *@analyses* (Université d’Ottawa), v. 5, n. 3.
- Tarkos, Christophe (1995), *Morceaux Choisis, Les Contemporains Favoris*, n. 7, Paris, Les Contemporains.
- (1998), *Caisses*, Paris, P.O.L.
- (1999), *Le Signe =. Manifeste*, 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.
- (2022), *Le Kilo et Autres Inédites*, Paris, P.O.L.
- Quintane, Nathalie (2022), “Poesia, prima persona plurale/ 4: Nathalie Quintane e Rachel Lamoureux”, *Le Parole e le Cose, Letteratura e realtà*. <<https://www.leparoleelecose.it/?p=47011>> (último acesso em 11/11/2024).
- Tomiche, Anne (2005), “‘Manifestes’ et ‘avant-gardes’ au XXème siècle”, *Manières de Critiquer : colloque sur les avant-gardes à l’Université d’Artois*, <<https://shs.hal.science/halshs-00112236>> (último acesso em 06/06/2024).

Porque eu pedi: uma viagem *queer* à ilha do Pico

Carla Miguelote*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

A primeira parte do título deste trabalho (“Porque eu pedi”) remete à novela *Porque ela não pediu isso*, do escritor espanhol Enrique Vila-Matas, que, por sua vez, remete às “Instruções pessoais para Sophie Calle sobre como melhorar a vida em Nova York (porque ela pediu)”, escritas pelo estadunidense Paul Auster. O que eu pedi foi, de certo modo, uma autorização para viajar. O pedido foi feito à Comissão Organizadora das Jornadas de Poesia e Performance II na proposta de comunicação que submeti à sua avaliação. Tudo se passava como se eu só pudesse realizar “uma viagem *queer* à ilha do Pico” (segunda parte do título), ou só me sentisse autorizada a fazê-lo, se ela tivesse passado pelo crivo de uma comissão avaliadora, se estivesse de algum modo vinculada a uma instituição; em suma, se a viagem se configurasse como trabalho.

Entretanto, já com o aceite da proposta em mãos, e a expressa autorização da comissão, no momento de fazer as reservas nos hotéis em que me hospedaria, deparei-me com um dilema. Os formulários de reserva continham sempre uma pergunta sobre a motivação da viagem: trabalho ou lazer. Não consegui responder “trabalho” em nenhum deles. Imaginava-me na recepção de um hotel, diante de uma recepcionista intrusa a me perguntar: qual é exatamente o trabalho que você vem realizar? Era bastante improvável que alguém de fato me fizesse aquela pergunta, mas eu ficava desconfortável só de imaginar a possibilidade. Como explicar que eu estava refazendo, passo a passo, a viagem de uma personagem de ficção chamada Rita Malú, uma viagem

narrada em um conto do escritor espanhol Enrique Vila-Matas, criado especificamente a pedido da artista francesa Sophie Calle, que desejava transformar o texto literário no roteiro de suas ações durante o período máximo de um ano? Vamos imaginar que a recepcionista intrusa era também muito curiosa, dispunha de muito tempo, e me pedia mais detalhes. Eu tentaria lhe explicar toda a história, resumindo-a deste modo:

Sophie Calle nasceu em 1953 e começou a desenvolver suas primeiras obras no início da década de 1980, tendo alcançado reconhecimento internacional nos anos 1990. Suas obras geralmente consistem em narrativas factuais-ficcionais, acompanhadas de fotografia, em que a artista ocupa simultaneamente os papéis de autora, narradora e personagem. Expostos em galerias de arte e museus, seus trabalhos costumam existir também sob uma forma literária, sendo difundidos em livros. Nesse sentido, a artista suscitou desde cedo o interesse de escritores, notadamente o estadunidense Paul Auster e o espanhol Enrique Vila-Matas.

O primeiro tomou emprestados certos episódios de sua vida para criar a personagem Maria Turner, no romance *Leviatã*, publicado em 1992. Como Sophie, Maria é uma artista de difícil classificação: “Alguns a chamavam de fotógrafa, outros se referiam a ela como uma conceitualista, outros ainda a consideravam uma escritora, mas nenhuma dessas definições era exata e, no fim, não creio que possa ser catalogada de alguma maneira” (Auster 2001: 83). No romance, Maria se submete aos mesmos rituais que Sophie, regras do jogo que a artista cria a cada um de seus projetos e cujos relatos, visuais e verbais, se transformam em objeto de suas exposições: “[...] havia resultados concretos que se podiam expor em galerias, mas essa atividade provinha menos de um desejo de fazer arte do que de uma necessidade de se entregar a suas obsessões, viver sua vida exatamente como ela queria” (Auster 2001: 83). Auster relata sete rituais de Maria que coincidem com os seguintes trabalhos de Sophie Calle: *Suite vénitienne*, *La Garde-robe*, *Le Strip-tease*, *La Filature*, *L’Hôtel*, *Le Carnet d’adresses* e *Le Rituel d’anniversaire*. A maior parte deles, explica o narrador, é guiada por um “espírito de investigação”, a que se mistura uma “paixão de correr riscos”, tratando sobretudo do “drama de olhar e ser olhada” (Auster 2001: 86).

O espírito de investigação, comum a Sophie Calle e Maria Turner, é partilhado também por Rita Malú, personagem ficcional de Vila-Matas, segundo duplo literário da artista francesa, que, por minha própria conta e risco, reduplicuei na realidade. Nesse sentido, antes de me deter sobre o conto “A viagem de Rita Malú”, que me trouxe até aqui (neste momento, decidi que estaria conversando com uma recepcionista de hotel

na ilha do Faial, minha primeira parada nos Açores, antes de seguir para a ilha do Pico em busca de um escritor desaparecido), preciso falar sobre os trabalhos de Sophie-Maria que mais tipicamente se caracterizam como empreendimentos investigativos ou detetivescos.

O primeiro se originou de um hábito que Sophie Calle havia adquirido ao voltar a Paris em 1979, depois de ter vivido fora durante aproximadamente sete anos consecutivos. Sentindo-se perdida, sem saber o que fazer, sem amigos ou lugares aonde ir, ela começou a caminhar aleatoriamente pelas ruas, perguntando-se aonde iam as pessoas que perambulavam pela cidade e o que faziam aquelas que não tinham trabalho. Assim, passou a seguir desconhecidos. Tratava-se de uma tentativa de redescobrir a cidade através dos trajetos e desejos de outras pessoas, através da energia que elas tinham, e que naquele momento faltava à artista. Ela escolhia pessoas um pouco por acaso, uma porque carregava pacotes muito pesados, outra porque a cor de seu casaco a atraía. Entrando mais profundamente no jogo, Sophie começou a fotografar essas pessoas e a anotar o que faziam. A princípio, os registros não tinham nenhuma finalidade artística e serviam apenas para que ela se lembrasse dos desconhecidos que seguia. Até que, um dia, ao escolher um homem para seguir, perdeu-o muito rapidamente de vista em uma grande loja de departamentos. Algumas horas depois, entretanto, já à noite, ela o reencontrou na inauguração de uma exposição de fotografias. Sophie tomou a coincidência como um sinal e decidiu que, a partir daquele momento, seguiria apenas aquele homem. Escutando uma conversa sua com amigos, soube que ele viajaria para Veneza dentro de alguns dias. Decidiu ir para Veneza também. Descobriria onde estaria hospedado e o seguiria durante toda a viagem, registrando os passos dele com sua câmera fotográfica e anotando suas observações em um relatório escrito. Assim se originou o projeto *Suite vénitienne* (1980), o primeiro de sua carreira artística.

Seu segundo trabalho de cunho detetivesco se chama *La filature* (1981). Depois de espionar um desconhecido, a artista quis inverter o processo e experimentar, por sua vez, a sensação de ser espionada. Para esse projeto, Sophie pediu à mãe que contratasse um detetive privado, sob o pretexto de que desconfiava que a filha estava saindo com um homem casado e que desejava descobrir a verdade sobre o caso. Seguindo suas diretrizes, sua mãe foi à agência Duluc, pediu que seguissem Sophie e lhe entregassem em seguida um relatório escrito de seu emprego do tempo, acompanhado de uma série de fotografias, a título de prova. A perseguição aconteceu no dia 16 de abril de 1981. Como resultado desse ritual de perseguição, a artista expôs as fotos e os textos que constam

no relatório do detetive, ao lado de textos que ela mesma escreveu relatando sua própria versão das atividades e encontros que realizou no dia em que foi seguida.

Além desses e dos outros cinco trabalhos que Auster toma emprestado de Sophie Calle para compor a trajetória artística de Maria Turner, o escritor inventa mais dois projetos para sua personagem. Entretanto, ao ler o romance, Sophie se sente “seduzida por esse duplo” e decide misturar, a seu modo, realidade e ficção. Ela se dedica então aos dois rituais originais de Maria, que se desdobram em seus trabalhos *Dieta cromática* e *Dias sob o signo de B, C & W*.

A mistura entre realidade e ficção ensejada por Leviatã se desdobrou então no projeto *Doubles jeux*, um conjunto de sete livros da artista, divididos em três projetos distintos: “A vida de Maria e como ela influenciou a de Sophie”, “A vida de Sophie e como ela influenciou a de Maria” e “Uma das muitas maneiras de misturar ficção e realidade, ou como tentar se tornar personagem de romance”. Para esse último projeto, Sophie Calle pediu que Auster escrevesse algo novo, especialmente para ela viver durante o período máximo de um ano. Eximindo-se de tamanha responsabilidade, Auster fez uma contraproposta e escreveu “Instruções pessoais para Sophie Calle sobre como melhorar a vida em Nova Iorque (porque ela pediu)”. Tratava-se de diretrizes simples, como distribuir cigarros, sanduíches e sorrisos pelas ruas, além de eleger um lugar público para cuidar.

Eu me perguntei se Paul Auster havia tido a ideia dessas instruções sobre como melhorar a vida em Nova York estudando as doze etapas de um programa de Alcoólicos Anônimos, ou se ele tinha se inspirado em condenações a penas de utilidade pública.

Pouco importa, tenho o dever de obedecer. É o jogo, devo me submeter. Se eu cumprir essa missão, talvez ele me ofereça, como recompensa, a ficção que lhe pedi. (Calle 2019: 17, tradução minha)

Calle cumpriu sua missão, resignadamente, durante uma semana. Mas não recebeu de Auster a desejada recompensa: uma ficção para ela viver. Entretanto, a artista não desistiu de viver como personagem literário e refez a proposta a diversos outros escritores, até que Enrique Vila-Matas a encampou, escrevendo para ela o conto “A viagem de Rita Malú”.

Por motivos de ordem pessoal, porém, a artista não pôde viver a história encomendada. Esse périplo, da busca por um autor que aceitasse sua encomenda até

o desfecho de sua contrariada recusa, foi relatado em um dos trabalhos expostos em sua última grande exposição, *À toi de faire, ma mignonne*, que ficou em cartaz no Museu Picasso de Paris, de outubro de 2023 a janeiro de 2024. Embora a exposição tivesse sido pensada no bojo das homenagens a Picasso, quando se completavam 50 anos de sua morte, a verdade é que havia muito pouco do artista espanhol nas salas expositivas, que apresentavam uma retrospectiva da obra da própria Sophie Calle, a parte realizada e, também, a inacabada ou não realizada, como veremos mais à frente.

Na entrada da exposição, havia um exemplar do livro *À toi de faire, ma mignonne*, do escritor britânico Peter Cheyney, publicado na *Série Noire* (NRF/Gallimard). Exposto em uma redoma de vidro, o objeto advertia o público a respeito do título da exposição, que se revelava tomado emprestado de um título da célebre coleção francesa de romances policiais. Desse modo, fazia-se alusão à tão conhecida dimensão detetivesca do trabalho da artista. Entretanto, logo se percebia, a presença do livro no início do percurso expositivo ganhava outras ressonâncias. Ao lado do volume, estava um autorretrato do jovem Picasso, de 1901. Expostos um ao lado do outro, o quadro e o livro funcionavam, em conjunto, como uma espécie de boas-vindas ao público, ou prólogo do que seria visto em seguida. Sugeria-se, assim, que toda a retrospectiva de Sophie Calle podia ser entendida como um modo muito próprio de se autorretratar.

Ressalta-se que, embora envolva frequentemente uma relação com o outro, sua obra é marcada por uma forte dimensão autobiográfica. Mesmo quando não é ela que está diretamente em jogo, mas as pessoas que persegue, investiga ou espia, trata-se sempre de suas obsessões. Seu autorretrato seria composto, então, pelos diversos projetos que realizou, assim como pelos que idealizou, mas não realizou; um autorretrato que não diz respeito à busca de uma identidade ou essência fixa, mas se constrói ao longo da vida da artista, a partir dos encontros que vai, através de seu trabalho, realizando, contando sempre com a intervenção do acaso.

No percurso da exposição, a *série noire* era novamente convocada. Para compor o “Inventário dos projetos acabados” de Sophie Calle, dezenas de livros da coleção, dispostos lado a lado e emoldurados separadamente, formavam uma grande estante ou um grande painel. A cada livro estava acoplado um texto que evidenciava a ressonância entre seu título e um dos projetos da artista.

Ao final da exposição, complementando o inventário dos projetos acabados de Sophie Calle, algumas salas eram dedicadas a inventariar seus projetos inacabados. Na contramão do que é tradicionalmente exposto em museus e longe da sacralização do

ato criador, o conjunto lançava uma luz sobre os processos de criação da artista, suas fontes de inspiração, tentativas, hesitações, desistências ou desditas. Nessa espécie de ateliê imaginário, suas obras não terminadas eram apresentadas na forma de breves relatórios, rotulados com o motivo que as impediu de serem levadas a termo.

Dentre os projetos idealizados, mas não realizados ou inacabados de Sophie, constava o trabalho que seria executado em parceria com Vila-Matas, com o motivo de sua não realização: contratempo. Nessa ocasião, o projeto fora intitulado “Personagem em busca de um autor”, e para ele Sophie Calle escrevera o seguinte relato:

Em *Leviatã*, o escritor Paul Auster tomou emprestado episódios da minha vida. Eu lhe propus inverter o processo, criar uma personagem de ficção que eu tentaria incarnar, obedecendo ao livro ao pé da letra. Paul preferiu me enviar *Instruções pessoais para Sophie Calle sobre melhorar a vida em Nova York*. Eu segui as diretrizes. Mas queria me tornar heroína de romance. Depois de ter recebido a recusa de outros cinco escritores, li *Bartleby e companhia*, de Enrique Vila-Matas. Essa obra trata de um livro de Marcel Schwob, *Vidas imaginárias*, e do personagem Petrônio, que concebe o projeto de transpor, do pergaminho para a realidade, as aventuras que tinha inventado. Eu não tinha mais esperanças, mas de todo modo contactei o autor: “Você escreve uma história, eu a vivo”, resumi. Milagre, quinze dias depois, recebi *A viagem de Rita Malú*. Acontece que minha mãe estava morrendo, só tinha três meses de vida, e eu tinha acabado de ser escolhida para ocupar, no ano seguinte, o pavilhão francês da Bienal de Veneza. Rita Malú não podia enterrar a minha mãe, nem representar a França; isso não estava escrito. Eu tinha procurado um cúmplice durante anos e, quando finalmente o encontrei, tive que recuar. Vila-Matas não quis adiar para tão longe a viagem de Rita. Em seu livro *Exploradores do abismo*, publicado em 2007, um capítulo intitulado “Porque ela não pediu isso” é dedicado à minha traição. (Calle 2023: s/p, tradução minha)

O título do projeto remete à peça *Seis personagens em busca de um autor* (1921), do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Na peça de Pirandello, um diretor está ensaiando com seus atores, quando, de repente, irrompe no teatro, entrando pelo espaço da plateia, seis pessoas, que sobem ao palco afirmando serem personagens: são o pai, a mãe, três filhos e a enteada. Eles vivem um complicado drama familiar e querem um autor que escreva a sua história.

Curiosamente, a peça de Pirandello é mencionada por Gérard Genette, em seu livro *Figuras III*, como um dos exemplos do que ele chama de *metalepse*, figura que permeia toda a narrativa de Vila-Matas. O sentido original de *metalepse* seria o de “retomar (contar) mudando de nível” (Genette 2017: 313, nota 4). Ou seja, a *metalepse* aponta para uma porosidade entre diversos níveis narrativos, para uma instabilidade promovida pelo romper de fronteiras entre o mundo onde se conta e aquele que se conta, o mundo do autor e o mundo da obra, o mundo ficcional e o mundo real, o universo *diegético* e o *extradiegético*.

Ora, a *metalepse* é também a figura central do projeto que estou desenvolvendo agora, com esta viagem, eu diria à recepcionista. E agora chegaria a hora de falar sobre o conto “A viagem de Rita Malú”, que a comissão das Jornadas me autorizou a transpor do papel para a realidade, porque eu pedi. Rita Malú é uma artista parisiense amadora, pouco conhecida, que dedica sua vida a imitar uma artista renomada que ela muito admira, essa, sim, bastante conhecida, inclusive internacionalmente, inclusive por nós leitoras e leitores, uma vez que faz parte do nosso mundo real. Trata-se curiosamente de... Sophie Calle. Ou seja, interceptando um jogo de espelhamentos, estou tentando imitar o modo como Sophie Calle supostamente imitaria uma artista ficcional que a imita.

Ora, como Sophie Calle se tornou bastante conhecida por seus trabalhos artísticos de cunho *detetivesco*, Rita Malú segue principalmente esse rastro. O primeiro objeto de suas investigações, entretanto, é justamente sua artista admirada. Para melhor imitá-la, Rita a segue às escondidas.

Espiava-a pelo bairro, pois fora morar em Malakoff, bairro de Paris, para ficar mais perto daquela mulher que secretamente imitava.

Quando podia, Rita Malú tomava nota até das menores mudanças físicas que se produziam em Sophie Calle. Sabia onde comprava roupa e comida e às vezes a seguia no metrô ou num táxi para averiguar com quem, longe de Malakoff, ela se encontrava e que amantes, namorados, amigas, maridos ou parentes tinha. (Vila-Matas 2013: 241-242)

Por falta de orçamento e programação prévia, não pude seguir todos os passos de Rita Malú. Por exemplo, não pude nascer e viver em Paris, nem perseguir Sophie Calle durante anos ou meses. Mas viajei por alguns dias à cidade francesa, onde começa a história de Rita Malú. Lá, fui até a Rue de Marseille, onde a personagem nascera e vivera grande parte de sua vida, antes de se mudar para Malakoff, onde vivia Sophie. Uma

vez em Paris, consegui adaptar, em 2024 e com alguns ajustes, o que se passara, na narrativa, em 2006.

Um dia, Rita Malú resolveu começar o ano de 2006 dando leves retoques em sua vida. [...] [...] A primeira coisa que fez para mudar ligeiramente [...] foi nomear-se detetive particular e decorar parte de sua casa como se fosse o escritório de Sam Spade no filme *O falcão maltês*. [...] E pôs anúncios em vários jornais da cidade: “Podemos encontrar a pessoa mais escondida da terra. Rita Spade. Detetives particulares”. [...] Ninguém solicitou seus serviços. Um dia, cansada de esperar [...], partiu para a ação e, penteando-se com brilhantina, vestindo-se como um homem de expressão vil, tirou quatro fotos de carteira de identidade e com elas foi a vários bares e hotéis de Montparnasse perguntar se o tinham visto por ali, perguntar, na verdade, por ela mesma. “Você já viu esse sujeito antes?”, perguntava. Ninguém sabia nada daquele homem. (Vila-Matas 2013: 244-245)

Também por falta de orçamento, não abri nenhuma agência de detetives. Mas me fotografei vestida de homem, como faz Rita Malú. Para produzir a fotografia da versão masculina de mim mesma, não apenas me caracterizei e tentei fazer uma cara vil. Achei que seria mais convincente usar um desses aplicativos capazes de manipular as imagens fotográficas, modificando o rosto da pessoa, transformando-a numa pessoa mais velha, por exemplo, ou de outro gênero. O aplicativo que usei não tinha, dentre as opções de penteado masculino, brilhantina. Decidi, portanto, não seguir Rita Malú nesse aspecto e, no lugar de meter brilhantina nos cabelos, me meti um chapéu. A escolha deu mais verossimilhança à imagem, que parecia muito artificial ao cortar rente à cabeça os meus cabelos longos.



Além disso, em vez de ir a bares e hotéis de Montparnasse com a fotografia nas mãos, perguntando sobre a versão masculina de mim mesma, decidi ir a alguns bares lésbicos de Paris. Como disse Sophie Calle certa vez (a propósito das instruções de Paul Auster sobre como melhorar a vida em Nova York), os romances são muito bonitos, mas não precisamos segui-los à risca. É nesse sentido que me permiti inserir aspectos *queer* à história de Rita Malú, que, do ponto de vista da lésbica que sou, é bastante heterossexual.

Se ainda me faltava um sentido de autorização para realizar essa adaptação, encontrei-o justamente na Rue de Marseille. Quanto lá estive, caminhei por todos os seus 132 metros de extensão, desde a esquina com a Rue Yves Toudic até o Quai de Valmy, que dá para o Canal Saint-Martin. Ao final da rua, perto do canal, havia uma faixa de pedestres, que estava no momento enquadrada com duas faixas de arco-íris, símbolo da comunidade LGBTQIAPN+. Tomei isso como um sinal de permissão à intromissão da *queerness* na história.



Com a decisão de realizar a busca detetivesca em bares lésbicos, troquei o bairro de Montparnasse pelo Marais. Minhas amigas francesas Nicole e Marion, que me hospedaram em sua casa, recomendaram três bares: Elles bar, Le Bar'Ouf e La mutinerie. Antes da recomendação, elas levantaram uma questão sobre a qual eu não tinha pensado: por que procurar um homem em bares lésbicos? Não havia mesmo muito sentido naquele recorte dos territórios de busca. Não importava. Eu tinha inserido a variante *queer* na narrativa não para dar mais sentido à história, mas para me dar a chance de me divertir um pouco e, quem sabe, conhecer alguém. Como Rita Malú, sou alguém que recusa todos os pretendentes. Mas, diferente de Rita Malú, não recuso as pretendentes. Como estou solteira, queria aproveitar a oportunidade para tentar sair do tédio da minha (no momento inexistente) vida sexual.

Nicole me recomendou começar a busca pelo Elles bar, onde ela toca saxofone às vezes; ela era amiga da dona do estabelecimento, Marie, que poderia me ajudar. Aceitei a recomendação. O bar era pequeno, e não estava muito cheio. Cheguei, pedi uma cerveja no balcão e, timidamente, me sentei à mesa mais ao fundo, perto do banheiro. Fiquei observando o movimento. Havia menos de dez pessoas no bar, todas pareciam se conhecer, interagiam entre si e com a mulher que servia atrás do balcão. Desconfiei que fosse ela a dona, a amiga da Nicole. Alguns minutos depois, ela foi ao banheiro, passando pela minha mesa. Aproveitei para perguntar se ela era Marie e

dizer que eu era amiga da Nicole, do saxofone. “Ah, sim, ela vai tocar aqui dia 16 de fevereiro”, disse Marie, me apontando o cartaz acima da mesa de totó. Depois, de um modo muito simpático, me convidou para me juntar a seus amigos, em frente ao balcão. Lá fui eu. Era a oportunidade de conversar com as pessoas e iniciar a performance detetivesca.

A primeira pessoa com quem eu conversei foi Aurore. Quando ela se apresentou, a primeira coisa que lhe disse foi: “que belo nome, muito bem escolhido”. Aurore ficou orgulhosa, havia pouco tempo que o nome constava em seus documentos. Perguntou se era a primeira vez que eu ia ao bar, até quando eu ficava em Paris, essas perguntas que se fazem a desconhecidos. Depois me recomendou dois outros lugares lésbicos da noite parisiense, segundo ela, bem animados. Me disse para ir ao Cabaret des Merveilles no dia seguinte, sábado, e ao Rosa Bonheur Sur Seine no domingo. Elles bar era como uma reunião de família, muito acolhedor, mas não o lugar mais indicado se eu queria dançar e beijar na boca. Anotei as sugestões de Aurore e aproveitei que estava com o celular na mão para lhe mostrar a foto do homem que eu procurava. “Nunca vi”, ela disse. E mudou rapidamente de assunto.

Depois de Aurore, conversei com Jacques e Thibault, um casal muito simpático. Mostrei-lhes a foto. “Ele é parisiense?”, foi a primeira pergunta que me fizeram. “Não, português”, inventei na hora. “Qual o nome dele?”. “Pablo”, respondi de maneira improvisada. “Ele é gay?”. “Não parece, né? Mas é”, foi o que eu disse. “Talvez esteja escondido por causa disso, vivendo sua vida gay parisiense sem precisar dar conta disso a ninguém”, disse Jacques. “Não acho que seja o motivo. Hoje em dia os gays não precisam se esconder como antigamente”, repliquei. “Verdade”, disseram os dois sem muita convicção.

Aurore ouviu nossa conversa e veio me contar a história do primeiro bar gay do Marais. O Village surgiu em 1978, quando o então jovem contador Joël Leroux cansou de seu trabalho e decidiu abrir o bar, que ficava exatamente onde estávamos, ou seja, onde hoje é o Elles bar, na rue du Plâtre, número 12. O Village foi o primeiro bar homossexual de Paris aberto para o exterior, sem campainha, olho mágico ou segurança na entrada. “Partindo do princípio de que nós não temos nada a esconder, eu queria que as pessoas pudessem ver do exterior o que se passa no interior e vice-versa”, era o que alegava Joël Leroux. Nessa época o Marais não era nada gay, mas o pioneirismo do Village fez com que, durante a década de 1980, outros bares gays fossem surgindo no bairro. Eu fiquei muito animada de saber daquilo tudo, e comecei a achar que eu estava em um lugar tão

histórico quanto o Peter's Bar (principal destino de Rita Malú na ilha do Faial), e por razões que me falavam muito mais intimamente.

No meio daquela animação, duas mulheres entraram no bar. Não pareciam conhecer os outros frequentadores, pois, como eu havia feito, sentaram-se na mesa do fundo, perto do banheiro. Consegui ouvir que elas falavam em português, e gritei lá do balcão (nessa hora eu já estava bem à vontade): brasileiras? “Sim”, elas responderam. Foi o suficiente para me convidarem para a mesa delas. E foi lá que eu fiquei até o fim da noite. Chamavam-se Natália e Jaqueline. Falamos de tudo, da vida de turista em Paris, dos nossos trabalhos, da sociedade do cansaço, dos nossos relacionamentos com ex-namoradas e até outras intimidades, incluindo candidíase. Em algum momento, mostrei-lhes a foto. Elas nunca o tinham visto, não eram parisienses, não eram frequentadoras do bar nem do Marais. Mas ficaram preocupadas e me perguntaram se ele me havia feito alguma coisa. Disse que não precisavam se preocupar, que era uma história longa, e que um dia lhes contaria tudo.

Perguntei se elas já haviam ido ao Cabaret des Merveilles e ao Rosa Bonheur Sur Seine, ou aos outros bares lésbicos do Marais, La Mutinerie e Bar'Ouf, onde eu pretendia ir no dia seguinte. Enquanto falávamos, uma amiga de Marie passou, oferecendo-nos um pedaço de torta, que aliás oferecia a todas as pessoas do bar, conhecidas e desconhecidas. Agradecemos a gentileza e aceitamos a torta. Ela havia escutado a nossa conversa e aproveitou para me dizer o seguinte: “Não pense que você vai gostar tanto dos outros bares do Marais quanto daqui. Em um deles, as donas são fabulosas, mas a clientela é terrível. No outro, a clientela é fabulosa, mas as donas são terríveis. Aqui é o único bar lésbico em que a dona é fabulosa e a clientela também”. Tendo escutado a amiga de Marie, Jaqueline e Natália não se animaram de ir nem ao Bar'Ouf nem ao La Mutinerie comigo no sábado. Mas combinamos de irmos juntas ao Rosa Bonheur Sur Seine no domingo.

Praticamente não avancei em minha busca detetivesca no Bar'Ouf e no La Mutinerie. Não conheci as donas dos bares e não consegui perceber diferenças da clientela de um para o outro. Fiquei sem saber qual tinha a clientela fabulosa e as donas terríveis e qual tinha as donas terríveis e a clientela fabulosa. Nem sempre as coisas se saem como pretendemos. A verdade é que eu bebi demais na sexta-feira e fiquei com muita ressaca no sábado, sem vontade nenhuma de sair de casa. Fui aos bares programados apenas porque isso fazia parte do projeto e eu sou muito regrada e obediente no que diz respeito a assuntos profissionais.

Fui primeiro ao Bar'Ouf. Sentei-me ao balcão e pedi uma cerveja a fim de tomar coragem para mostrar a foto pelo menos às atendentes. Impossível. O bar estava muito cheio, o movimento era grande, elas não paravam um minuto. E a cerveja não descia bem. Decidi dar uma espiada no La Mutinerie, que era logo ao lado, para ver se dava mais sorte começar por lá. Aconteceu a mesma coisa: bar muito cheio e atendentes sem tempo para olhar uma foto. Fiquei um tempo no balcão até que vi que havia uma pessoa sozinha sentada a uma mesa com duas cadeiras. Pedi licença e perguntei se podia me sentar um pouco, apenas o tempo de terminar a cerveja que eu havia pedido (eu insistia no álcool, apesar do embrulho no estômago, só para ganhar coragem). Conversei um pouco com Parker, que era de Chicago e trabalhava em uma companhia aérea; estava em Paris apenas por uma noite. No dia seguinte, já tinha um voo. Não fazia muito sentido lhe perguntar se já havia visto o homem da fotografia, pois Parker não morava em Paris e, portanto, não frequentava o Marais. De qualquer maneira, só para cumprir minhas obrigações profissionais, lhe perguntei: você já viu esse sujeito alguma vez? Não, claro que não. Parker deve ter achado aquela pergunta muita esquisita, porque em seguida se levantou e se despediu para ir embora. Decidi que era hora de ir também. Estava fora de questão dar uma esticada até o Cabaret des Merveilles, seguindo a sugestão da Aurore. Mesmo que lá houvesse mil maravilhas, eu não seria capaz de identificar nenhuma, não naquele sábado.

Mas tudo passa. No domingo eu não estava mais de ressaca, e tudo correu muito bem. Como programado, fui ao Rosa Bonheur sur Seine, um bar flutuante sobre o rio Sena, como o nome sugere. Aliás o nome sugere muito mais coisa. Rosa Bonheur foi uma pintora do século XIX. Eu tive a oportunidade de conhecer sua obra em uma retrospectiva que o Museu d'Orsay organizou em 2022, no bicentenário de seu nascimento. Ela fez muito sucesso em sua época, mas foi obliterada da história da arte, assim como muitas outras mulheres artistas. Mestre na pintura de animais, suplantando seus colegas homens nesse gênero, tornou-se também uma referência para a emancipação feminista e um ícone para mulheres lésbicas, sobretudo em Paris. Além disso, por coincidência, Rosa Bonheur é também o nome da rua em que Sophie Calle morou com os avós, quando tinha seis anos de idade. Naquele fim de tarde, não havia lugar em que eu pudesse estar mais feliz do que no Rosa Bonheur sur Seine. A festa de domingo era reservada apenas para mulheres, com a palavra de ordem *safe place* (lugar seguro).

Cheguei cedo, quando o bar ainda estava vazio. As atendentes não estavam tão ocupadas, e eu pude logo começar minha busca detetivesca. No momento de comprar

a primeira cerveja, já mostrei a foto e fiz a minha pergunta. A atendente nunca tinha visto aquele homem, mas trabalhava lá havia pouco tempo. Foi chamar sua colega, que já estava na casa há alguns anos e provavelmente poderia me ajudar. “Seu rosto me diz alguma coisa, mas não consigo me lembrar exatamente. Ele te importunou?”. Ela fez a pergunta já empertigando o peito, como quem diz que compraria a minha briga e me ajudaria a dar o troco que ele merece. Ela fazia jus à palavra de ordem da noite: safe place. A primeira abordagem me encorajou e fiz logo a segunda, a um casal que estava pelo caminho da mesa onde me sentaria. “Nunca vimos. Ele te causou algum problema?”, perguntaram. “Não é isso”, respondi, “ele desapareceu”. Eu não queria causar preocupação àquelas mulheres tão maravilhosas, que pareciam todas dispostas a me defender e proteger caso eu precisasse. Como eu me sinto em casa quando estou em meio a uma comunidade lésbica, mais do que no meu país, em um lugar top hétero.

Sentei-me à mesa escolhida e, alguns minutos depois, Natália e Jaqueline chegaram. Bebemos e conversamos um pouco, até que contei a verdade para elas, toda a história da farsa detetivesca e da imitação de Rita Malú imitando Sophie Calle. Elas se sentiram cúmplices daquela história maluca e ficaram de me ajudar. Olhando em volta, nos perguntávamos por qual mesa eu devia prosseguir. Perto de nós, havia duas opções. Logo atrás, uma menina sozinha, lendo um livro, o que nós achamos engraçado. Quem vai para uma noitada lésbica para ficar lendo um livro? Elas acharam que minha busca não teria muitos frutos ali. Mas me incentivaram a falar com um grupo de seis mulheres, na casa dos 50, que estavam numa mesa comprida ao nosso lado. Elas pareciam divertidas. E certamente uma delas daria alguma resposta interessante. Coloquei a pergunta para o grupo todo, mostrando a foto da cabeceira da mesa. Todas responderam que não, nunca o tinham visto. Uma perguntou se ele tinha me causado algum problema. A que estava do outro lado, perto da outra cabeceira, começou a dizer algo que o barulho me impedia de ouvir. Fui até ela, mostrei a foto mais de perto. Ela me perguntou se ele era italiano. Mantendo a mesma resposta que havia dado na sexta-feira a Jacques e Thibault, disse que não, que era português. Me perguntou também se havia me causado algum problema. Disse que não, que havia desaparecido. Ela me perguntou há quanto tempo. Eu disse: “há duas semanas, a última vez que o viam foi no Marais. Ele é gay. Se vocês frequentam bares *queer*, sobretudo no Marais, podem já o ter visto, sei que ele andava por lá”. “Nunca vi. Mas você pode ligar para a RATP e pedir para eles colocarem cartazes com a foto do desaparecido nos meios de transporte público”. Ela me ditou um número de telefone, que eu repeti em voz alta, fazendo cara de quem

tenta decorar mentalmente algo. Claro que, com todas as cervejas que eu tinha bebido, esqueci o número em seguida.

Minhas amigas foram embora. Fiquei mais um pouco para tentar continuar a busca. Mas percebi que estava cansada. Tomei mais uma cerveja e me levantei para partir. Quando colocava o casaco, a menina que tinha ficado o tempo todo na mesa de trás, lendo um livro, se aproximou. Era portuguesa, chamava-se Mafalda. Tinha ouvido a minha conversa com as minhas amigas brasileiras e entendido que a busca pela pessoa da fotografia era falsa. Então me disse: “se você quer buscar alguém que desapareceu mesmo, tenho uma sugestão. Procura pelo escritor romeno Aldo Mathias. Desapareceu completamente, não deixou rastros nem na internet. Meu palpite é que ele está em Portugal. A única coisa que se encontra dos seus escritos são duas epígrafes do livro *A arte de ser tigre*, da poeta portuguesa Ana Luísa Amaral, traduzidas pela própria. Uma das epígrafes termina assim: ‘Da ilha, olhar em volta. Contemplar vários mares’. E eu sei que ele tem um livro de contos chamado *A ilha emoldurada*. Se ele está em Portugal, e sabendo-se de seu fascínio por ilhas, imagino que esteja pelos Açores. Não sei por quê, é uma intuição só, mas algo me diz que você pode encontrá-lo na ilha do Pico”.

Fiquei perplexa, obviamente. Primeiro, constrangida de ela ter percebido a farsa. Segundo, porque eu tinha abstraído completamente da motivação para ir à ilha do Pico. Rita Malú tinha uma motivação muito concreta para ir até lá: procurar pelo escritor supostamente desaparecido Jean Turner, a pedido de sua suposta ex-mulher, Dora. Eu já estava com passagem comprada para os Açores, mas, na verdade, não tinha nenhuma justificativa para a viagem. Ninguém me tinha pedido aquilo. “Você está me pedindo para ir à ilha do Pico procurar pelo escritor desaparecido Aldo Mathias?”, perguntei para ter certeza e para deixar o pedido registrado com todas as letras no meu relato. Ela disse: “sim, estou te pedindo isso”. Nesse momento, uma mulher a agarrou por trás e perguntou, também em português, com um sorriso safado na boca: “você tá pedindo o quê?”. Elas se deram um longo beijo. Entendi que era a namorada dela, que ela a esperava enquanto lia o livro. Já pronta para partir, não me restou alternativa senão pegar a bolsa e caminhar rumo à saída, saltando do barco para o cais. Mafalda ainda foi até a porta e gritou para o lado de fora, apontando para o livro que tinha entre as mãos: e não deixe de ler o romance *Ara*, da Ana Luísa Amaral, um dos textos mais bonitos que existem sobre o desejo lésbico.

Diante dessa primeira experiência como “personagem de ficção adaptada”, uma questão importante se colocou. A minha performance detetivesca só tinha corrido tão bem por conta da minha amizade com Nicole e Marion, e da amizade de Nicole com Marie, que me recebera tão gentilmente em seu bar, onde também conheci as novas amigas brasileiras. Foi então que percebi que Rita Malú, a personagem ficcional, não tem amigas, e que essa era outra variante que eu estava introduzindo na história. Me dei conta de que a narrativa de Vila-Matas não passaria no teste de Bechdel. Explico.

O teste de Bechdel tem esse nome em homenagem à cartunista estadunidense Alison Bechdel, pois a ideia apareceu pela primeira vez em seus quadrinhos *Dykes to watch out for*, que trata do cotidiano da comunidade lésbica e de suas particularidades. O que agora é conhecido como teste de Bechdel fora sugerido por uma personagem sem nome em uma tira de 1985 chamada “A regra”. A personagem diz que só assiste a um filme se ele satisfizer os seguintes requisitos: 1) Deve ter pelo menos duas mulheres; 2) Elas conversam uma com a outra; 3) Sobre alguma coisa que não seja um homem. Parece uma regra tão simples, não é? Mas muitos filmes não passam no teste, talvez metade dos de maior bilheteria e dos indicados ao Oscar, para se ter uma ideia.

Ora, “A viagem de Rita Malú” passa no primeiro e no segundo requisitos do teste, mas não no terceiro. Tem pelo menos duas mulheres personagens que conversam entre si, pois, além de Rita Malú, existe Dora, que conversa com a protagonista. Mas o único assunto entre elas é um homem. Dora é a única cliente que aparece no escritório detetivesco criado por Rita Malú (então nomeada Rita Spade). Ela lhe encomenda a busca por um escritor desaparecido, Jean Turner, que afirma ser seu ex-marido. Na verdade, Dora não passa de uma louca, que se apaixonara pelo escritor e inventara aquela história de que ele havia desaparecido sem repassar sua pensão mensal. Fiquei orgulhosa porque, sendo a feminista que sou, sem programar nada, refiz a parte inicial do conto de modo que ele passasse a ser aprovado no teste de Bechdel.

Por fim, a recepcionista me perguntaria como eu pretendia inserir o elemento *queer* na parte da viagem aos Açores, uma vez que o subtítulo do meu trabalho era “uma viagem *queer* à ilha do Pico”. Eu responderia que não sabia ainda. Mas pensaria que, se ela quisesse passar a noite no meu quarto, seria uma agradável maneira de resolver a questão. Obviamente essa ideia ficaria restrita aos meus pensamentos, sem se externalizar. Primeiro, porque a proposta, vinda de uma hóspede a uma funcionária do hotel, esbarraria em questões éticas, e eu não me sentiria confortável nem correta de fazê-la. Segundo, porque a recepcionista seria muito provavelmente heterossexual e

podia até receber a proposta como uma ofensa. Terceiro, porque, mesmo que fosse *queer* e, além disso, tivesse vontade de dormir comigo, provavelmente para ela não seria tão simples misturar o trabalho com a vida, ou com a arte.

Ah, já ia me esquecendo: a recepcionista se chamaria Dulce.

NOTA

* Carla Miguelote nasceu em Niterói (RJ), em 1977. É professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Desenvolveu uma investigação de pós-doutorado no Instituto de Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2023-2024). Publicou os livros de poemas *Conforme minha médica* (Confraria do vento, 2016), *O mapa do céu na terra* (Círculo de poemas, 2023) e *Vênus em gêmeos* (NAU Editora, 2024). Também é autora dos livros de ensaios *Palavra e imagem na arte contemporânea: usos do vídeo e do arquivo* e *Poéticas queer: lesbofeminismo e outras insurgências* (NAU Editora, no prelo). Dirigiu os curtas feministas *Amiga oculta* (2017), *Qual imagem* (2018) e *Esquicho* (2019), exibidos em mostras e festivais nacionais e internacionais.

Bibliografia

- Auster, Paul (2001), *Leviatã*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Calle, Sophie (2023), *À toi de faire, ma mignonne*, Exposition Musée Picasso Paris.
- Calle, Sophie / Paul Auster (2019), *Gotham Handbook. New York, mode d'emploi*, Paris, Actes Sud.
- Genette, Gérard (2017), *Figuras III*, São Paulo, Estação Liberdade.
- Vila-Matas, Enriquer (2013), *Exploradores do abismo*, São Paulo, Cosac Naify.

Fado: a voz da margem¹

Sérgio das Neves*

NOVA FCSH/ IELT

O fado pertence ao corpo de quem o canta/ toca e de quem o escuta. Aliás, foi pensado tradicionalmente assim: as suas construções harmónicas permitem tanto cantar diferentes poemas dentro do mesmo fado como, mudando-se a acentuação e a expressão, improvisar de acordo com o momento. E, por isso, sabemos que o fado é transformado em cada corpo que o abriga, apresentando uma plasticidade que o deixa à mercê do estado de espírito da pessoa; do espírito da época; do conjunto de tocadores, cantores e audiência. Em suma, se o fado se instalar em nós como um vírus, ele manifestar-se-á de diferentes formas, adaptando-se rapidamente aos seus hospedeiros. Pretendemos, com este texto, encontrar um discurso queer no fado, enquanto prática que assinala o que está na margem, fora da norma, anónimo e insubmisso, propondo que esse exercício mais contemporâneo pertence, no entanto, às próprias origens do fado. Após traçarmos rápidos contornos da génese do fado e da sua prática, prestaremos atenção num artista singular, Jonas, que, além da originalidade na composição dos seus fados, também dança, confirmando um fado queer, numa origem dançada, falando nas suas obras de corpos que não têm sido tão contemplados recentemente no fado. O seu trabalho abre-se também a um discurso filosófico, deparando-se com problematizações esteticamente nietzscheanas, onde ecoam ainda as vozes de Jacques Derrida e de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Alinhamo-nos, portanto, não a uma definição do termo queer, que constrangeria a sua amplitude, mas a uma teoria e a uma prática que “necessarily celebrate transgression in the form of visible difference from norms” (Stewart 2017: 62). Partindo

dessa premissa, fazemos uma aproximação interseccional entre as origens do fado e uma teoria queer descentralizada. Esta desafia os discursos dominantes, sendo “flexible enough to account for differences of race, class, gender, and nation”, apresentando, desde a sua fundação, “an investment in radical social change tethered to a belief that [...] other forms of social hierarchy are reproduced and regulated through discourse and social institutions” (Miller 2022: 38). Esta abordagem interseccional considera queer tudo o que sofre opressão às mãos de um grupo dominante, identificado como parte das estruturas normativas de poder. Não se limitando apenas à orientação sexual e ao género, englobam-se todas as identidades e práticas marginalizadas, opostas às normas impostas. É neste sentido que encontramos, nas origens do fado, uma prática queer *avant la lettre*.

O fado canta mais do que uma ideia colectiva de povo ou história de uma nação; canta uma individualidade, com a qual outros podem encontrar correspondência e afinidade. Com efeito, a ideia de fado como estandarte de uma identidade nacional é posterior ao seu acontecimento, em Lisboa. A sua origem é escrava e negra, não-cristã, afro-brasileira e dançada. Começado no Brasil, supostamente no final do século XVIII, o fado dançado é uma variante do *lundum*, dança africana, provavelmente angolana e do Congo, com traços fortemente sexualizantes, e nasce desta, juntamente com a modinha e a morna. Para José Ramos Tinhorão o primeiro relato sobre o fado pertence a Louis Claude Desaulces de Freycinet, que visitou duas vezes o Rio de Janeiro, entre 1817 e 1820. No seu livro *Voyage autour du monde, entrepris par ordre du roi* (1824), relembra que, na corte brasileira de D. João VI, em termos de entretenimento: “as classes menos cultas preferem quase sempre as danças nacionais lascivas, muito semelhantes às dos negros de África [...]: o *lundum* é a mais indecente; e em seguida o caranguejo e os fados [...], intercaladas por cantos improvisados” (*apud* Tinhorão 1994: 75). Também Mário de Andrade cita Adriano Balbi, geógrafo italiano, que em 1822, no seu *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d’Algarve*, fala dos fados como danças “très-indécents” (*apud* 1934: 116). Ainda Manuel Antônio de Almeida descreve a dança do fado, no tempo de Freycinet, comprometida com o gozo e com os vadios, como “festa de ciganos” e “voluptuosa” (2011 [1852]: 43-44). Por fim, Rui Vieira Nery cita o oficial alemão Schlichthorst de 1824: “a dança favorita dos pretos chama-se Fado. Consiste num movimento que faz ondular suavemente e tremer o corpo, e que exprime os sentimentos mais voluptuosos da pessoa de uma maneira tão natural como indecente” (2004: 20).

Quando, no século XIX, o fado passa a integrar a cultura urbana lisboeta, é cantado, tocado e dançado por prostitutas, marinheiros, antigos escravos, boémios, criminosos e operários. Eis uma descrição de um fadista lisboeta da época: “homem minado de taras, avariado pelas bebidas fortes e pelas moléstias secretas, com o estômago dispéptico, o sangue descresado e os ossos esponjados pelo mercúrio – é um produto heteromorfo de todos os vícios, atinge a perfeição ideal do ignóbil” (Carvalho 1994 [1903]: 49). Nos finais, do século XIX, a dança no fado começa a ser interdita, com o seu aburguesamento. No século XX, cresce uma vaga moralista que conduz a proibições, legislações e perseguições de sítios de fado, de fadistas e sessões de fado, em horário nocturno (cf. Pais 1996). Foi assim que o fado, enquanto prática marginal, foi absorvido e tomado de assalto pelo poder, dividindo-se entre um estado de alma, tradição oral que, por vezes, descarta as técnicas do canto e o rigor musical, e um símbolo polido e reunificador da sociedade, representado pela burguesia e pela aristocracia. Podemos, assim, falar do fado, num discurso queer, enquanto prática marginalizada pela sua origem e comportamento, que celebra a transgressão, provoca alterações sociais e desafia os discursos dominantes.

Nesse sentido, o fado renova-se, as suas metamorfoses são rápidas, porque é uma expressão popular, urbana, de uma capital, ainda por cima, portuária. Ou seja, o fado está facilmente sujeito às influências de novos costumes e sonoridades. Desde os seus primeiros passos lisboetas, que o fado se cruza, inclusivamente e inevitavelmente, com os sons das suas antigas colónias, criando até novos géneros. Exemplos disso são “o mandó, em Goa, a morna, em Cabo Verde, a modinha, no Brasil e outras melodias de influência portuguesa em Malaca, Timor e Indonésia” (Monteiro 2019: 109). Em poucas décadas, observamos a alteração dos instrumentos, o apagamento das suas origens afro-brasileiras dançadas, a partilha do espaço profano e sagrado, e a aproximação entre o corpo do pobre e do nobre. De uma origem escrava a um entretenimento da corte; entre queixa e oração; de manifesto proletário a declarações amorosas; da sátira ao pranto. Sem que deixemos de mencionar também a facilidade de transição de um estado de lassidão para um estado de graça, ou de um estado de fascismo para um estado de liberdade. Enfim, o fado atrai para si todas as dimensões da nossa existência. Mesmo o seu movimento centrífugo, de irradiação, que parte de um centro híper estimulado para se alojar em ambientes mais rurais, periféricos, nacionais, estrangeiros e exóticos, como o Japão ou a Rússia, esse movimento mostra as transformações necessárias para se dirigir a ouvidos mais plurais.

Como há pouco mencionado, é possível afirmar que as circunstâncias levaram o fado a desenvolver-se como um vírus ou uma estrutura deleuzianamente rizomática que se pode intrometer noutras culturas, e fazer-se sentir noutros géneros. O fado deixa de ser apenas um género de música portuguesa, para passar a ser um sabor que se sente ao escutar géneros musicais em outras línguas. Este ponto é relativamente recente. Quer dizer, Amália Rodrigues foi quem dissolveu o fado no mundo, não só enquanto voz internacional, mas, sobretudo, ao cantar outras canções em outras línguas e géneros, apenas por lhe saberem a fado. Foi ela quem elevou os padrões estéticos do fado, musicalmente, poeticamente e performativamente, no figurino, no cenário, nos gestos e comportamentos. Ao cantar, no fado bailado, o poema a si dedicado “Meu nome sabe-me a areia”, de Vasco de Lima Couto, em cujo último verso nos confessa “meu nome sabe-me a fado” (2017: 2’04’), Amália experimenta um ensaio sensualista, que coloca sob a égide do fado uma atmosfera, uma aura de sentimento fadista, ou antes, um sentimento chamado fado: sentir fado em algo. A metáfora nova do sabor a fado faz relacionar sabor e saber, coloca em relação os sentidos, numa experiência oral, de um prazer imenso em fazer sair palavras, sons, ar, hálito e intenção. Ou isto sabe a fado ou não. Respondemos, antes da pergunta, que o fado não sabe ao mesmo para todas as pessoas. No fundo, o fado é essa teia ramificada, sem início, sentido ou fim, onde tudo se toca em tudo e, portanto, tudo toca no fado e o fado toca em tudo.

Por isso, cada fadista começa por repetir fados conhecidos que mais a si dizem respeito e o seu percurso passará pela criação de um repertório que vá ao encontro do seu gosto, da sua voz e do seu estilo de cantar; do seu corpo. Contudo, o fado tem-se mostrado lento a dar conta de novos tecidos sociais que o querem livremente expressar. Uma vez pertencente ao aparelho de poder, torna-se limitado aos valores, sentimentos e histórias que faz cantar. As épocas de maior constrangimento e os contextos mais conservadores têm tido maior impacto do que os períodos mais marginais e mais livres. O fado foi retirado do ritual, lascivo ou funesto, da mendicidade, prostituição e criminalidade para um consumo religioso, burguês, político e capitalista. E, como tal, teve de se submeter a um corpo heteronormativo e branco, com repertórios e formas de actuar muito bem delimitados ao feminino e ao masculino. Por um lado, a criação de novos fados que denunciem problemas socioeconómicos deixa de ser relevante; por outro, corpos pouco aceites socialmente, como os corpos transgéneros e histórias homoafectivas, ainda estão no armário. Ainda que o fado consiga chegar a mais pessoas, o fado não consegue aceitar todos os que querem tornar o fado algo mais ao seu sabor.

Esses constrangimentos trouxeram consequências negativas para a sua evolução, renovação e contemporização, na corrida para se manter nosso coevo. Vozes de orientações, identidades e origens tão diversas não têm tido nem voz escrita nem partitura para serem ouvidas ou para se sentirem integradas. Essas vozes ou se tornam órfãs, e são adoptadas por outros géneros musicais, ou se acomodam àquilo que o fado tem para lhes oferecer. Ora, a conformação do corpo e da voz àquilo que não lhe pertence resulta numa rigidez da *persona* artística, da sua assinatura no canto. No caso concreto do fado, há códigos, ainda não extintos, que mutilam a liberdade de expressão. Um exemplo, o homem que deve ter as mãos nos bolsos ou gesticular o menos possível porque, todos sabemos, o homem deve ser mais contido na expressão dos seus sentimentos. Evidentemente, esta solução cénica está cada vez mais em desuso. Todavia, ainda vigora e, quando não, deixa os seus vestígios nas atitudes corporais dos cantores. O laboratório, que deveria ser uma casa de fados, atrasa-se nas suas experiências, desde logo contaminadas por regras que inibem o desenvolvimento da criatividade. A exportação do fado como produto de consumo e a atracção de turistas para espiar o centro da experiência fadista, em vez de esta ser livremente expiada, retira essa componente laboratorial, restando apenas a dimensão espectacular, alegadamente acabada, fazendo pressão para se cantar o que sempre se cantou, e como sempre se cantou, porque já se sabe que funciona.

Todavia, o fado não se conclui porque mesmo na sua repetição nunca é o mesmo. Se fado é destino, cada um tem o seu fado, a sua voz e o seu corpo, de fronteiras sempre movediças a cada instante. Logo, aquilo que se tenta arquivar no fado é uma efémera, quiçá estranha, forma de vida e nunca um monumento imutável, de memória absoluta. Resgatando o conceito de mal de arquivo de Jacques Derrida, o fado não deve ser encarado por uma verdade material da voz que o canta, mas pela sua vivência histórica, na necessidade de jogar com a lacuna, o lapso, a actividade inconsciente, a urgência do esquecimento para sua renovação infinita. Isto porque, seja mais ou menos programado, o fado parte do armazenamento das experiências e emoções e a sua evolução poética e musical (a)prende-se, muitas vezes, com o erro, o esquecimento, arquivando novas matérias: “l’archive comme expérience irréductible de l’avenir” (Derrida 1995: 109). Importa-nos considerar experiências de fado atacadas por não serem consideradas fado, que sofrem de tentativas de silenciamento ou que subtilmente são empurradas para as margens. Temos em conta, não obstante, que o próprio movimento de integração de novas formas, num modelo tão enraizado como o fado, tem necessariamente a sua

resistência e contestação. Ou seja, não se pretende minorizar o espaço de resistência de quem recebe uma nova forma de conceber o fado, contemplando, antes, esse movimento, em que “l’archiver en refoulant (car le refoulement est une archivation) [...], refouler l’archive en archivant le refoulement” (*idem*: 103).

Numa casa de fado vadio, sem elenco profissional, não há ensaio, avançamos com os nossos corpos, pedimos para cantar e perguntamos aos guitarristas se conhecem determinado fado. Caso não, há que pedir um outro. Caso o conheçam, perguntamos em que tom o queremos. Desde a primeira vez que cantamos que é assim. Se não soubermos o tom, os guitarristas tentam-no adivinhar pelo nosso timbre e a nossa voz tem de descobrir o seu caminho, com o público expectante. Técnicas à parte, o prazer e a liberdade, na confiança de assumir o seu corpo e a sua voz, são essenciais para desobstruir o caminho da afinação. Mesmo o fado cantado por profissionais tem sempre uma dimensão de risco, nas casas de fado, e nunca se canta da mesma forma. Quanto mais antigo for o fado, menos rígido melodicamente é e mais possibilita a improvisação. Neste sentido, o fado menor é considerado umas das matrizes do fado, tendo, portanto, uma grande abertura para se adaptar ao poema, mas também à voz porque, num outro tom, as guitarras fazem algo completamente diferente, ao qual a voz responderá de maneira diversa também.

A regra de ouro, o silêncio, é, antes de tudo, uma condição de criação. Mais uma vez, a mesma condição do mal de arquivo, uma “vocation silencieuse” capaz de “brûler l’archive et [...] pousser à l’amnésie, [...] tendant à ruiner l’archive comme accumulation et capitalization de la mémoire” (*idem*: 25-27). Um grupo de pessoas mais ruidoso fará, sem dúvida, influência na interpretação do fado. Como já mencionado, a construção do fado tradicional já prevê um nível de improvisação bastante fértil, mas também bastante frágil. Contrariamente ao veiculado, há muito a aprender para assinar o seu corpo no fado. O nível de improvisação, para além de jogadas de sorte ou de factores muito idiossincráticos, compromete-se com o conhecimento musical que a pessoa tem; sobretudo, concernente às harmonias.

Até aqui, foi necessário traçar o gesto operatório do fado, para entendermos que não estamos diante de uma estrutura monolítica, tradicional e conservadora, mas de uma pulsão aberta à sua destruição para que renasça nas identidades que em si o integrem. O fado sempre rejeitou o ensaio, o apuramento, e sempre defendeu a singularidade de cada corpo e de cada voz. Porém, enquanto o fado é um cantar vinculado ao estado da alma e às experiências de vida de cada um, o fado há muito que ignora determinadas vidas e há

muito que se prendeu a protocolos, erradamente tratados por tradição: a resistência a outros instrumentos, a um vestuário alternativo, menos formal ou menos tradicional; resistência a diferentes formas de cantar. Não são proibições, mas prescrições. Há muito tempo que o fado tem ignorado questões sociais actuais, como as de identidade, género, orientação sexual, etc. O fado tem ignorado corpos mais marginais, que fogem ao tecido social mais comum no circuito fadista. Tudo isto está a mudar, mas tudo isto também ainda está fora do centro da actividade fadista; salvo sempre pontuais práticas, como algumas daquelas de que daremos conta mais adiante.

Concernente às manifestações afectivas, fora da heteronormatividade, o argumento reactivo é o de que a vida privada de cada um não interessa ao público nem ao fado. Esse argumento só faria sentido se experiências heterossexuais não fossem tão abordadas no fado e se o fado não fosse uma expressão confessada da subjectividade de cada um. Aliás, seguindo a perspectiva de Michel Foucault, desenvolvida principalmente no volume I de *Histoire de la sexualité*, o facto de a sexualidade ser discutida apenas na esfera privada, mantendo todos os comportamentos não normativos em segredo, contribui para a normalização da heterossexualidade como único normal e para a estigmatização de tudo o que não for heterossexual (cf. 1976). E é isso que ainda acontece no fado. O fado está envolvido numa massa que mastiga as mesmas histórias das mesmas pessoas. O problema passa pela falta de espaço para outros poemas, ou seja, para outros corpos, outros mundos. É uma quase inexistência poética de vozes diferentes.

Ainda Derrida, em *La voix et le phénomène*, dentro da desconstrução do fonocentrismo na fenomenologia husserliana, entende “que la voix simule la garde de la présence et que l’histoire du langage parlé soit l’archive de cette simulation” (1993: 15). A voz manifesta o logos, enquanto mediadora entre a linguagem e a consciência, simulando uma presença. A falta de inclusão de discursos queer, ou não normativos, faz esses corpos inexistentes, evitando uma empatia com outras estranhas formas de vida. Uma voz silenciada, em vez de simular a presença, dissimula uma ausência, conduzindo o/a fadista a uma expressão de si mutilada e distorcida. Nesse caso, o fado perpetua preconceitos, estereótipos, prejudicando até a evolução musical. A questão não passa por distinguir os afectos por orientações, mas pela liberdade de poder cantar uma história diferente que não a da Rita e do Chico da Ribeira, ou da Rosa da Madragoa com o Chico Fateixa; e, como sabemos, o elenco não terminaria por aqui. Por outro lado, defende-se também a liberdade de um homem cantar fados que sempre foram destinados a mulheres; e vice-versa, embora o contrário seja bastante mais aceite.

Há manifestações artísticas pontuais que não chegam a ser um repertório queer. Uma exceção a isso é um fado que ficou conhecido; um poema de Pedro Homem de Mello, “Rapaz da camisola verde” (1969: 103-104). Porém, mesmo aqui, suprimiram-se estrofes mais explícitas das feições homoeróticas do poema. Aquilo que se canta é:

De mãos nos bolsos e de olhar distante
Jeito de marinheiro ou de soldado...
Era o rapaz de camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado.

Perguntei quem era, ele me disse:
Sou do monte, Senhor! E seu criado...
Pobre rapaz de camisola verde
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado!

Porque me assaltam turvos pensamentos?
Na minha frente estava um condenado?
- Vai-te, rapaz de camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado!

Ouvindo-me, ficou-se, altivo, o moço,
Indiferente à raiva do meu brado,
E ali ficou de camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado...

Soube depois, ali, que se perdera
Esse que, eu só, pudera ter salvado!
Ai do rapaz de camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado!

O que ficou por cantar do poema é:

Lembro o seu vulto, esguio como espectro,
Naquela esquina, pálido encostado!
- Era um rapaz de camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado...

De mãos nos bolsos e de olhar distante
[...]

Quem o visse, ao passar, talvez não desse
Pelo seu ar de príncipe, exilado
Na esquina, ali, de camisa verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado.

Perguntei quem era, ele me disse:
[...]

Porque me assaltam turvos pensamentos?
[...]

Ouvindo-me, quedou-se, altivo, o moço,
[...]

Ali ficou... E eu cínico, deixei-o
Entregue à noite, aos homens, ao pecado...
Ali ficou de camisola verde,
Negra madeixa ao vento,
Boina maruja ao lado...

Soube depois, ali, que se perdera
[...]

Na verdade, escutam-se mais mulheres a cantar este fado, embora tenha sido escrito por um poeta, com uma orientação não heteronormativa não assumida, e o primeiro intérprete tenha sido o fadista monge beneditino Frei Hermano da Câmara. Claramente, houve um branqueamento do contexto homoafectivo da canção, passando mais por uma situação de remorso e redenção, pecado e salvação, e até de uma tensão entre classes entre um rapaz do monte, com jeitos de marinheiro ou de soldado, servilmente cumprimentando o senhor.

Falarmos de uma abertura do fado à sua dimensão queer implica, como inicialmente citado, celebrar a transgressão de formas diferentes da norma, reforçando que “these ‘Norms’ are then exposed to be norms, not natures or inevitabilities” (Stewart 2017: 62). É falar, então, de um conjunto de ações e comportamentos que não só se deslocam dessa norma, como lutam contra esse poder. É fazer do pensamento, da arte, da linguagem, uma máquina de guerra, como elabora Gilles Deleuze e Felix Guattari, “Il fait valoir une furor contre la mesure, une célérité contre la gravité, un secret contre le public, une puissance contre la souveraineté, une machine contre l’appareil [...]: puisqu’il vit toute chose dans des rapports de devenir” (1980: 435-436). Para tanto, destino o resto deste texto a um discurso queer que envolve o fado cantado e tocado, mas também dançado, pelo coreógrafo, bailarino e fadista Jonas. Até ao momento, Jonas lançou os álbuns *São Jorge* (2021) e *Maçã de Adão* (2024), e criou dois espectáculos de fado dançado, *Bate fado* (2021) e *Maçã de Adão* (2023), ambos ainda em apresentação. Ao passo que as canções apresentadas em *São Jorge* não correspondem às encenadas e dançadas em *Bate fado*, *Maçã de Adão*, como o título deixa antever, contém as mesmas canções. A diferença reside na dimensão performativa, dançada e encenada, que o álbum não regista. Falaremos, sobretudo, de *São Jorge*.

O fado já comporta, na sua génese, uma prática reivindicante de um discurso queer, posto que nascido dos oprimidos, alimentado pelos que eram considerados escumalha na sociedade, e cuja origem dançada foi silenciada por falar mais da sexualidade do corpo que do espírito romântico e saudosista. Reunindo a dança ao fado, como Jonas o faz, recuperamos necessariamente o seu traço queer; a sua raiz dançada e sexual. Sabemos pela história da dança que esta foi muitas vezes perseguida e legislada por se identificar com uma exposição imoral da sexualidade. Sobretudo, danças que fugiam à decência aristocrata, religiosa e burguesa. “The dancing body is symbolic expression that may embody many notions. Among these are romance, desire, and sexual climax” (Hanna 2010: 213). A relação entre dança e corpo torna-se perigosa, quando a pele se mostra e

contacta com a outra pele, quando os movimentos envolvem um maior contacto entre superfícies, quando os gestos evocam o acto sexual, quando o ritmo provoca o calor e o suor. Com efeito, como conclui Philippe Soupault, a dança é a arte mais erótica de todas as artes (cf. 1928). A dança teve de ser proibida, no fado, para que a burguesia e a aristocracia femininas pudessem cantar sem cair na indecência, e as masculinas não questionassem a sua masculinidade. Além do erotismo na dança, esta é refúgio da homossexualidade e das de mais orientações, visto implicar todo o movimento criativo, que “resists hegemony as a counterbalance to ‘heteronormativity’ and heterosexual privilege in mainstream society” (Hanna 2010: 218).

Ao passo que o Bate fado se assume como uma recuperação do fado dançado ou batido, sobretudo, em sapateado, utilizando vários temas já conhecidos do fado e alguns originais; *Maçã de Adão*, por sua vez, trabalha originais compostos por Jonas, ainda que com algumas melodias do fado tradicional, centrando-se nas questões da masculinidade, abordando cada tema um pecado capital. Canta ainda sons cabo-verdianos, angolanos, brasileiros, andaluzes, arábicos, e temas do folclore português como a canção “Senhora do Almurtão”, com letras suas; isto para mostrar que a roupagem do fado é composta por diversas malhas. Com um elenco exclusivamente masculino, diferentemente do *Bate fado*, o criador desconstrói o que se entende por masculinidade, desfaz a imagem do homem e, mais concretamente, do homem fadista. Coloca ainda em causa os lugares de fala, entendendo que o fado é uma só voz, de um povo além-fronteiras, que por cantar a transversalidade das experiências humanas, só pode cantar liberdade, aceitando que cada um cante o seu mundo: sejam toiradas, procissões, reis, vagabundos, gays, sexo, amor ou morte. Assim, se *Bate fado* procura reinterpretar e dar a conhecer essa tradição, *Maçã de Adão* quer continuar a criar formas de dançar o fado, mostrando ainda que é possível cantá-lo em ritmos de outros géneros e culturas.

Na entrevista que lhe fizemos, o criador entende que no fado, “sempre se juntaram todas as dimensões da sociedade”,² enquanto espaço onde se debatem todas as realidades e convicções; concorde-se ou não com elas. A vida dupla de Jonas torna-se una, quando começa a reunir a dança e o fado, para resgatar essa origem dançada. Desde logo, temos um elemento novo: a contaminação do corpo bailado pela voz e vice-versa, com o fado; algo que tem sempre exigido um estatismo corporal. Aqui, entramos já num território marginal porque o meio fadista recusa ou desconhece a origem dançada e até as raízes afro-brasileiras. Há até quem repreenda, quando alguém tem a urgência de começar a dançar o fado. Jonas faz uma aproximação queer do fado, pela

dança, recuperando o erotismo fluído do fado, sem constrangimentos de género. Mais uma vez, o princípio fundamental, para se entender a aproximação queer ao fado, é a diferença. Tudo o que for diferente da postura fixa do corpo e da identidade no fado, torna-se queer: “queer, in its primary signification, and in its radical promise, is that which not only eludes, but also subverts the ‘proper’. And it defies propriety by subverting property, namely the appropriation and ownership of bodies and desires by heterosexual normativity” (Lepecki 2002: 272).

A abordagem queer de Jonas difere da abordagem, por exemplo, da dupla do Fado Bicha, cujo centro do seu repertório é o ser-se queer, cantando-se também posicionamentos anti-touradas, anti-fascistas, anti-neoliberais, mas, sobretudo, convictos de que “a classe artística tem o dever de se manifestar e sinalizar a deterioração do discurso público e político em Portugal”, como lemos numa entrevista à *Blitz*, a 2 de Março deste ano. É um grito de revolta pela liberdade, percorrendo um caminho assumido de subversão das práticas heteronormativas do fado, combatendo a intolerância e todo o tipo de preconceitos. O processo também é outro. Tiago Lila, que devém em Lila Fadista, quando sobe ao palco, “travesti de barba rija” como se apresenta na entrevista à *DIVERGENTE* (2018), nunca cantou nem esteve dentro do meio fadista, antes deste projecto, e une-se a João Caçador, que toca guitarra eléctrica. Embora haja a recriação de fados tradicionais e canções originais, e fusões que fazem a ponte entre o fado e outros géneros, o fado desta dupla passa muitas vezes pela releitura de fados não tradicionais, centrados nas histórias heterossexuais, estereótipos do fado. Vejamos alguns casos: o fado “Nem às paredes confesso” torna-se “Crónica do macho discreto”; a “Júlia Florista” reencarna em “Lila Fadista”; “O namorico da Rita” regressa como “O namorico do André”; o fado “Rosinha dos Limões”, posteriormente, “Marujo português”, apresenta-se como “Fado Alice”,³ cantando-se a mulher trans; e até a “Marcha de Alfama” se converte em “Marcha do orgulho”, naturalmente, queer.

A diferença maior entre Jonas e o Fado Bicha é que o primeiro assume não haver qualquer intenção nas críticas sociais e políticas; nem tenta içar qualquer bandeira queer: “não é um álbum de intervenção”. Acontece que, como o mesmo afirma, o trabalho de criação no fado é “muito biográfico e identitário” e, por consequência, a vida e os seus eventos “transbordam” para o fado. Jonas hipotisa que, por ter sofrido, numa das escolas que frequentou, por ser gay, isso lhe tenha dado “uma dimensão trágica” no canto. Ele propõe ainda que o fado tem “essa dimensão trágica de sofrimento e, muitas vezes, as pessoas gays, queer, ou fora da norma, identificam-se

muito com esse dramatismo”, pelos traumas e agonias vividas, tendo frequentemente como expoente máximo Amália Rodrigues que reforçou esse traço dramático, como avança o próprio.

Em todo o caso, com ou sem intenção, com propósitos artísticos diferentes, este é um ponto em comum entre Jonas e Fado Bicha: as experiências de homofobia tornam-se forma e força criadora. Exemplos que o Jonas dá, como Paulo Bragança, nos anos 90, e, anteriormente, António Variações, igualmente inspirações para o Fado Bicha, demonstram que já havia a dimensão queer no fado, na música portuguesa, exactamente pela necessidade de dar conta de uma vida que necessariamente transborda para a arte. Inclusivamente, o Fado Bicha também entende que “a Amália era uma bicha gigante porque rompeu com muitos padrões no fado”, ainda em conversa com a *DIVERGENTE*. Portanto, perseguem esta mesma senda, de que o termo queer evolui para algo que rompe com o normativo; algo corroborado pelo pensamento de Judith Butler, para quem a matéria queer não se fixa numa definição, devendo ser sempre relocada para o centro do que necessita de ser colectivamente contestado. Logo, o termo queer não deve ser “fully owned, but always and only redeployed, twisted, queered from a prior usage and in the direction of urgent and expanding political purposes” (Butler 2020: 14). Defender uma abordagem queer passa por defender uma decomposição da própria noção de identidade, destruindo premissas tradicionais de condutas. A abordagem queer promove, assim, a transformação e a descentralização do poder.

Boaventura Sousa Santos considera, em *Outras palavras* (2019), que:

ao contrário do que se pensa comumente, o fado não é expressão da submissão dos portugueses ao destino e ao determinismo. É antes a expressão da fuga sempre tentada e sempre frustrada a esse destino e a esse determinismo. O êxito do Fado Bicha [...] é o testemunho mais eloquente dessa rebeldia esteticamente bem conseguida porque gerada à beira da marginalidade com vista para um centro que não se sustenta senão quando é contestado.

Gostaria de reflectir sobre essa marginalidade contestada e contestadora no fado de Jonas, cuja preocupação maior é a de falar da sua realidade, criando uma constelação de símbolos, crenças, personagens e interrogações que orbitam à sua volta. O que ele faz não é tanto um movimento belicoso e provocador, embora possa funcionar como tal, mas mais uma apresentação de várias histórias observadas, contadas e vividas. Expostas

as premissas e contextos, dedicar-nos-emos aos fados de *São Jorge*, “um álbum muito de um cidadão de Lisboa”, como resume o artista.

São Jorge apresenta letras escritas e cantadas por Jonas em fados tradicionais e em novos fados por si compostos. *Grosso modo*, todos os temas tratam de várias vidas, quase sempre em Lisboa ou a sair de lá, entre o humor da crítica aos problemas actuais da sociedade e as manifestações de amor e de nostalgia. O nome do álbum “apareceu numa cerimónia xamânica, em que eu tive uma visão de mártir, [...] com a cruz das cruzadas”. Além de evocar o Castelo de São Jorge, de ter nascido em São Jorge de Arroios, e do seu padrinho de fado ser o fadista e compositor Jorge Fernando, a quem Jonas apelida de seu “São Jorgito”, acima de tudo, “São Jorge é o santo padroeiro do nosso país. [...] A fundação do nosso país [tem] um santo guerreiro [...] e pagão”. Assim, o álbum questiona:

o que aconteceu para termos esquecido a figura [...] de um soldado romano, com uma capa, montado num dragão, com uma lança, em prol de uma [figura] terna, com um menino ao colo, com um livro, que se chama Santo António. Será que perdemos essa dimensão [...] guerreira?

Posto tudo isto, Jonas apresenta-nos uma obra que agrega práticas místicas, Cristianismo, as origens espirituais portuguesas, as raízes do fado, com o real quotidiano, com um corpo e uma voz queer, sob a égide de um santo esquecido ou pouco estimado, de carácter belicoso. No fundo, o movimento de resistência e luta do seu fado não deixa de estar presente.

Desta forma, o álbum “regressa às origens, olhando para uma Lisboa actual, [...], para recuperar [...] ferramentas do fado que tinham caído em desuso: os estrangeirismos, o dizer asneiras, o falar do quotidiano actual”. Algo muito evocativo da fadista coetânea de Amália, Hermínia Silva, que se destacava pelos seus fados satíricos e bem descritivos da Lisboa do seu tempo. O álbum inova na inclusão de temas inabituais, de vocabulário e imagens menos convencionais no fado, e de corpos estranhos às histórias do fado. Tudo começa com um fado tradicional, o fado triplicado, e abre com questões gerais sobre a origem do mundo e a existência do ser; duvidando do excesso de racionalismo que as tenta explicar. Este primeiro tema, intitulado “Quântica”, já faz suspeitar que aquela voz é marginal por meter em causa a razão, ironizando a salvação do conhecimento pela “bruxa da ciência, sábia da clarividência” (2021: 2’30’’).

Há uma consciência trágica, dionisiaca, de feições nietzscheanas, que percebe o conservadorismo da verdade, enquanto valor platônico, e entende a fragmentação necessária que essa verdade tem, através da metaforização da realidade elaborada por cada perspectiva. Esta visão nietzscheana sabe do absurdo da existência e faz da música a representação da essência do mundo, manifestação primeira de Dioniso (cf. Nietzsche 1988: 29). A confirmação de um dionisismo é marca também de marginalidade e, poderíamos pensar nesse deus estrangeiro e mal recebido, que até é educado como menina (cf. Otto 1965: 110-111), dentro de uma linha queer, da *gaya*, *gay*, alegre, ciência. Esse dionisismo transita para o segundo tema do álbum, “Provérbio ao contrário”, porque exactamente a voz faz uso de vários provérbios para se assumir como um corpo ao contrário sempre em metamorfose. Este já não é um fado tradicional, mas tem uma sonoridade que se assemelha a ele. Esta voz é “água mole a furar pedra dura” (2021: 0’24’’); é, portanto, contracorrente, persistente e sem medo disso porque “Deus guarda o borracho e a criança” (0’43’’); duas formas dionisiacas: a da criança pré-socrática e a da embriaguez (cf. Nietzsche 1988: 28).

O terceiro tema, “Ponto final”, mais longe de um fado tradicional, não deixa de conter na voz o grão de fado, e as próprias construções harmónicas e melódicas fazem questão de não perder os traços fadistas. A canção interroga-se: “se o mundo acabasse, se se esfumasse, depois de amanhã?” (2021: 0’15’’). Se isso acontecesse, a voz veria:

um polícia sem regras / de paraquedas saltar de uma ponte / [...] um sem-abrigo / meio despido nadar numa fonte /, [...] um ladrão com flores na mão para dar na rua / [...], uma dança tão larga e tão mansa, / um mar de gente a rir e a gritar / [...], homens velhos de novo fedelhos / usar flores de outono para se disfarçar, / [...] todos em euforia / viver num só dia em jeito de irmãos. (0’44’’-2’54’’)

Enfim, um rol de coisas extáticas, imprevistas e pouco comuns para as convenções. Tudo dionisiacamente trágico porque consciente do fim, consciente do “ponto final, o ponto fatal, / o ponto que acaba com todas as histórias” (1’35’’), como se canta no refrão, indagando-se “se o ponto que há de chegar, / chegasse sem avisar, / só para apagar o que começou” (1’56’’).

Este fado introduz, neste refrão, uma questão teórica: o texto que termina, como o fim do mundo, com um ponto final. Este ponto torna-se o dispositivo que acciona um apocalíptico apagamento do texto que ele próprio finaliza. Apagando esse texto, ele

finaliza algo que já não existe, criando um recomeço, um eterno retorno. Se esse ponto final viesse o que aconteceria? A centralidade do que é marginal:

via o talhante o Alfredo / sem culpa sem medo declarar amor / ao Pedro da lavandaria / e, vê, quem diria, partilha o fulgor. / A São que vive num lar, / sentada a falar com o pai que morreu. / O bêbedo à porta de um bar, / a filosofar vontades de Deus. / Via também a beata, / com um fio de prata roubado nas mãos (2'11''-2'46'').

Num só fado, convocam-se para o centro do fim do mundo, movidas por uma força irracional, histórias nunca narradas na história do fado. Desenha-se um fim do mundo ou o fim de um mundo normativo.

Esses primeiros três fados, sugerimos, formam um primeiro capítulo, o das coisas gerais. Da origem ao fim/ recomeço do mundo. Uma primeira cosmogonia ou um primeiro mito; uma apresentação helderiana de um rosto, de um mito de si, revelando-se uma voz outra. O segundo capítulo, parece-nos, trata do microcosmo. Agora são os pequenos nada do quotidiano que ele precisa de contar, transformando-os em cenas centrais da vida, com pinceladas baudelairianas. Aqui há ainda várias referências a vidas diferentes e excepcionais. Este capítulo abre com outro fado tradicional, o fado CUF, com o poema “Lisboa, montra de recuerdos”, que faz uma crítica bem animada, cheia de clichés contemporâneos do que é a vida do centro de Lisboa, transformada em turismo, à volta dos três valores: futebol, Fátima e fado. Essa transformação de Lisboa em montra de recuerdos, faz a voz concluir que “ouço o bater da terra onde me movo, / cada vez mais longe, vai-se afastando. / Nada é mais perfeito do que um ovo / e as paredes do meu vão-se estreitando” (2'38''). A normalização de uma Lisboa globalizada a comprimir e a oprimir o mundo de cada local, de cada individualidade, obrigando a um movimento centrífugo de fuga, em direcção às margens.

Após se percorrer animadamente “a loja de regalos” (0'31''), Jonas canta “Senhor Bonfim”: entre “a fome e o fantasma” (2'47''), aguarda-se “pela mudança de amanhã quase a chegar” (1'00''). Até lá, o corpo guarda “o instante que passou” (1'28'') e, numa prece, onde se pressente, na voz sensual, algo de homoerótico, canta-se: “Senhor Bonfim, ora por mim / que me afogo em torpor. / Ficaste em mim, para mim não é demais, amor. / Vou suportando a dor, / por nós talvez seja assim” (1'48''-2'17''). A prece funde a visão da figura de Cristo na sua morte, figuração do Senhor Bonfim, com o próprio ser amado que está nas “ruínas do meu peito” (2'42''). A despedida mortificada,

no afogamento dos sentidos, ao beber “um mazagran sem cor” (3’30’’), que encontra a correspondência entre a morte de Cristo e o amor morto que permanece em si. A escolha desse episódio religioso e a relação com um episódio de um quotidiano normal, que é a perda de um amor, desperta no fado também uma origem de feições religiosas e eróticas, que procura na adoração da dor o apaziguamento do sofrimento, durante a espera pelo amanhã. Também no tema “Jacarandá”, fado que revisita diversos afectos e recorda “as personagens de Lisboa, / estranhas como manda a lei” (1’57’’), encontramos uma “carta que escrevi e o gajo que não respondeu” (0’45’’); ou “o livro do Antoine que guardo hoje só para mim” (1’50’’). São afectos entre homens, nos desencontros e nostalgias dos amores passados e perdidos. Mesmo que amigos, há um lado homoafectivo, que nunca seria cantado pela heteronormatividade, sob risco de colocar em causa a masculinidade e de fazer suspeitar um comportamento romântico-sexual desviante.

A renovação lexical e imagética do fado marca uma vontade de também contrariar o corpus poético mais culto do fado. Alguns exemplos: no tema “Insegurança social”, em ar de marcha, com o declínio do Estado Social, queixa-se de que “já me dói o rabo, estou farto de apanhar” (2’16’’); ou, na canção “Carros, carrinhas e carroças”, vê-se um carro “cor de burro quando amocha” (0’59’’) e a voz pede “pra mijar” (1’51’’); tira a roupa e vai “de rabinho ao léu / com a pilinha que o Nosso Senhor me deu / amarfada vai a saltitar” (2’19’’). Entre os dois temas, o primeiro de exaustão e o segundo de viagem e mudança, o fado “Fui comprar tabaco”, expressão que indica um movimento de abandono, de despedida, sem data para voltar, encarrega-se de assumir a viagem que o faz “deixar pra trás o centro” (1’06’’) porque “hoje eu mudo o meu destino, / se hoje eu volto a ser menino / é que eu preciso renascer” (1’20’’). A saída de Lisboa, de um amor, de um destino, numa metamorfose ou morte simbólica, xamânica. Todas as hipóteses se condensam, num só gesto excêntrico, de saída de um centro, para “ver por dentro o mundo inteiro / [...] pegar fogo ao dinheiro / [...] / Despedir-me das vitórias / [...] / buscar o tempo que eu perdi / pôr uma bomba onde eu cresci / procurar por quem eu sou” (1’34’’-2’45’’). Contemplação do uno-primordial, dionisíaco, que exige a saída de si mesmo ou uma dissolução no todo. «*Lysios*», um dos epítetos de Dioniso, (cf. Pausânias 1918: 285), o libertador. Dissolvendo o eu, este liberta o sujeito para se aprofundar no corpo, no mundo, nas sexualidades. O fado, que se constrói na busca por uma identidade, obriga-se a marginalizar-se, na destruição de um eu que, na verdade, nunca o fora. Um sair do armário, dissolvendo o que, até então, era norma e espectável.

Outros corpos sem representação estão no fado “Big Brother”, que faz uma amostra de vidas, durante uma “ressaca arrastada e madura” (Jonas 2021: 0’19’). São elas: o “bêbedo manhoso” (0’23’); “a puta velha / com gloss rasca comprada no chinês” (0’47’); a “preta louca / mamas fartas repousadas nos joelhos” (1’33’); “o cego” no metro (1’48’); “o romeno de cão ao ombro / [...] tocando acordeão”, ainda no metro (2’01’); “o fulano que acena a quem lá passa”, no Saldanha (2’20’). A voz transforma-se nesses corpos, que efectivamente existem, simulando-lhes a presença, percorrendo o caminho da metamorfose para a inclusão, qual Dioniso. Todos eles são “personagens de um show real / [...] sem vencidos nem heróis, / [...] / num conto que não tem fadas, / [...] / num eterno enredo puro e simples / com a certeza de que amanhã há mais” (2’47’-3’19’).⁵ O eterno retorno dionisíaco e nietzscheano, na repetição na diferença, deleuziana e derridiana, que torna todas estas vidas sem fadas fados que resgatam as ferramentas da origem, sob um olhar actual sobre Lisboa. Vidas anónimas, corpos sem fado porque, na forma abrangente do termo, são corpos queer.

A coda aparece no final de uma peça musical para fornecer um encerramento conclusivo ou para introduzir um último elemento temático. Servindo de coesão, pode conter variações musicais do material apresentado ou pode apresentar novos elementos musicais conclusivos. Tentaremos, pois, oferecer um final que permita, antes, uma abertura para continuarmos a reflectir sobre a contemporaneidade do fado e a necessidade de liberdade para que ele se cante ao sabor de corpos não normativos. Gostaria de propor que o fado é uma experiência e uma expressão mais queer do que o meio fadista sabe. Pensando nos primórdios do fado, este era elaborado por os que não pertenciam à norma, os que criticavam o poder e sofriam às mãos deste. Se houvesse uma história queer do fado, não duvidamos de que houvesse corpos e vozes de várias orientações sexuais e géneros a vociferarem-no. Sabemos é que a história do fado, desde a sua entrada na corte, ao acolhimento por parte da religião e das elites, foi-se tornando cada vez mais instrumento de poder e mais subjugado à normatividade, se quisermos, à heteronormatividade, levando ao encobrimento de vivências fadistas mais marginais, com todas as excepções salvaguardadas.

O álbum *São Jorge*, por meio de um processo de metamorfoses dionisíacas, liberta a voz de todos os corpos até então ausentes, simulando a sua presença, para que ganhem uma existência. Jonas e outros casos, como o Fado Bicha, o trabalho mais recente de Ana Moura, no álbum *Casa Guilhermina*, o guitarra portuguesa Gaspar Varela, ou um fadista como o Paulo Bragança, que foi recusado por se vestir e cantar de formas que

ninguém o fazia; mas mesmo os mais antigos, como Amália Rodrigues ou Hermínia Silva, relembram o estatuto queer do fado, que dá voz ao que não tem voz, que leva outros corpos à casa sonora do fado. Amália foi das primeiras, ou a primeira mesmo, a cantar fado de Coimbra, canção destinada apenas a ser cantada por homens. Hermínia vestiu-se de homem para parodiar o “Fado Falado” de João Villaret, subvertendo-o em “Fado Malfalado”.

Um dos aspectos cruciais das teorias queer é a imaginação, a capacidade de criar a possibilidade de outros mundos para quem ainda não encontrou ou não conseguiu construir o seu (cf. Muñoz 2009), desconstruindo uma hegemonia masculina, capitalista, branca e heteronormativa. Mais uma vez, uma transvaloração nietzscheana que questiona toda a moralidade e todos os sistemas de valores, liderada pela arte e pela filosofia. O fado tem essa potencialidade. Desde já, porque vive da poesia, da destruição e reconstrução da linguagem, do desafiar as noções do real. Depois, porque a pluralidade de vozes e de corpos que ele consegue abrigar é total. Por fim, porque, mais do que cantar bem, o fado acontece no erro, no desvio, na rasura. O fado não é o resultado que se vê num grande palco, com todo o equipamento para fazer brilhar a voz. O fado é o processo laboratorial das transmutações psíquicas que acontecem nas casas de fado: algo que se constrói, abrigando todas as relações familiares entre humanos, entre o múltiplo e uno, a tradição e o futuro. Há que ver no fado uma possibilidade de criação poética, de exploração do corpo e da voz para criar o seu próprio corpo e para experimentar outras identidades.

NOTAS

* Doutorando em Estudos Portugueses, da FCSH-UNL, com bolsa FCT, desenvolve o projecto de investigação sobre alquimia e metáfora nas poéticas de Herberto Helder e Yvette Centeno. Frequentou a licenciatura em Teatro (UE), licenciou-se em Estudos Artísticos pela FLUL e é mestre em Estudos Comparatistas pela mesma instituição, com a dissertação: *Urfaust e Heinrich von Ofterdingen: um estudo comparatista à luz do pensamento alquímico. É ainda actor e fadista*. No âmbito da sua principal linha de investigação, a alquimia, tem desenvolvido a sua relação com a literatura e a filosofia (“*Cântico dos Cânticos: uma alquimia erótica*”, in *Sexe et sexualité, de la pratique sociale à la représentation dans les lettres et les arts visuels*, 2022); na relação entre literatura, filosofia e artes, tem trabalhado mais o pensamento de F. Nietzsche e J. Derrida (“*The Ouroboros Snake – from the Dissolution of the Real to the Eternal Return*”, apresentação oral, Birkbeck, University of London, 2024). Concernente, ao fado, tem procurado entre a prática e a teoria reflectir sobre as materialidades da voz poética e da voz cantada (“*Fado canhoto: Herberto Helder e Carlos do Carmo em matéria da voz*”, *Entrelaces*, v.12, n.2, 2022).

¹ Este artigo utiliza a ortografia do português europeu anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

² Entrevista feita ao artista a título pessoal pelo autor, a 18/02/24. Todas as citações são transcrições da gravação permitida pelo artista. Intenção de publicação da entrevista, na íntegra, em *INFECTA: Revista de investigação em Literatura, Filosofia e Artes*.

³ Curiosamente, em *Maçã de Adão*, Jonas também canta melodicamente o mesmo fado, dando-lhe novo corpo. Desta vez, o fado chama-se “*Vaidade (lundu Marajoara)*”, vinculando-o, desde logo, à sua origem dançada. O poema trata da liberdade da mulher em fazer o que quiser com o seu corpo, elogiando-lhe a sua vaidade.

⁴ Este é um exemplo de fado operário, criado por Alfredo Marceneiro, em homenagem à Companhia de União Fabril (C.U.F.), na qual trabalhou.

⁵ Não nos debruçamos sobre a canção “*Caravana*”, anterior a “*Big Brother*”, e “*RBNB*”, posterior a esta e a última, evitando a exaustividade do nosso texto. No entanto, vale referir que a primeira trata de uma viagem cheia de peripécias, com estrangeiros e cannabis, a viajar por diversos países, colocando o fado a cantar Nina Simone e a extravasar todas as fronteiras. “*RBNB*” lamenta a transformação do prédio de infância em alojamento local, cantando os nomes dos habitantes anónimos, mas conhecidos para Jonas, que foram de lá expulsos.

Bibliografia

Almeida, Manuel Antônio de (2011 [1852]), *Memórias de um sargento de milícias*, Brasília, Editora Câmara.

Andrade, Mário (1934), *Música, Doce Música*, São Paulo, L. G. Miranda Editor.

Butler, Judith (2020), “*Critically Queer*”, in *Playing with Fire: Queer Politics, Queer Theories*, Londres, Routledge: 11–29.

Cardoso, Diogo, Pedro Miguel Santos, Sofia da Palma Rodrigues (2018), “*Tudo isto existe, tudo isto é bicha, tudo isto é fado*”, *DIVERGENTE: revista de digital de jornalismo narrativo* <<https://divergente.pt/fado-bicha/>> (último acesso em 12/05/2024).

- Carvalho, Pinto de [Tinop] (1994 [1903]), *História do fado*, Lisboa, Dom Quixote.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1993), *La voix et le phénomène*, Paris, PUF.
- (1995), *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée.
- Foucault, Michel (1976), *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, vol I, Paris, Galimard.
- Hanna, Judith Lynne (2010), "Dance and Sexuality: Many Moves", *The Journal of Sex Research*, n^o 47, 2-3: 212-241, <http://dx.doi.org/10.1080/00224491003599744> (último acesso em 28/10/2024).
- Lepecki, André Torres (2002), "The impossible body: Queering the nation in modern Portuguese dance", *Gender and sexuality in the Portuguese-speaking world*, Minneapolis, University of Minnesota Press: 258-275.
- Mello, Pedro Homem de (1969), *Povo que lavas no rio*, Porto, Brasília Editora.
- Miller, Jennifer (2022), "Thirty Years of Queer Theory", in *Introduction to LGBTQ+ studies: a cross-disciplinary approach*, Nova Iorque, Suny Press: 20-48.
- Monteiro, José Fernando (2019), *A Modinha Brasileira. Trajetória e Veleidades (sécs. XVIII-XX)*, Curitiba, Appris.
- Muñoz, Jose Esteban (2009), *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, Nova Iorque, New York City Press.
- Nery, Rui Vieira (2004), *Para uma história do fado*, Lisboa, Edição do Público.
- Nietzsche, Friedrich (1988), *Die Geburt der Tragödie, Sämtliche Werke*, Band 1, München, Walter de Gruyter.
- Otto, Walter (1965), *Dionysus. Myth and Cult*, Bloomington, Indiana University Press.
- Pais, José Machado (1996), "Fado", in *Dicionário de história do Estado Novo* (volume I), Lisboa, Círculo de Leitores: 349-352.
- Pausânias (1918), *Description of Greece*, tradução de William Henry Samuel Jones, Henry Arderne Ormerod, Richard Ernest Wycherley, Londres, William Heinemann.
- Santos, Boaventura Sousa (2019), "Boaventura: o Fado Bicha como metáfora de Portugal", *Outras palavras: jornalismo de profundidade e pós-capitalismo*, <<https://outraspalavras.net/poeticas/3017941/>> (último acesso em 12/05/2024).
- Soupault, Philippe (1928), *Les dernières nuits de Paris*, Paris, Calmann-Levy.
- Stewart, Jay (2017), "Academic Theory", in *Genderqueer and Non-Binary Genders. Critical and Applied Approaches in Sexuality, Gender and Identity*, Londres, Palgrave Macmillan: 53-72.

Tinhorão, José Ramos (1994), *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa. O fim de um mito*, Lisboa, Editorial Caminho, 1994.

Vieira, Mário Rui (2024), “Entrevista a Fado Bicha”, *Blitz*, <<https://expresso.pt/blitz/2024-03-02-Entrevista-a-Fado-Bicha-O-medo-e-o-odio-sao-a-estrategia-principal-em-curso.-Torna-se-imperativo-intervir-artisticamente-e795f611>> (último acesso em 12/05/2024).

A gestação da/na Terra e o idealismo poético na composição de “Poema para um amor futuro”, de Noémia de Sousa

Ana Calline Teixeira Vital*

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais – IFMG

“Serei então irmã gêmea da Terra,
Carregando em mim o mistério da vida,”
Noémia de Sousa

Introdução

A relação silenciosa entre a escrita e a leitura abriga múltiplos lugares em que a criação e a recepção não se esgotam. Por isso, o diálogo entre autor – texto – leitor caracterizam práxis revolucionária. É nesse sentido que *Poema para um amor futuro*, da poeta moçambicana Noémia de Sousa deve ser lido: pela ideia de que o espaço da composição e leitura poética é também um lugar de embates, contradições, resistência e revolução.

O presente ensaio propõe analisar, especificamente, a obra *Poema para um amor futuro* pela ideia de gestação de uma nova consciência nacional. Considerando que o texto está configurado enquanto um poema-manifesto ou poesia de combate, inicialmente, será feita uma contextualização biográfica sobre a autora e o período histórico em que Moçambique encontrava-se sob as tessituras da colonização.

Em seguida, será feita uma leitura analítica à luz da Teoria da Intersubjetividade, proposta por Émile Benveniste (1970), tomando como base a relação enunciativa entre

o sujeito poético e a mensagem subjetiva ao(s) seu(s) enunciatário(s). Considerando as tensões do colonialismo em Moçambique, essa leitura se valerá das considerações de Aníbal Quijano (2005) e Alfredo Bosi (1992, 2002), esse último também apoiará a ideia do caráter combativo do poema. Ademais, a categoria de espaço dentro e fora do campo da poesia, será refletida a partir das considerações de Milton Santos (1983, 2022).

“A mãe dos poetas moçambicanos” e seu espaço de combate

Noémia de Sousa é considerada a primeira mulher a publicar poesia em Moçambique, em um momento em que o país travava uma guerra civil em prol da independência. Pela grande relevância da sua poesia e por ter sido pioneira na Literatura Moçambicana, Noémia de Sousa é conhecida e lembrada pelo título de “a mãe dos poetas moçambicanos” ou “a grande dama da poesia moçambicana”.

A poeta nasceu em 1926 na vila de pescadores Catembe, situada na baía de Lourenço Marques – atual capital Maputo. Nesse período, Moçambique ainda era colônia de Portugal, assim, a poeta cresceu em meio a profundas transformações, tensões sociais e raciais que eram manifestadas na então colônia. Mesmo com a precoce morte do pai, a família de Noémia tinha uma boa condição social. Assim, ela e os irmãos puderam ter acesso a bons estudos e a experiências multiculturais (Mateus/Mateus 2010: 13).

A partir dos estudos e do desenvolvimento de uma personalidade crítica, a autora passou a participar ativamente dos movimentos de militância pela independência do seu país, em todos os aspectos. Desse modo, diante da vivência com os despertares da revolução, surge na poética de Noémia de Sousa uma forma única de compor poesia de combate.¹

A obra de Noémia de Sousa foi constituída entre os anos de 1948 a 1951 e seus poemas eram publicados em jornais, como *O Brado Africano*, e não chegou a organizá-los para a publicação de uma coletânea nesse período. Por ter uma poesia de forte ideal revolucionário e por denunciar o violento sistema colonialista em Moçambique, a poeta foi exilada em Portugal e depois na França. Além desses países, Noémia estudou no Brasil durante os anos de 1951 e 1964, tendo participado também da coletânea brasileira *Sul*.

Mesmo vivendo no exílio, Noémia nunca deixou de lutar pela liberdade e independência de seu país. No entanto, quando finalmente aconteceu a festa da independência de Moçambique, a poeta não foi convidada, o que a deixou decepcionada por toda a vida. Continuou vivendo em Portugal até sua morte em 2002. Três anos antes de falecer, autorizou a publicação de seus poemas. Assim nasceu o seu único livro, em

2001: a coletânea “Sangue Negro”. A obra é constituída por quarenta e nove poemas escritos durante os três anos de intensa dedicação à militância política.

Ao discutir a “poesia de combate” de Noémia de Sousa, Leonardo Santos reflete que a autora reforçou as raízes africanas por meio de um “pacto literário” e com sua poesia denunciou “o sofrimento de um povo oprimido e o sonho de uma nação liberta e independente, sem distinções e discriminações” (Santos 2017: 8). Os versos da autora manifestam um viés engajado e refletem o intenso ideal militante da FRELIMO² (Frente Liberal de Moçambique).

A organização política da FRELIMO e de outros grupos foi fundamental para que a resistência política, cultural e literária ganhasse força. Assim, foi possível desenvolver uma conscientização crítica anticolonial no território moçambicano e nos seus espaços literários (Da Silva Lima s. d.: 10). É preciso considerar o espaço da literatura também como um lugar de embates, porque enquanto as organizações políticas e a luta armada faziam resistência física à violência colonial, os escritores também assumiam o papel de suprir vazios das fraturas sociais. Além disso, o território da Literatura, por meio da poesia e da prosa, deve ser visto, ainda, enquanto lugar de resistência.

No entanto, para além da visão de suprir vazios, é importante lembrar que a Literatura é um direito, como bem defendeu o sociólogo e crítico literário Antonio Candido. É direito porque tem o potencial humanizador (Candido 1995), por meio das possibilidades de interpretação e consciência acerca do espaço físico em que o sujeito está inserido. A Literatura oportuniza percepções sobre as contradições que compõem a sociedade. Por isso, os poetas que lutam com as palavras também são revolucionários não só nos contextos de opressão.

Especificamente sobre o papel do escritor no contexto de colonialismo português em África, Maria Nazareth Soares Fonseca discorre:

Em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, o escritor africano vivia, até a data da independência, no meio de duas realidades às quais não podia ficar alheio: a sociedade colonial e a sociedade africana. A escrita literária expressava a tensão existente entre esses dois mundos e revelava que o escritor, porque iria sempre utilizar uma língua europeia, era um “homem-de-dois-mundos”, e a sua escrita, de forma mais intensa ou não, registrava a tensão nascida da utilização da língua portuguesa em realidades bastante complexas. Ao produzir literatura, os escritores forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam as heranças oriundas de movimentos e

correntes literárias da Europa e das Américas e as manifestações advindas do contato com as línguas locais. Esse embate que se realizou no campo da linguagem literária foi o impulso gerador de projetos literários característicos dos cinco países africanos que assumiram o português como língua oficial. (Fonseca 2007: 1-2)

Diante desse panorama, é preciso perceber a figura do escritor não apenas enquanto uma espécie de guerrilheiro da palavra, mas também como ponte entre “dois mundos” que, por meio da língua, fizeram-se ouvir no grito pela independência. No poema *Deixa passar meu povo*, o eu poético de Noémia de Sousa posiciona-se como esse sujeito duplamente localizado nos seguintes versos:

[...] “Let my people go”
– oh deixa passar o meu povo,
deixa passar o meu povo! –
dizem.

Percebe-se essa dualidade a partir do caráter bilíngue da composição dos versos. Nesse poema, ao traduzir a mensagem para outros povos, o eu lírico chama também os negros americanos para entoar esse grito junto com ele. Dessa forma, o sujeito poético traduz a sua própria voz para que mais pessoas possam lhe ouvir. Ao mesmo tempo que é um sujeito africano, por meio da palavra, essa voz de enaltecimento moçambicano desloca-se fluidamente e evoca uma irmandade entre povos negros de diferentes nacionalidades.

Esse viés antropofágico da escrita de Noémia de Sousa, além de marcar sua dualidade enquanto escritora e militante, assemelha-se ao processo de valorização da cultura nacional que aconteceu no Brasil no início do século XX. Esse pensamento reconhece que as lutas são coletivas e que é preciso considerar a identidade e cultura do outro no processo de (re)descoberta de si.

Ao descrever um panorama sobre o processo de escrita independente e projetos literários em países africanos de língua oficial portuguesa, Tania Macêdo (2008: 126) comenta sobre uma escrita revolucionária africana muito parecida com aquela manifestada no Brasil desde a primeira fase do Modernismo Brasileiro. Tanto no Brasil, quanto nos países africanos, essa escrita aconteceu, primeiramente, através da contraposição entre moldes preestabelecidos pela cultura colonizadora e o desejo

de resgatar as raízes nativas/ancestrais por meio da aquisição de uma consciência nacionalista.

Nas palavras de Macêdo, nessa escrita, trata-se da constituição da “face de um projeto ideológico” (Macêdo 2008: 126). Portanto, para que seja possível analisar a poesia africana, bem como a poesia brasileira do século XX, é indispensável que sejam consideradas tensões criadas pelo colonialismo. Assim, o processo da escrita moçambicana, da qual este trabalho debruça-se, foi – e continua sendo – um ato revolucionário de (re)descoberta do próprio país.

Dado esse contexto sobre a produção literária e ideológica Literatura Moçambicana e da poesia de combate de Noémia de Sousa, este trabalho analisará a obra *Poema para um amor futuro*. A partir dessa leitura, perceberemos, efetivamente, como esses ideais revolucionários estão configurados nesse poema e de que forma essa obra também dialoga com sujeitos extrapoéticos.

Poema para um amor futuro – Um tu tal qual eu

A leitura feita neste trabalho irá se debruçar na ideia de que a poesia encena a gestação de um amor ideal, ao mesmo tempo que gesta o desejo de poder habitar a terra a partir do pensamento decolonial. Para isso, é importante considerar que a obra de Noémia de Sousa compõe o sentimento de esperança unido à alteridade. Assim, sua poesia movimenta-se mutuamente na relação enunciativa³ entre o *eu* e o *outro*. Logo, esta leitura não foca apenas o que o eu lírico diz, mas para quem diz e de que forma. Desse modo, podemos perceber como o poema habita tanto o espaço da literatura quanto o espaço das lutas sociais.

Em *Poema para um amor futuro*, o eu lírico é caracterizado por uma voz feminina que se direciona para um amor que só existe no espaço da idealização. No entanto, ainda que esse “amor” não exista na forma física, a força do desejo e a descrição detalhada das características físicas e psicológicas desse indivíduo possibilitam que o leitor também consiga enxergá-lo. Isso acontece porque o espaço histórico construído no poema, mesmo que genérico, é familiar, remete às cenas bucólicas e nostálgicas que habitam o imaginário coletivo.

Além disso, o poema é escrito em forma de carta. Isso fica claro logo no título, por meio da preposição “para”, que pressupõe endereçamento. No primeiro momento, é possível imaginar que se trata de uma espécie de carta de amor convencional, mas aos poucos, o poema vai adquirindo elementos culturais repletos de contraposições a uma

cultura preestabelecida. E, seguindo esse fio, o amor idealizado vai tomando forma.

A formação desse ser idealizado no imaginário do sujeito poético contrapõe-se aos traços da cultura colonizadora e, aos poucos, o corpo e a idealização desse futuro amado vão sendo desenhados em contato com a identidade do próprio eu lírico. Percebemos essa contraposição logo nos primeiros versos:

Um dia
— não sei quando nem onde —
das névoas cinzentas do futuro,
ele surgirá, envolto em mistério e magia
— o homem que eu amarei.
Não será herói de livro de fantasia,
príncipe russo
actor de cinema
ou milionário com saldo no Banco.
Não.
[...]
(Sousa 2001)

No verso “Não será herói de livro de fantasia” temos a clara referência às histórias canônicas de narrativas épicas do norte global. Nessas narrativas, temos a imagem de um herói que salva a pátria – a terra – de um contexto terrível, ou atua no enaltecimento de sua nação. As benfeitorias de um grande homem podem transpassar fronteiras, como ilustra a grande epopeia *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, que tinha como herói o navegador Vasco da Gama. Nesse sentido, aqui o viés antropofágico surge no sentido de contradição à cultura do *outro*.

Além disso, de acordo com Joana Valente, a cultura do “felizes para sempre” povoa o imaginário coletivo e é reconhecida pelas características de passividade, obediência e vulnerabilidade da mocinha (Valente 2013: 54). Esses atributos ainda contrastam com a figura masculina de um herói que é guerreiro, corajoso e forte. Não é esse o padrão de companheiro que o sujeito poético de Noémia de Sousa busca. O amor ideal nesse poema é alguém que luta conjuntamente pelos mesmos ideais, sem distinção de gênero, raça ou classe.

Por isso, os grandes feitos de liberdade sugeridos nos sistemas narrativos hegemônicos não representam os anseios no contexto colonial de Moçambique até a metade do século XX. A mesma ideia segue no verso “príncipe russo”, em que o eu lírico opõe-se também ao modelo de sistema político hegemônico, que chega em Moçambique com os primeiros colonos. Segundo o pesquisador moçambicano José Luis Cabaço, esse sistema refletia relações de poder inspiradas no feudalismo português, tanto no contexto de trabalho, quanto no contexto de formação familiar (Cabaço 2007: 75).

Seguindo o fio da contraposição, o verso “actor de cinema” apresenta, especificamente, a renúncia à cultura hegemônica. A figura do ator mostra certo status pelo valor e pelo fato do cinema reproduzir padrões que não refletem e nem se amparam na cultura africana. O eu poético procura por alguém que esteja mais ligado à cultura nativa de Moçambique.

Para fechar a primeira parte da missiva poética, o verso “ou milionário com saldo no Banco” representa a oposição ao sistema econômico capitalista, que foi o modelo levado pelos colonizadores da Europa Ocidental às colônias. Assim como na América Latina, esse modelo baseado no capital, como bem argumentou Aníbal Quijano, esmagou as tradições e a memória cultural dos povos africanos (Quijano 2005: 120). Logo, tomados de um ideal revolucionário, as militâncias moçambicanas passaram a questionar também as mazelas do capitalismo após gerações de exploração da terra e do povo de Moçambique.

Campo de luta e corpo adubado

Assim, o eu lírico segue na construção desse amor idealizado com o verso “O homem que amarei será tal qual eu, no fundo”. Percebe-se que, nesse primeiro momento, o poema reforça, explicitamente, a necessidade da existência de um *outro* a partir de um *eu* resistente às imposições da colonialidade.

A formação desse ser mostra que ele está ligado ao eu lírico em corpo, mas também espiritualmente, quando enuncia o verso “sua alma será irmã minha”. Vemos aqui a construção de uma ligação familiar, que é reforçada pelo verso seguinte: “da mesma seiva⁴ generosa”. Essa visão remete ao elemento vital: o sangue. Além de carregar a vida e o DNA, a partir da perspectiva do sangue, não temos distinção de raças, categoria criada durante o processo de colonização para dividir a humanidade (Quijano 2005: 117).

E diante dessa ligação corpórea e afetiva entre o *eu* e o *outro* ideal, podemos apontar, dentro do recorte proposto nesta leitura, a imagem de uma mãe em gestação

de um filho. Infere-se isso, pois, somente um filho gerado no ventre pode estar ligado tão intimamente ao corpo e à alma de uma mulher.

A ideia de gestação é reforçada pela relação do corpo enquanto elemento terra, que é apresentado como “campo de luta” e “corpo adubado”:

[...]

Quando a paz descer sobre o **campo de luta**

Poderei enfim

Dar-me completamente

[...]

E meu **corpo adubado** de ânsias,

Abrir-se-á charrua do seu desejo,

A semente do seu amor.

[...]

(Sousa 2001, grifos acrescentados)

Corpo e campo participam de um jogo polissêmico, em que há alternância no sentido das palavras. “Campo de luta” pode ser entendido como o próprio território nacional de Moçambique, espaço em que, naquele momento, se travava confrontos físicos pela independência. O jogo é estabelecido com o verso “e meu corpo adubado de ânsias”, que metaforiza a ideia de força com o verbo adubar. Sabemos que se aduba a terra para o fortalecimento dos nutrientes do solo. Logo, a ideia de ter um corpo adubado elucida a noção de um corpo fortalecido e preparado, que também ilustra a ideia de fertilização.

Desse modo, os signos de campo e corpo remetem a espaços não só de preparo e fortalecimento, mas também de fecundação, como percebemos nos versos: “Abrir-se-á charrua do seu desejo” e “A semente do seu amor”. Esses versos dialogam com o exercício de plantar, pela presença de referências agrícolas de “charrua” e “semente”. Essas palavras inseridas na composição do poema remetem ao ato da fecundação do próprio corpo feminino para o início de uma gestação, pois charrua está associado ao arado da terra e à preparação para que a semente seja depositada.

Além disso, conseqüentemente, o jogo de sentidos entre campo e corpo referenciam ainda às noções de cultivo, morada, transformação, nascimento e luta. Considerando *corpo* um elemento territorial assim como campo, refletimos sobre a natureza política desses espaços. Essa leitura dialoga com a concepção de Milton Santos sobre a sociedade

configurar enquanto “o ser” e o espaço ser “a existência”. O geógrafo completa:

O ser é metamorfoseado em existência por intermédio dos processos impostos por suas próprias determinações, as quais fazem cada forma como uma forma-conteúdo, um indivíduo separado capaz de influenciar a mudança social (Santos 1983: 43-46).

À luz dessa perspectiva, consideramos que corpo e espaço são elementos políticos indissociáveis para a luta pelas causas coletivas e pelo direito de existir. Ademais, de acordo com Alfredo Bosi, “luta é material e cultural ao mesmo tempo: logo é política” (Bosi 1992: 33). Assim, podemos pensar em luta como o direito de habitar e preservar a cultura do povo que ali existe.

Nesse sentido, é possível pensar que esse corpo poético e esse campo estão sendo preparados para a independência de Moçambique. Considerando a luta coletiva, podemos ler esse poema pela seguinte ótica: o amor idealizado não representa somente um homem ou um filho, mas um despertar ideológico para a consciência nacional.

Para pensarmos como esse despertar ideológico está configurado no poema, retomemos à imagem da gestação. Outro recurso que reforça essa leitura é a repetição do fonema /m/, que se repete com maior intensidade do final da primeira estrofe do poema até a terceira. Veja-se:

[...]

Suas **m**ãos **co**mo as **mi**nhas
Estarão calejadas do dia a dia
E os seus olhos terão reflexos de aço
Como os **me**us
Sua **al**ma será **ir**mã **mi**nha
Com a **me**sma angústia e o **me**smo amor
Com o **me**smo frio e a **me**sma esperança
E do seu pescoço estará suspenso, **co**mo do **me**u
O **ma**rfin do **me**smo amuleto.

[...]

(Sousa 2001, grifos acrescentados)

Por ser um fonema bilabial nasal formado pelo movimento da boca que se abre, é possível analisar esse efeito enquanto duas partes que cooperam para que haja o parto da palavra, que já nasce carregada de uma ideologia. Pensando na construção metafórica do poema, podemos supor que essas duas partes colaborativas que trabalham em prol de algo maior são os lábios. E podemos associar a dualidade dos lábios às figuras de homem e mulher ou mãe e filho. Signos que, no momento de fecundação e gestação, assumem caráter indissociável.

Além disso, a consoante “m” repetida evoca as palavras *mulher*, *mãe* e *Moçambique*, que constroem, novamente, o jogo polissêmico entre os signos *corpo*, *campo* e *terra*. Já fizemos a relação figurativa de campo sendo associado ao corpo da mulher, que se prepara para a maternidade como um campo fecundo, onde a semente germina, cresce e dá frutos. Esse sentido segue nos versos:

[...]

Serei então **irmã gêmea da Terra**,
carregando em mim o mistério da vida,
machamba aberta à chuva benéfica
e ao sol **fecundo** do seu amor.

[...]

(Sousa 2001, grifos acrescentados)

No primeiro verso desse trecho, temos o recurso da idealização comparativa, em que o sujeito poético se iguala à Terra, reforçando a leitura supracitada sobre a relação entre corpo e campo. Os versos seguintes também se relacionam com essa ideia de maternidade. Em “carregando em mim o mistério da vida” vemos a clara imagem do filho sendo gerado no ventre. Além disso, há a presença do elemento “machamba”,⁵ que necessita da chuva e do sol para o desenvolvimento da semente e do plantio. Seguindo o fio:

[...]

E quando **em mim** se fizer o milagre,
quando do **meu grito de morte**
surgir a vitória máxima da vida,
ah, então eu estarei completa.

Mas só depois da paz **descer sobre o meu campo da luta**,
antes disso, não.

[...]

(Sousa 2001, grifos acrescentados)

Surge novamente a expressão “em mim”, que remete a algo interno, dentro do eu lírico, que é chamado de *milagre*, popularmente associado à capacidade que o corpo tem de gestar. E então, aparece a imagem do parto com a dualidade de morte e vida, primeiro com “meu grito de morte”, que sugere a dor das contrações e do parto em si. Em seguida, o verso “surgir a vitória máxima da vida” que ilustra o nascimento e o sentimento de alívio após da dor. A imagem simbólica do parto fica por conta do recorte do verso “[...] descer sobre o meu campo da luta”. O verbo “descer” simboliza a verticalidade do corpo e ao fato do bebê nascer, gravitacionalmente, a partir do sentido dos pés da mãe: em direção à Terra.

Após a descrição física e psicológica do amor ideal e a construção da imagem gestacional e do parto, o sujeito poético muda o tom reflexivo, direcionando agora a sua voz para um enunciatório: o ser idealizado. Os versos endereçados seguem assim:

[...]

Por isso, amor que não conheço,
nada mais me peças enquanto não for terminada a obra.
Enquanto ela durar,
não poderei ser tua completamente,
porque me dei, inteira,
a este sonho que tudo apouca.
Para ti irão apenas os breves momentos de tréguas,
o calor que me sobrar da fogueira de todos.
Mas quando da noite desumana
surgir a manhã que **construímos**, lado a lado,
quando nossa Mãe África nos estender seus pulsos libertos
quando a alma descer sobre a casa que **edificámos**,
então **seguiremos**, na luz clara desse Sol maravilhoso,
nosso destino natural de Homem e Mulher
e dos seus gritos de morte

nossos filhos poderão nascer então,

num mundo de justiça.

[...]

(Sousa 2001, grifos acrescentados)

Esse trecho evidencia não só o direcionamento da mensagem, mas também traz elementos que lembram um manifesto oralizado. Primeiro, pela construção narrativa esperançosa sobre um futuro sonhado. Além disso, a presença do signo “Mãe África” localiza o leitor sobre o contexto e possíveis ambiguidades da palavra mãe, como já elucidamos aqui. E, nos versos finais desse trecho, percebemos o eu lírico assumindo uma voz pluralizada, por meio dos verbos conjugados na primeira pessoa do plural e pela escolha dos pronomes *nos*, *nossa*, *nosso*, *nossos*.

Ademais, ao assumir uma voz pluralizada, repentinamente, sugere-se um tom de linguagem oral e não mais apenas escrita. É válido refletir sobre a característica acústica do poema pelo histórico cultural de Moçambique concebido na oralidade. José de Sousa Miguel Lopes defende o grande valor do que ele designou como cultura acústica de Moçambique. Segundo o autor, essa é a “cultura que tem no ouvido e não na vista seu órgão de recepção e percepção por excelência” (Lopes 2023: 26). Por isso, a leitura do poema pela perspectiva da oralidade não pode ser desconsiderada.

Sobre essa ótica, vale trazer o conceito de performance e sua relação íntima com a leitura e com o corpo por meio da voz. Para Paul Zumthor (2018: 58), “a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva”, logo quando pensamos na poesia de Noémia de Sousa, o potencial performático da voz é um elemento essencial. E pelo prisma da poesia manifesto, também devemos refletir sobre o efeito da recepção do discurso oralizado, que Paul Zumthor (2018: 44) definiu como intimamente ligado à alteridade.

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente se introduz essa alteridade. (Zumthor 2018: 44)

A partir dessa ideia, podemos pensar em uma voz com viés de manifesto, de um discurso dito em praça pública para um grupo maior de pessoas. Essa hipótese é

reforçada justamente pelo uso dos pronomes possessivos na primeira pessoa do plural e dos verbos conjugados também na primeira pessoa no plural. Esses pontos caracterizam a capacidade de sujeitos poético e extrapoéticos se relacionarem no espaço da alteridade e da partilha pelos memos ideais manifestados no poema.

Em consonância com a oralidade, esses versos e a última estrofe reforçam o caráter epistolar do poema mencionado no início desta análise.

[...]

Para meu amor futuro, que me completará,

para esse amor distante

escrevi **este poema**.

Que tu o leias um dia, amor que não conheço,

quando me surgires, **embrulhado em mistério**,

e minha alma e meu corpo

palpitarem de reconhecimento — és tu!

Que aquele que amarei o leia

e me leia, **neste poema que lhe escrevi**.

(Sousa 2001, grifos acrescentados)

A última estrofe e o próprio título evidenciam o caráter metaficcional do poema, traço esse que corrobora para o tom de manifesto pela retomada do conteúdo em “este/neste poema”. Assim, sugere a ideia do metapoema ser uma espécie de carta aberta à geração futura – o enunciatário/destinatário da mensagem. Dessa forma, sustenta-se a ideia de que o poema não é somente uma construção estética, mas também instrumento de resistência pela luta por liberdade.

Por fim, a voz no poema atua como um elo da coletividade por meio do corpo que, historicamente, foi depreciado pelos efeitos da colonização. Tal corpo, esteticamente configurado, busca reestabelecer-se a partir do nascimento de uma nova consciência coletiva que reivindica a terra por meio da poesia anticolonial.

Considerações finais

Diante das tensões sociais e raciais que a colonização gestou em Moçambique, é possível perceber como a escrita de Noémia de Sousa tem o poder de mudar o rumo da narrativa, como proposto pelo eu lírico logo nos primeiros versos de *Poema para*

um amor futuro. Essa mudança de perspectiva é estabelecida por meio da encenação do gestar. Nesta leitura, a ideia da gestação está intimamente ligada à recuperação da identidade nacional, sem ignorar os efeitos da cultura colonizadora.

Ao refletir sobre a dialética da colonização, Alfredo Bosi explica que “a colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do colo” (Bosi 1992: 15). E essa busca pelo “colo” está configurada na intenção de ocupar “um novo chão; explorar e submeter aos bens naturais desse espaço.” Assim, em um ato antropofágico, o eu poético idealiza novas formas de se relacionar, de habitar e viver na terra que é sua por direito.

Por fim, a gestação encenada também reflete sobre a dialética de morte e vida, pois para que nasça um filho ou uma nova consciência, é preciso o ciclo de idealização, fecundação, espera, luta, dor e a morte do que se foi. Só assim será possível (re)nascer.

NOTAS

* Licenciada em Letras - Português e Inglês, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG) – Brasil. É mestrandia em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (poslit - UFMG) e atua como professora de Educação Básica de Língua Portuguesa e Literaturas. O presente trabalho foi desenvolvido durante a graduação da autora sob a orientação do Prof. Dr. Vinícius Lourenço Linhares, com quem trabalhou em projetos de Iniciação Científica analisando obras literárias contemporâneas escritas em Língua Portuguesa.

¹ Noémia de Sousa foi uma das vozes que compôs o caderno chamado “Poesia de Combate”, que foi idealizado por militantes “directamente engajados na luta armada de libertação nacional” (FRELIMO, [s. d.]). O caderno possui 22 poemas de poetas que usavam pseudônimos conhecidos no contexto da luta armada. Alguns poemas são canções destinadas aos guerrilheiros e outros expressavam os ideais defendidos pelos militantes para o reencontro com as raízes moçambicanas.

² A FRELIMO é um partido político fundado em 1962 por Eduardo Mondlane e Marcelino Santos. A organização seguia fundamentos marxista-leninista e tinha como principal objetivo a união de forças para lutar pela independência de Moçambique. Essa união contou com apoio de outros grupos organizados contra colonialismo português como a MANU – Mozambique African Nation Union, a MPLA (Movimento pela Libertação de Angola) e o PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde). Após a independência de Moçambique, em 8 de setembro de 1974, a FRELIMO torna-se um partido oficial em 1977.

³ Para falar sobre relação enunciativa, será considerada a Teoria da Intersubjetividade de Émile Benveniste, proposta no texto *O aparelho formal da enunciação*, presente na obra *Problemas de Linguística Geral II* (Benveniste 1970). A visão do autor é entendida enquanto a existência de um indivíduo a partir da relação com o outro. Ou seja, no ato da enunciação, é necessário um tu para que exista um eu enunciador.

⁴ O elemento “seiva” também está presente no poema *Deixa o meu povo passar*, especificamente no verso “mas é do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique”. E também aparece no poema que dá nome à coletânea *Sangue Negro*, no verso “Que a força da tua seiva vence tudo!”.

⁵ Machamba: lugar de plantação.

Bibliografia

- Benveniste, Émile (2006) [1970], “O aparelho formal da enunciação”, In: *Problemas de Linguística Geral II*. p. 81-90, Campinas, SP, Editora Pontes.
- Bosi, Alfredo (1992), *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras.
- (2002), *Literatura e Resistência*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Cabaço, José Luis (2009), *Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP.
- Candido, Antonio (1995), “O direito à literatura”, in *Vários escritos*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.
- Da Silva Lima, Matheus Henrique (2021), “Não espere um messias para libertar-se: A palavra como instrumento de luta no caderno ‘Poesia de Combate’ da Frelimo.”, in v. 13 n. 13 (2020): *Dossiê: Arte, Cultura e História*, UFPE.
- Fonseca, Maria Nazareth Soares / Terezinha Taborda Moreira (2007), *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa*, in *Cadernos CESPUC de Pesquisa* n. 16, p. 13- 69., Belo Horizonte.
- Lopes, José de Sousa Miguel (2023), *Cultura acústica e letramento em Moçambique: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural*, São Paulo, EDUC – Editora da PUC-SP.
- Macêdo, Tania Celestino de (2008), “A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa”, in *Literatura, história e política*, n. 13, p. 123-152, Via Atlântica.
- Mateus, Dália Cabrita / Álvaro Mateus (2010), *Nacionalistas de Moçambique. Da luta armada à independência*, Portugal, Texto Editora.
- Quijano, Aníbal (2005), *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, Buenos Aires, CLACSO.
- Santos, Milton (1983), *O espaço geográfico como categoria filosófica. Contribuições Científicas*, Porto Alegre, Terra Livre.
- (2022), *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*, (Vol. 10), São Paulo, Edusp.
- Sousa, Noémia de (2001), *Sangue Negro*, Maputo, AEMO.
- Valente, Joana Isabel Dias Romeiro (2013), “Princesas de ontem e de hoje: feminilidade e desconstrução dos estereótipos”, in *Aprender*, 54-60.
- Zumthor, Paul (2007), *Performance, Recepção, Leitura*. (1990). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify.

Livros e corpos em diálogo

Rui Torres*

Universidade Fernando Pessoa; Instituto de Comunicação da NOVA

Prólogo

O texto que se segue posiciona os livros como entidades dinâmicas que transcendem a mera compilação de textos. Os livros são apresentados como corpos vivos que se manifestam e se reconfiguram continuamente, como os corpos humanos.

Durante a conferência-performance “*Mas então, o que é isto?*” “*Ora essa, isto é um livro!*” — *Diálogo de um autor consigo mesmo*, utilizei uma mala repleta de objetos em papel para argumentar que certos livros são mais do que simples livros; eles são interações performativas e expressões de múltiplas vozes dentro de um único corpo. Como alguém apaixonado por livros que deseja partilhar as suas preciosidades com o mundo – a maioria desses exemplares são únicos ou difíceis de encontrar –, senti a responsabilidade de torná-los acessíveis a todos. A alternância entre diferentes registos e a exploração de múltiplas vozes refletia a forma como certos livros motivam novas formas de expressão e leitura, transformando a experiência literária em algo vivo e em constante evolução.

Antes do Discurso

Falar de livros, de livros e corpos, em modo manifesto, obriga a subscrever uma febre onde “livros e homens dormem”, como escreveu António Ramos Rosa na sua “Terra dos silêncios grandes” (2018 [1961]: 98). Falar de livros onde os leitores se perdem, de livros como feridas, exige colocar-se à margem, porque tudo pode ser livro. Livros-mundo, ou simplesmente livros-romance e livros-pedra, como em Gabriel Rui Silva (Figura 1): “24 pedras absolutamente negras (...) num deserto silencioso e gelado”

(1987, em linha): pedras que se apresentam como as sombras das palavras.

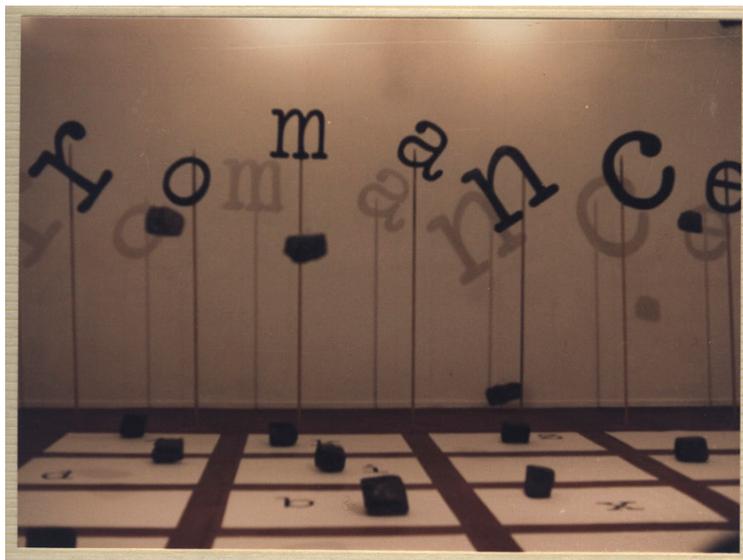


Figura 1: Gabriel Rui Silva, *As 24 pedras*, 1987. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-as-24-pedras/>>. Imagem cortesia de Gabriel Rui Silva.

Inacessíveis, alguns; ilegíveis, outros. Como quem diz: tudo está no livro; nada está no livro, ou “A (I)legibilidade do Livro”: “O livro está aberto e há demasiada luz” (Ramos Rosa 2018 [1983]: 895). Como ler a luz e o silêncio dos livros?

Em modo performativo, primeiro ao vivo (Figura 2), agora em escrita, questiono se certos livros participam na reconfiguração dos discursos, ativando e colocando em tensão questões acerca do seu gênero. Falo de livros, portanto, que insinuam a estranheza e a beleza dos discursos e dos gêneros híbridos. Livros que jogam com o leitor e que *brincam* com o fazer dos livros, livros que contestam as tecnologias para ler e escrever livros. Falo de livros que problematizam as expressões materiais da literatura, da arte e da vida.

O livro é, geralmente, um fim – o desfecho de um processo, uma totalidade construída, uma materialidade reificada. Estes livros, no entanto, são um início – o ponto de partida para novas ligações e circulações, contaminações diversas. Em vez de

se apresentarem como resultados, são processos; em vez de repousarem num espólio, surgem aqui como um arquivo vivo, agora dado a conhecer. A sua materialidade é também esse conjunto de relações dinâmicas. Estes livros evitam prescrever uma leitura uniforme; pelo contrário, abrem portas para leituras centrífugas e expansivas. Não sendo livros fechados, também não rejeitam o sistema editorial e de design. Desconhecidos, poderão ajudar a delinear um conceito possivelmente mais amplo e distante do objeto livro. É por isso que os associo aos corpos, com os seus erros e limitações, as suas temperaturas e excessos, as suas dificuldades e complexidades.



Figura 2: Rui Torres, Conferencista-performer convidado, Jornadas Poesia e Performance II. CORPO, MANIFESTO, Casa Comum, Porto, 24/02/2024. Fotografia cortesia do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Livros são corpos, uma introdução ao *Corpus*

O que é um livro? A palavra “livro” vem do latim “liber”, que significa casca de árvore. Livros são conjuntos de folhas, reunidas e encadernadas, para registo e armazenamento. Numa raiz latina distinta, deformada e menor, “liber” é também liberdade. Prisão e liberdade: o paradoxo dos livros. Enquanto as suas folhas encadernadas seguem uma ordem fixa e pré-determinada, mantendo-nos presos à sequência estabelecida pelo autor, alguns livros-objeto também rompem com essa rigidez, desafiando as convenções tradicionais de estrutura e forma.

O meu corpus de livros é também um corpo: “Este é o meu *corpo*”, disse-o na conferência-performance, abrindo uma mala cheia de livros. Efetivamente, “corpus”, também de origem latina, significa, literalmente, corpo, retendo a essência daquilo que possui uma substância: coleção, unidade. Embora este meu *corpo* apresente uma amostra ampla, ainda que estruturada, daquilo que quero comunicar, unidade não é algo que se aplique a estes livros. Mas *corpus* liga-se a outras contaminações: da medicina às ciências biológicas (e a essas lá chegaremos também), passando até por uma possível perspetiva do âmbito jurídico. Com efeito, em Direito, “*corpus delicti*” remete para factos e evidências que constituem a essência de um crime, e “*corpus juris*” refere-se a um conjunto sistemático de leis e de normas jurídicas. Livros como corpos, mas também evidências e leis. Agentes ou vítimas de um crime?

Observemos estes livros (em cima da mesa): o mar ao longe, e o livro aberto ou a abrir-se como um leque, seguindo o curso dos sonhos.¹ E provemos a água que estes livros nos têm para oferecer.

Livros abertos em leque



Figura 3: Fernando Aguiar, *Livro Leque #8. Dedadas dos Dedos*, 2018. Coleção pessoal de Rui Torres.

Este *Livro Leque #8*, subtítulo “Dedadas dos Dedos” (Figura 3), é um exemplar único, com edição e manufatura do poeta e artista Fernando Aguiar. Apresenta 14 páginas (ou, se quisermos ser fiéis à nomenclatura técnica, tiras ou varetas). Pintado em acrílico sobre cartão, encadernado com parafuso, assinado e datado (‘Fernando Aguiar, 2018’), é, para mim e para o autor, um livro.

Os leques são normalmente decorados com pinturas, caligrafias e desenhos. Os leques podem ser objetos de uso, de coleção e de coração. Também os livros são valorizados pelas suas capas, que os embelezam e, com isso, adornam os ambientes. O *design* de leques e de livros participa da mesma estratégia: permite que eles sejam abertos e fechados. Neles encontramos o vai e vem da escrita.

Os livros e os leques comunicam igualmente ideias e histórias: são meios de comunicação não verbal, conforme são segurados e movimentados. Um leque: objeto composto por varetas que se abrem em forma radial, induzindo uma corrente de ar, refrescando, traduzindo leveza e transitoriedade. Um livro: compêndio de folhas, reunidas e vinculadas, com volume, abrigando palavras, ideias e conhecimentos, exprimindo permanência e profundidade.

Um livro expandido, portanto, o que é senão um leque? Um livro vivo: toque e movimento, abrir e fechar, ir e vir. Além disso, este é um livro *digital*. Pintado com os dígitos do seu autor, guardando as marcas únicas do seu momento de criação, é um objeto com aura.

Brincar, como escreveu Salette Tavares – que sabia “brincar muito a sério” –, é um “estado natural e permanente” (Tavares 1979: 6). Talvez este livro-leque seja, de facto, um livro pateta. Mas a patetice de quem diz muito seriamente, como Fernando Pessoa, citado por Tavares, que “[l]ivros são papéis pintados com tinta”; e, como bem sabemos, “[não] consta que [Jesus Cristo] tivesse biblioteca!” (Pessoa *apud* Tavares 1979: 8).

Livros são acontecimentos: num lugar, Casa Comum, exigindo a participação, assim como o trabalho e a responsabilidade de os transportar (para a conferência), fotografar (para este artigo) e partilhar. *Abre-me, vira-me, folheia-me*, parecem murmurar. Neste livro-leque, o acontecimento é uma assinatura: a impressão digital do seu autor, a sua dedada, dada pelo dedo. Aguiar, aliás, sendo um autor para quem os dedos podem ser matéria de poemas, com outros livros sobre dedos.



Figura 4: Fernando Aguiar, *O dedo* [Livro de artista, 1981-1986]. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/livros-de-artista-de-fernando-aguiar/>>. Fotografia cortesia de Fernando Aguiar.

O *dedo: poema em 22 andamentos*, exemplar único, com uma capa com colagem exclusiva (Figura 4), apresenta, logo na primeira página, um aviso: “IMPORTANTE: / Manter o dedo / bem alto e vivo / durante a leitura” (Aguiar 1981: s.p.). Portanto: dedos em riste! (Que é como quem diz, com Salette Tavares, “sapatos no ar” (Tavares 2022: 528)! E descalços ficamos, “com um sapato em cada mão” (2022: 525). No 4º movimento, um quiasmo: “os nós nos dedos, / os dedos em nós, / e nós?”. Espelhos e cruzamentos, como uma piada. “Piada”, com origem latina em “plagium”, significa rapto, sequestro. Designa, hoje em dia, o riso e o divertimento, mas traz consigo uma ideia de roubo: a plagiotropia,³ o *remix*, como condição básica do digital, ao qual também chegaremos.

Os dedos da mão, dígitos são. Leia-se, ou veja-se então, o 20º movimento deste “livro” (Figura 5): um soneto visual, composto com dedos; deste modo, um soneto digital, como Aguiar, ele mesmo, o intitula. Adotando (plagiando?) a estrutura fixa das rimas e da métrica dos sonetos, substituindo as habituais palavras do miolo do soneto por imagens de dedos em rima, o poeta não apenas desafia a percepção convencional da poesia, como remete para a comunicação, tema caro aos experimentalistas, já que os dedos são símbolos poderosos da expressão, tanto na escrita quanto na gestualidade. Além disso, como nas dedadas do livro-leque, sabemos que cada dedo é único, com isso sugerindo a singularidade e a identidade do poema e do poeta. Esse “digitus” do dedo remete enfim à era digital e à tecnologia, mais concretamente ao pós-digital,⁴ já que sinaliza fusões entre o físico e o virtual.

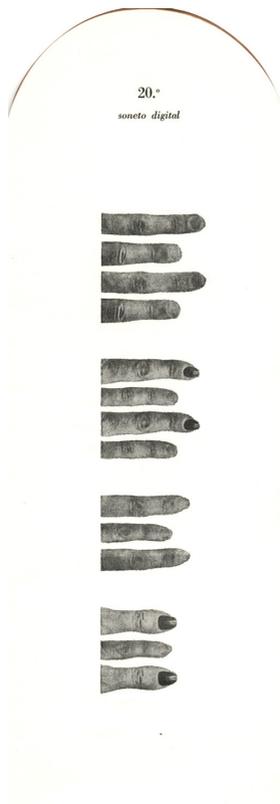


Figura 5: Fernando Aguiar, *O dedo: poema em 22 andamentos*, 1981. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/fernando-aguiar-o-dedo/>>. Imagem cortesia de Fernando Aguiar.

Os alfabetos nos livros

De_dedos ainda falam outros poetas, digitais ou não. Debrucemo-nos, por isso, de novo sobre esta mesa, para mais uns dedos de conversa à volta de livros, mantendo a *piada* na escrita digital. Ou na escrita através de impressões digitais, agora de um artista argentino, Cristian Forte, que escreveu um alfabeto (Figura 6) com as suas impressões digitais: um *Alfabeto Dactilar*.

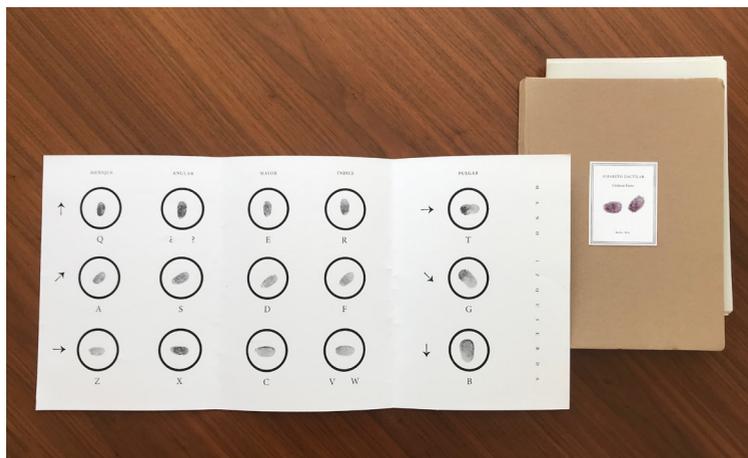


Figura 6: Cristian Forte, *Alfabeto Dactilar*, 2014. Coleção pessoal de Rui Torres.

Com origem no grego antigo, mais especificamente nas primeiras duas letras do alfabeto grego — “álfa” (α) e “bêta” (β) — a palavra “alfabeto” refere-se a um sistema de escrita que utiliza letras para representar sons da fala. Os alfabetos, como os livros, são sistemas de ordenação e classificação, simbolizando a estrutura fundamental da comunicação escrita. Desconstruir alfabetos surge, por isso, com alguma naturalidade, na poesia de invenção, que desafia as convenções da linguagem e explora novas formas de comunicação e expressão artística.⁵ Aqui, além de tudo isso, há ainda uma manifesta dimensão intermedial, pois este alfabeto, composto por dedadas que formam uma caligrafia corporal identitária do seu autor, constitui um percurso semiótico que atravessa o ícone (a impressão digital como representação visual que imita o seu objeto), passa pelo índice (uma marca deixada pelo corpo que representa) para atingir o símbolo (um elemento sujeito às convenções sociais). Este processo semiótico não apenas desafia as normas artísticas, mas também subverte convenções sociais, reivindicando a identidade individual num ato coletivo de resistência.

Alfabeto Dactilar, livro de artista com 70 exemplares para o qual Forte contou com a colaboração de Adriá Chilcote e Francisca García, explora ainda a dimensão sensorial da linguagem, já que adiciona uma camada de experiência tátil e corporal à comunicação poética.

Ora, o corpo erra (vagueia) e, na sua errância, explora o espaço como o leitor que tateia as páginas de um livro, procurando o sentido nas dobras que as mãos vão revelando. E erra (engana-se), também, para conhecer, sendo através do erro e do desvio que encontra e amplia a significação do mundo. “Errar” sinaliza ainda a Internacional Errorista, um coletivo de arte ativista vinculado ao grupo argentino Etcétera, fundado em Buenos Aires por Federico Zuckerfeld e Loreto Garín Guzmán, ao qual Forte esteve associado (“Todos somos erroristas”, vale lembrar). O elogio do erro, como a libertação da certeza, da limpeza e da correção (o “lixo luxo”, desde Augusto de Campos até Abílio-José Santos) é, destarte, uma das formas de entender este livro de Forte, por evidenciar o valor do processo por oposição ao sistema, invertendo a expectativa daquilo que é a função dos alfabetos e usando impressões digitais como elementos para uma nova alfabetização, transcendendo as fronteiras entre livros (símbolos do conhecimento) e indivíduos (sujeitos da política). As marcas corporais de Forte (como as de Aguiar e, a seguir, as de Figueiredo) ficam, assim, legíveis dentro de um novo sistema semântico que é usado como ferramenta para ler o próprio “corpo”, propondo, por conseguinte, o reordenamento poético da identidade.

Impressões da escrita digital

César Figueiredo, autor de trabalhos com forte dimensão política e disruptiva, propõe esse mesmo reordenamento em *DIGITAL WRITING*, obra na qual combina carimbos e escrita caligráfica. Confeccionada no Porto, em edição do autor, em grandes dimensões e sobre papel vegetal (Figura 7), esta obra repete o dedo até à exaustão, sem com isso conduzir à saturação do leitor, bem pelo contrário, criando um contínuo visual que cria um mantra identitário singular.



Figura 7: César Figueiredo, *Digital Writing*, 1988. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-digital-writing/>>. Fotografia cortesia de César Figueiredo.

Elegante, simples, obedecendo apenas a um constrangimento conceptual, *DIGITAL WRITING* opõe-se às prescrições daquilo que é definido como identidade e individualidade. Como explica Jorge Lima Barreto, “[a] repetição é própria do humor (...), é exceção e singularidade (...), opõe-se a todas as formas de lei (...)” (Lima Barreto 1991: 23). Também esta obra de Figueiredo, investindo na repetição do dedo, no minimalismo da composição e dos padrões digitais, alternando entre os e 1s, *on* e *off*, promove um discurso humorado, crítico e singular. Estabelecendo uma relação com outras obras / outros livros que ainda estão no fundo d(est)a mala, constitui uma oração ou prece, ainda que pagã, já que, como Lima Barreto também insistiu, “o repetitivismo é um cerimonial (...).” (*ibidem*).

Bruno Ministro escreve, sobre esta mesma obra:

[e]sta “escrita digital” é uma escrita mínima da mão mas é também uma escrita do dígito mínimo da máquina. Onde a impressão digital do autor está presente, considera-se o signo

cheio. Onde essa marca do autor está ausente, considera-se o signo vazio. No seu todo, enquanto recodificação do código binário, a obra dialoga entre o sim ou não, verdadeiro ou falso, ligado ou desligado, positivo ou negativo, tudo ou nada. (Ministro 2020: 210)

E é isto um livro? E porque não? Um livro-folha que expande a nossa consciência da vida, um livro *happening*, um livro-estímulo para interações inesperadas e provocativas. Um livro menor, um livro em liberdade. Como todos estes livros, um livro alternando entre prisão e liberdade, no vai e vem da escrita, como um leque.

E, ainda, possivelmente, um livro pós-literário. Recordando que a preposição latina “post” apresenta múltiplos sentidos, abre-se espaço para a especulação: depois de..., a partir de..., por trás de..., próximo de..., longe de... Assim, um pós-livro seria um livro longe do livro. Ficamos perante a nostalgia do livro, a olhar ao mar.

E, no entanto, estas escritas do e com o corpo são também um elogio ao livro, porque um livro, como explicou Amaranth Borsuk (2018), é sempre muito mais do que um mero recipiente para o texto: é uma entidade complexa que serve simultaneamente como objeto, conteúdo, ideia e interface (Borsuk 2018). Como objeto, ele encapsula capa e páginas, envolve tipografia e design, é um objeto tangível, uma “coisa” com a qualidade das coisas enunciadas por Arnaldo Antunes, com “massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, (...)” (Antunes 2000 [1992]: 91) – isto é, os livros “não têm paz” (*ibidem*). Como conteúdo, o livro organiza-se como diálogo entre texto e imagem, sendo moldado pelo autor e pelo leitor, revelando a natureza colaborativa da leitura e da interpretação. Como ideia, existe além da sua forma física (objeto) e reside também na interpretação (conteúdo), implicando conhecimento e cultura, autoridade e controlo. Por fim, como interface, ele facilita a comunicação de ideias, e evolui: as mudanças tecnológicas e a progressão das formas do design influenciam a sua própria transcodificação. Nas palavras de Borsuk: “All books (...) arise in the moment of reception, in the hands, eyes, ears, and mind of the reader (...) Object, content, idea, and interface, the book changes us as we change it, letter by letter, page by page.” (Borsuk 2018: 257-58)

O livro assim visto por uma autora que programou livros expandidos (Figura 8)...



Figura 8: Amaranth Borsuk, *Between Page and Screen*, 2016. Fonte: <<https://www.betweenpageandscreen.com/>>. Imagem cortesia de Amaranth Borsuk. Crédito da fotografia: Brad Bouse.

Simultaneamente livro-objeto e livro aumentado, as páginas de *Between Page and Screen*, de Borsuk com Brad Bouse, não contêm texto, mas apenas marcadores visuais que, ao serem mostrados perante uma *webcam*, ativam animações, as quais são mapeadas na superfície da página. Estas animações movem-se *com* o livro e, por isso, parecem habitar um espaço tridimensional real. Trata-se, assim, de uma fusão entre real e ficção, entre analógico e digital — como já vimos: pós-literário, agora também, pós-digital. Estes *poemas*, que não existem nem na página nem na tela, são projetados numa realidade aumentada. Literalmente, portanto, um livro expandido.

Programado em Flash, uma plataforma que se tornou obsoleta em 2020, este livro exemplifica também como a tecnologia pode rapidamente tornar-se desatualizada. Por exigir a plataforma Flash para funcionar plenamente, a obra tem a sua componente aumentada “ilegível”, restando apenas o livro-objeto com os QR Codes, que originalmente serviam como ponto de partida para as explorações tridimensionais e que agora, na melhor das hipóteses, servem de guias visuais para o desconhecido.

Livros anómalos e virulentos

Um livro, por isso, imaginário, com animações codificadas por Borsuk e Bouse que dependiam de tecnologia para serem ativadas; e, agora, um livro que apenas podemos imaginar, já que essa tecnologia de descodificação não está mais acessível. Aproximando-se, talvez, de Mallarmé, que imaginou o seu *Livre*, especulando: “Un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant” (Mallarmé 1998: 612). Inovador, complexo, refletindo uma visão do livro como objeto transcendental e como experiência totalizante, o livro-ópera de Mallarmé era também um livro sagrado: absoluto, aberto, dinâmico, infinito, obra final, síntese. Livro, porém, ou por isso, nunca propriamente realizado.

Veja-se, igualmente, o projeto Xenotext, de Christian Bök, partindo da ideia de criar uma poesia viva, especulando acerca da possibilidade de armazenar informação textual em nucleótidos genéticos.⁶ Uma poesia viva, armazenando informação textual em genes, examinando, assim, a possibilidade de criar mensagens feitas de ADN. Um livro sobre preservação (e pense-se na obsolescência do livro de Borsuk), um livro / *livre* especulativo fixado em células, preservado para posterior recuperação e descodificação. E, na base desse livro, um poema “anómalo”, um poema estranho. Um poema que, deseja o seu autor, possa encaixar num genoma sem comprometer a função do organismo hospedeiro. Um poema-livro, portanto. Neste contexto, conforme escreveu Bök, devemos especular que “books of the future may no longer take on the form of codices, scrolls, or tablets, but instead they may become integrated into the very life of their readers.” (Bök 2008: 230).

Pergunte-se, então: serão igualmente os nossos genomas, os nossos corpos e os vírus que nele circulam, emissários de outras mensagens?, transmitindo (nós, os nossos corpos) dados através do vazio? Nós, os livros. Os nossos corpos, os livros. Os nossos corpos doentes, os livros vivos doentes.

Vem isto a propósito de um outro pequeno poema, de Anthony Etherin, intitulado “Viral” (Figura 9).

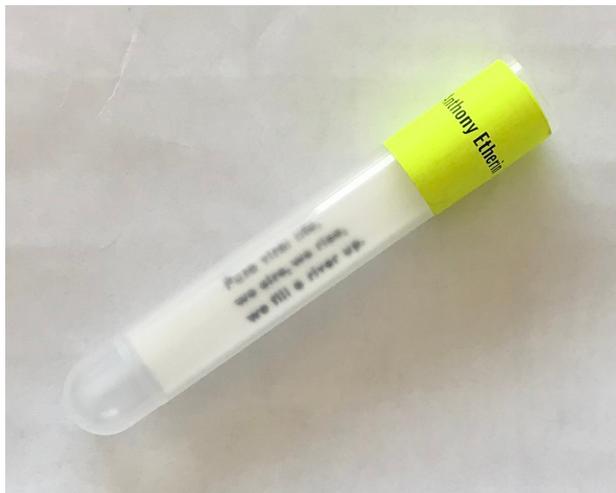


Figura 9: Anthony Etherin, *Viral*, 2018–19. Coleção pessoal de Rui Torres.

Durante a pandemia da Covid19, Nick Montfort enviou-me, por correio, a obra *Viral*, de Anthony Etherin, publicada pela sua editora Bad Quarto em 2019. Trata-se de um palíndromo impresso em tipografia e contido⁷ num tubo de ensaio de polipropileno de 14ml. Este “pequeno” poema, composto em *sans serif* de 8 pontos e impresso em cartão de arquivo, embalado e etiquetado com o título e o nome do autor, suscita reflexões acerca do contexto desta minha especulação, nomeadamente, levando-nos a questionar, mais uma vez, se pode isto ser considerado um livro.

Acresce que *Viral* é um texto curto que se lê da mesma forma, letra por letra, tanto de frente para trás quanto de trás para a frente. E, embora para quem conhece a obra de Etherin, um poeta experimental que se foca em formas estruturais, destacando-se pelo emprego rigoroso de restrições literárias, como palíndromos e anagramas, esta estratégia não apresente nada de novo, ela fomenta igualmente considerações pertinentes, já que um texto submetido a constrangimentos é um texto experimental que encaixa perfeitamente nas tipologias próprias dos livros expandidos.

No entanto, o que pretendo aqui salientar é um detalhe que muito acrescenta a todo este cenário textual: este poema, confinado num tubo de ensaio que, garante o editor, não quebrará durante o envio — ou em qualquer outra circunstância —, veio acompanhado de uma folha A4, com um “AVISO” dirigido aos inspetores, clarificando

e, desse modo, precavendo-se contra potenciais problemas na alfândega: “Please Note – Os dois tubos de ensaio contêm apenas um poema intitulado *Viral* de Anthony Etherin. Eles não têm nenhuma matéria viral ou qualquer outro risco biológico.” Portanto, “apenas” um poema, um poema “apenas”, um poema constringido numa superfície de papel, num recipiente de polipropileno, apostado na circulação, como qualquer vírus, um poema anômalo.

Também a obra de Tom Phillips, *Coronavirus Genome (Monolith)* (Figura 10), do mesmo modo recebida em plena pandemia, é sobre matéria viral.

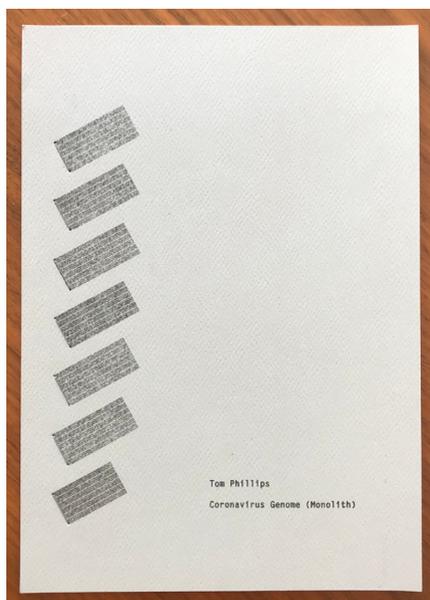


Figura 10: Tom Phillips, *Coronavirus Genome (Monolith)*, 2021. Coleção pessoal de Rui Torres.

Impressa no mimeógrafo de Petra Schulze-Wollgast (psw), numa edição encadernada à mão de 70 cópias – das quais apenas 54 estiveram à venda –, é um “livro” com 22 páginas, tamanho A4, que contém o genoma completo do Coronavírus, datilografado, num total de 29.903 caracteres. Trata-se, certamente, de uma meditação, semelhante a outras que vimos e ainda veremos, mas também de uma profunda reflexão sobre a nossa relação com os dados, os padrões e a própria estética da repetição e dos ciclos. Além de

uma poderosa resposta criativa a um vírus e à pandemia que ele gerou, esta obra invoca o papel da ciência e da estatística no contexto humano, ao mesmo tempo que destaca a relevância da arte e da poesia no combate à estagnação, à inércia e à resistência.

A própria referência a “Monolith”, no título, torna-se particularmente relevante: como representação de um ponto no tempo, sugere uma visão monumental da pandemia, enfatizando a resposta humana e sublinhando a nossa capacidade de adaptação e de aprendizagem e de resiliência em tempos de crise.

Um outro exemplo, inquietante, que dialoga com estes problemas / poemas é *Cuidado Veneno*, de Abílio-José Santos (Figura 11).

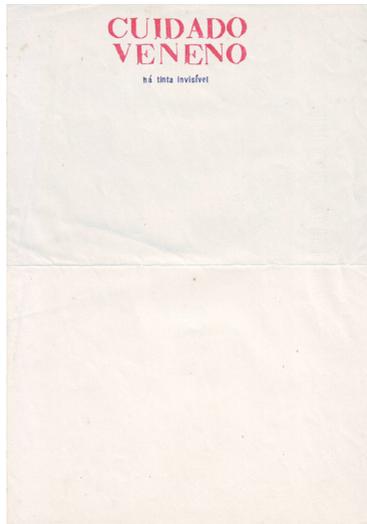


Figura 11: Abílio-José Santos, *Cuidado Veneno*, s.d. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-trabalhos-visuais-dispersos/>>. Imagem cortesia de família de Abílio-José Santos.

Trata-se de uma página em branco (originando, desde logo, a pergunta: existe tal coisa como uma página em branco?) apresentando a frase carimbada “Cuidado Veneno”, como uma espécie de título, e, em outro carimbo, “Há tinta invisível”, sugerindo que se trata de um subtítulo.

Os carimbos têm uma relação intrínseca e significativa com a arte postal, de que

Abílio foi um importante veículo em Portugal. Os carimbos personalizados constituem, nesse contexto, ferramentas de expressão criativa, atuando como assinatura (como “impressão digital”) e proporcionando um elemento de reconhecimento. Embora Abílio tenha vários desses carimbos identitários, não é, porém, esse o caso, aqui. Mas os carimbos são também uma mediação mecânica da escrita, dão trabalho a quem os concebe e produz, sugerindo dedicação e devoção. Ora, para Abílio, como escreveu Alberto Pimenta, “trabalho e liberdade, trabalho e(m) liberdade” (Pimenta 1988) confundem-se. E Abílio diz, de si mesmo, que “trabalhava com prazer até à dor” (Santos 1968: s.p.).

Devemos ainda reconhecer que, pelo facto de a arte postal interagir com o sistema postal, o qual aplica os seus próprios carimbos aos envelopes das cartas durante o processo de envio, vários artistas de *Mail Art* jogam criativamente com esses elementos. Será essa a opção de Abílio? Ou será, antes (ou também), um comentário social e político, provocando uma reflexão acerca da censura implícita da correspondência e dos formulários oficiais, como tantos outros poetas experimentais fizeram?⁸

Adentrando a dimensão propriamente textual (mesmo que minimalista) presente nesta folha/“livro” (“Cuidado / Veneno”), surge a necessidade de responder: o que podemos fazer com esta instrução, este comando, este *prompt*? Ter cuidado com o quê? O veneno? A tinta? Ou a escrita, esse dispositivo de linguagem que pode ser um vírus, como sugerem Laurie Anderson e William S. Burroughs? Na verdade, talvez não valha a pena responder a esta pergunta, antes aceitar a insinuação daquilo que a própria *Escrita*, para Abílio,⁹ é, ou pode ser: um questionamento da autoria, uma codificação, um dispositivo negro que esconde e oculta. Escrita programada e cifrada, escrita invisível e envenenada.

Livros programados e ilegíveis

Pedro Barbosa programou uma série de textos no Laboratório de Cálculo Automático da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto nos anos 1970, usando os programas Permuta e Texal, criados em linguagem Fortran em colaboração com o engenheiro Azevedo Machado, hoje indisponíveis ou ilegíveis, embora residualmente documentados. Abandonados em fitas perfuradas onde “os dados” resistem, quais bactérias inscritas no ADN do papel, onde podemos hoje em dia ler esses poemas?



Figura 12: Pedro Barbosa, *Aveiro (elegia minimal repetitiva)*, 1977 Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-aveiro-elegia-minimal-repetitiva/>>.

Fotografia cortesia de Pedro Barbosa.

Aveiro (elegia minimal repetitiva) (Figura 12) é simultaneamente o livro e o poema. Embora esteja ilegível na fita perfurada, não está necessariamente indisponível, porque, cifrado apenas, pode ser “lido”, se transferido para uma linguagem que o possa simular.¹⁰ Mas esta “fita”-texto remete ainda para um processo que envolve livros, primeiro porque a série dos resultados foi filtrada e editada por Pedro Barbosa e publicada no livro *A Literatura cibernética - I* (Barbosa 1977: 135-148); e, depois, porque as resmas de papel nas quais os poemas foram impressos no LACA tinham prioridade em relação a qualquer outra forma de apresentação, como sejam ecrãs ou terminais luminosos, e resistem ao tempo em pastas de arquivo cuidadosamente guardadas pelo autor.

Este tipo de escrita automática implica um processo e um procedimento muito distintos daqueles usados pelos LLMs (*Large Language Models* [Modelos de Linguagem de Grande Escala]). Estes sistemas de inteligência artificial, que são programados para entender e simular o texto humano, baseiam-se em conjuntos de dados para aprender padrões de linguagem, atuando de um modo estatístico e probabilístico. A geração textual do ChatGPT, por exemplo, é muito distinta do texto combinatório de Pedro Barbosa. De facto, enquanto um programa como o “Permuta” dá ao autor humano controlo sobre os

resultados, que, embora sejam extremamente grandes, são finitos, já uma ferramenta de IA como o ChatGPT limita o controle do autor humano sobre os resultados, porque as variações são praticamente ilimitadas e imprevisíveis. É, por isso, pertinente o aviso do autor em *Máquinas pensantes*, já depois de realizar os seus primeiros experimentos com literatura combinatória gerada por computador: é necessário deixar de “pretender ENSINAR O COMPUTADOR A ESCREVER SOZINHO” para, em vez disso, “sermos nós a APRENDER A ESCREVER COM ELE” (1988: 11 [maiúsculas no original]).

Estes textos codificados em fitas perfuradas, estes textos ainda não formados, não nascidos, que textos são estes? Ainda que cifrados, o seu algoritmo é visível, o seu código está “aqui”, materialmente exposto. Se lembrarmos que, no latim original, “exponere” (“ex-”: fora de, e “ponere”: colocar, pôr) significa “colocar fora”, então estes códigos, embora ilegíveis, estão não só materialmente visíveis, como também revelados: eles existem. O mesmo não se passa com os LLMs mais avançados, especialmente aqueles desenvolvidos por grandes empresas tecnológicas, como a OpenAI, a Google ou a Meta, uma vez que os seus “códigos” não são acessíveis ao público em geral.

Esta lógica, aliás, ao evidenciar a inacessibilidade do código, poderá criar barreiras significativas à inclusão, transparência e colaboração, que são princípios centrais para a cultura do livro e para o avanço do conhecimento. A geração textual baseada em IA levanta, efetivamente, muitas questões constrangedoras no que diz respeito ao acesso às suas ferramentas e, conseqüentemente, ao acesso à produção e receção do conhecimento. Neste sentido, talvez o texto generativo (do ChatGPT e afins) constitua uma espécie de regresso à oralidade, indo na direção oposta ao modelo e à cultura do livro, que, por definição, revela o seu código.¹¹ O livro, mesmo que ilegível ou rasurado, fechado ou bloqueado, apresenta-se como tal: a sua materialidade está ex_posta.

Tendo em consideração os desafios, aparentemente insuperáveis, levantados pelas tecnologias emergentes, é surpreendente descobrir que algumas respostas para as questões atuais podem ser encontradas e mapeadas em obras antigas. É o caso da produção de César Figueiredo, que, lidando frequentemente com livros, o faz de modos que nos ajudam a, pelo menos, ressituar essas dificuldades.

Os livros a que me refiro, produzidos em diversas dimensões, são, por vezes, triturados e colocados em caixas ou sacolas plásticas; livros pacientemente desenhados, impressos, recortados e colados pelo autor.



Figura 13: César Figueiredo, *Der AV 01 frisst und schweigt*, 1993. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/cesar-figueiredo-der-av-01-frisst-und-schweigt/>>.

Fotografia cortesia de César Figueiredo.

Der AV 01 frisst und schweigt (Figura 13) estabelece diálogos com as obras mencionadas de Abílio e Pedro Barbosa, as quais estão em sintonia com a poética da ilegitimidade e da inacessibilidade que caracterizam a obra de Figueiredo. Nesse sentido, e dada a sua autorreflexividade medial, podemos afirmar que muitos dos seus trabalhos constituem antecedentes estéticos da literatura eletrônica. Esta obra – este livro –, cujo título podemos traduzir, de um modo erudito, como “O AV 01 come e fica em silêncio” e, de um modo coloquial, como “O AV 01 come e cala”, remete para um dispositivo ou sistema automatizado que não emite feedback nem comunicação (“fica em silêncio; fica calado”), indicando eficiência, confiabilidade e obediência, sem necessidade de intervenção ou notificação. Trata-se, portanto, de uma crítica feroz aos sistemas que consomem recursos (“come”) mas não contribuem com valor perceptível (“calam”), sugerindo uma avaliação crítica sobre a (in)eficiência do tecno-capitalismo, bem como seu impacto na destruição ambiental.

Num pequeno saco de plástico, com um cartão agramado no topo, está guardado um conjunto variável de aparas de papel guilhotinado e um carimbo. Será isto um livro? Um livro ecocrítico, talvez? Neste invólucro translúcido, selado no topo, jazem fragmentos,

recortes, resquícios de uma criação maior, esquecidos, agora resgatados e agrupados. As histórias por contar estão guardadas num livro que não pode ser lido com os olhos. Cada retalho de papel é uma palavra numa língua esquecida? Cada fita, um manifesto poético? Envolvido num saco, a beleza do descartável?



Figura 14: César Figueiredo, *Meat & vegetables*, 1993. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <https://po-ex.net/images/stories/cesarfigueiredo/meat-and-vegetables/cesarfigueiredo_meatandvegetables_04.jpg>.

Fotografia cortesia de Cristina Rocha, com autorização de César Figueiredo.

Meat & Vegetables, do mesmo ano (1993), é mais um “livro” de César Figueiredo que aborda o problema da rasura e da eliminação, ou seja, da censura. Aqui (Figura 14), este exemplar número 6 de uma edição de 15 múltiplos, realizado no Porto, em edição de autor, é mais um livro-objeto que se relaciona com o obscurecimento. Dentro de uma caixa de metal, há uma cassete de fita magnética com um programa de rádio gravado. E pergunta o leitor: “Qual programa? Emitido quando? Será diferente de todos os outros programas nos outros 14 exemplares?” Além da cassete, há ainda o encaixe de papel de jornal (ou de revista, ou de...) cortado em finas tiras. A escrita, mais uma vez, escondida, distancia-se do livro, seu depósito e depositário.

Face ao exposto, poderíamos presumir que estes livros, assim como os corpos que os manuseiam e o corpo que os produziu, não se apresentam como entidades fixas, mas antes como organismos dinâmicos, sujeitos a processos de rasura e eliminação. Tanto nos livros quanto nos corpos, a censura e a transformação parecem ser elementos que

desafiam e redefinem a nossa percepção de permanência, assim como a nossa identidade.

Esta perspectiva sobre os livros como entidades dinâmicas encontra eco nas reflexões de Pierre Lévy. Com o livro e a escrita, diz-nos o autor, a memória separou-se do corpo dos indivíduos e dos seus hábitos coletivos. O livro marca o fim do tempo nómada e abre espaço para o princípio dos campos cultivados (2010: 88).¹² Este livro de Figueiredo, inusitado, “cozinhado” com carne [*Meat...*] e legumes [*& Vegetables*], sugere uma analogia com a variedade e a riqueza da comunicação humana. A cassete evoca a nostalgia e a efemeridade da informação, enquanto as tiras de papel, recortadas e descontextualizadas, conjuram a fragmentação da informação. Uma fervura.

Livros performativos

Passemos agora a outro fervor.

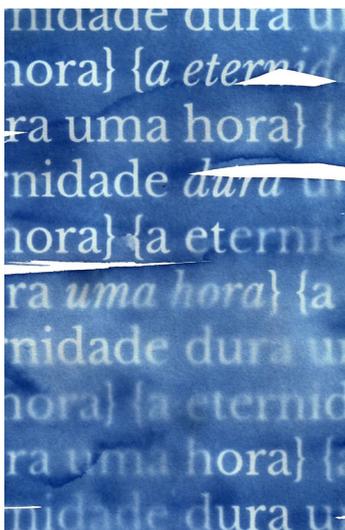


Figura 15: Diogo Marques, Ana Gago e Ana Sabino, *A eternidade dura uma hora*, 2019. Fonte: website dos autores <<https://www.wreading-digits.com/site/pt/projectos/a-eternidade-dura-uma-hora/>>. Fotografia cortesia dos autores.

Em *A eternidade dura uma hora*, de Diogo Marques, Ana Gago e Ana Sabino (Figura 15), o título surge como referência direta a um poema “produzido por um cérebro electrónico de nome Calliope” (Barbosa 1977: 11) que Louis Couffignal apresentou em setembro de 1965 numa conferência internacional em Genebra sobre “O robot, o animal e o homem”, de que recebemos notícia em Portugal através de Fernando Namora (in *Diálogo em Setembro*, 1966), primeiro, e Pedro Barbosa, depois (op. cit. 1977). Esse ciberbardo, nomeado a partir da musa da poesia épica e da eloquência, antecedente do ChatGPT, “escreveu” esse verso – “a eternidade dura uma hora”, possivelmente incluído no *corpus* como “And Eternity in an hour”, do poema “Auguries of Innocence”, de William Blake – mediante vários constrangimentos, como descreve em detalhe Barbosa: desde o léxico até à realização, tudo teria sido criteriosamente “selecionado” (sendo “maquinado” um termo adequado para descrever este engendramento) por Couffignal. Contudo, talvez seja precisamente nessa “seleção” que possamos investir numa desartificialização do texto gerado por máquinas. Repita-se, portanto, já que de repetição vamos falar: em vez de “ENSINAR O COMPUTADOR A ESCREVER SOZINHO”, podemos “APRENDER A ESCREVER COM ELE” (1988: 11).

Cinquenta e quatro anos depois, cientes da história da ciberliteratura em Portugal e no mundo, Marques e Gago reencenaram esse “eco primordial de Calíope”, programando e combinando manualmente os elementos constantes no título (A + ETERNIDADE + DURA + UMA + HORA), e selecionando, depois, 120 versos, imprimindo-os em 60 páginas de um livro com 60 cópias. Este “livro” aproxima-se, como os próprios autores admitem, dos Livros d’Horas, livros devocionais ou breviários, aqui reinterpretados para uma elegia mecânica. Talvez sem fervor religioso, mas, certamente, com devoção pagã. Devoção pelo livro, num tempo em que regressa a oralidade?

Completando o circuito da numerologia (o número 60, considerado de equilíbrio e harmonia, é altamente simbólico e significativo na cultura humana: divisibilidade, graus do triângulo equilátero, sistema sexagesimal, ciclos na cabala judaica, jubileus, entre outros), e com a colaboração de Ana Sabino, a cada uma das capas das 60 cópias foi atribuído um cianótipo, exposto à luz por 60 minutos, depois impresso para servir de capa às 60 cópias. O tempo da escrita, mais uma vez, e a escrita que aposta no tempo. Além disso, os livros de horas, lembre-se, eram manuscritos e, por isso, também únicos e irrepetíveis.

E porque tudo está profundamente ligado, este livro foi apresentado em novembro de 2019, na livraria Gato Vadio, no Porto, num “ritual” que associou ao evento de

lançamento uma performance duracional de Nuno Meireles, que durou exatamente 60 minutos (e, por isso, intitulada “Uma Hora de Livro d’Horas”), o tempo que Meireles levou para ler as 120 orações.

J. Halberstam, em *The Queer Art of Failure* (2011), considera que a teoria não é um fim em si mesmo, mas antes uma espécie de desvio que nos conduz por outros caminhos (“por vias travessas”, seria talvez uma expressão adequada em língua portuguesa). Embora eu não traga comigo teoria – este texto está a meio do caminho entre palestra e performance –, parece-me que o texto de Halberstam nos permite olhar para estes livros como mecanismos para explorar alternativas às formulações binárias (Halberstam 2011: 2), como constructos que nos ajudam a encontrar espaços intermédios, os não-espacos onde as ferramentas da hegemonia não nos alcançam. Livros, de alguma forma, indetetáveis, utópicos, que ultrapassam as divisões construídas. Livros erroristas, que admitem as suas falhas. Livros subjugados, inferiores. Halberstam escreve: “Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world” (2-3).

Livros que existem na dobra, livros dobrados: um livro (não) é (apenas) um conjunto de folhas. Falemos portanto de dobras.

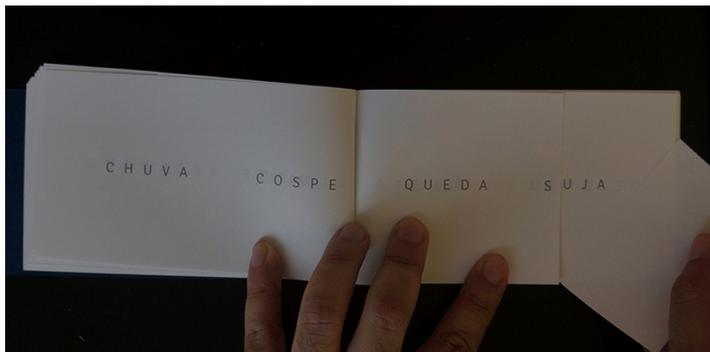


Figura 16: !Von Calhau!, *Abismo | Abutre*, 2013. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX

<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/von-calhau-abismo-abutre/>>. Fotografia cortesia de Marta Ângela e João Alves.

Editado pela Pé de Mosca, *Abismo | Abutre* (Figura 16) começa a levantar problemas aos padrões de catalogação e referência bibliográfica logo na contagem das páginas. Tratando-se de um livro com folhas (141) que se podem (des)dobrar, isso significa que elas podem duplicar o número total de páginas, tornando difícil descrever e identificar “o tamanho” do livro de forma precisa e consistente. Além disso, o nome dos “autores”, um coletivo formado por Marta Ângela e João Alves, do Porto, complica ainda mais a desejável catalogação: “Van Calhou!” ou “!Von Calhau!”? Ou ambos?

O livro, sabemos, é uma atitude mental de investigação e procura. Expandido ou emergente, visual ou tátil, conceptual ou espacial, na sua ampla variedade medial e material surge como fluxo de várias circulações. Mas o livro, por essência, cristaliza-se: na pedra, na argila, no pergaminho ou no ecrã. Codificando e organizando o conhecimento, o livro abre portas à História, à teoria e à lógica; o livro é o arauto da hermenêutica e da interpretação.

Será, porém, um livro como este, que sugere intervalos e cadências, uma comunicação diferida? Ou, pelo contrário, um objeto que promove a interação, exigindo a mediação humana? O que acumula este livro, senão a infidelidade aos seus autores? Há livros assim: limítrofes, excessivos e extravagantes. Livros que nos colocam questões, livros não escolarizados (e, talvez por isso, livros que não estão nos programas da escola...).

Como ler um livro assim? Este livro dos Von Calhau! revela a relação entre o conceito de dobra, proposto por Gilles Deleuze no final dos anos 1980, e a técnica *fold-in*, criada por William S. Burroughs no final dos anos 1950, permitindo-nos especular sobre o modo como a multiplicidade e interconexão iminentes aos processos de leitura sinalizam a natureza não-linear da realidade e da expressão. Por um lado, a dobra remete para a infinidade e continuidade dentro dos espaços, aludindo às camadas potencialmente infinitas de complexidade: a realidade é composta de dobras que se interpenetram e se desdobram num processo contínuo. Por outro lado, o *fold-in* alude a uma libertação da escrita, envolvendo igualmente dobras, com o objetivo de recombinar e criar novos textos.



Figura 17: Jon Von Càlat, *plotfold*, Orinoco, 2022. Coleção pessoal de Rui Torres.

Também Jon Von Càlat (João Alves), em *plotfold* (Figura 17), numa edição de 50 exemplares com design gráfico de Dayana Lucas, publicada pela Orinoco, nos coloca perante problemas semelhantes. Este ambilivro, com cada página contendo um ambigrama para ser lido tanto na posição normal quanto de pernas para o ar (embora “sempre com os pés na terra” – ou assim sugere o seu autor), oferece duas experiências de leitura num único volume. Este formato, obrigando o leitor a mexer-se (é, literalmente, um ergotexto, no sentido em que “ergon”, em grego, significa “trabalho”, “obra” ou “ação”), estimula igualmente a curiosidade e a descoberta, aspetos que, de um modo geral, caracterizam o livro.

O ambigrama e a dobra não são planos ou simples; pelo contrário, suscitam a exploração a partir de diferentes ângulos, questionando, assim, a ideia de uma única verdade ou perspectiva. Nesse sentido, tanto o ambigrama de *plotfold* como o *fold-in* de *Abismo | Abutre* manipulam e reconfiguram a intersecção visual e conceitual do livro, desestruturando a linguagem, ao mesmo tempo que desafiam as noções tradicionais de linearidade e convocam os corpos dos seus leitores: *vira-te*, *dobra-me*, *mexe-te*, parecem sugerir.



Figura 18: Pierre Fourny (ALIS), *Banana | Orange*, s.d. Coleção pessoal de Rui Torres.

E que dizer deste pequeno “texto” de Pierre Fourny (Figura 18), evidência de tantos outros produzidos em oficinas organizadas pela ALIS (Association Lieux Images et Sons), fundada em 1982 por Fourny? Aqui, temos na mão um pequeno “cartão de visita” com o contacto da produtora Héléne Caubel que é, ele próprio, uma “obra” criada através da técnica que anuncia. Esta técnica, criada por Pierre Fourny, e por ele apelidada de “Poésie à 2 mi-mots [Poesia a 2 Meias-Palavras]” (ou, talvez, dois dedos de poesia?), envolve a manipulação das letras do alfabeto latino. Cortar palavras ao meio e combinar essas metades com outras palavras para criar novas palavras: eis a dobra em ação. Normalmente, os cartões de visita são usados em contextos profissionais para partilha de informações de contacto. Aqui, além de também funcionar como tal, este cartão associa-se a outras práticas e desdobra outras relações. Enquanto atividade interdisciplinar, a “Poésie à 2 mi-mots” combina performances de poesia digital, criação online e pesquisa científica sobre escrita digital – e, neste contexto, foi desenvolvida em 2012 uma aplicação educacional para dispositivos móveis intitulada *La Séparation*, resultado de uma colaboração entre o artista Pierre Fourny, a produtora Héléne Caubel, e o investigador e poeta digital Serge Bouchardon.

Mais descontinuidades, portanto, numa abordagem fluida e dinâmica desse objeto múltiplo e expandido que abrange, na sua totalidade, o conceito de livro aqui proposto.

Um livro dentro do livro, um texto dentro de textos.

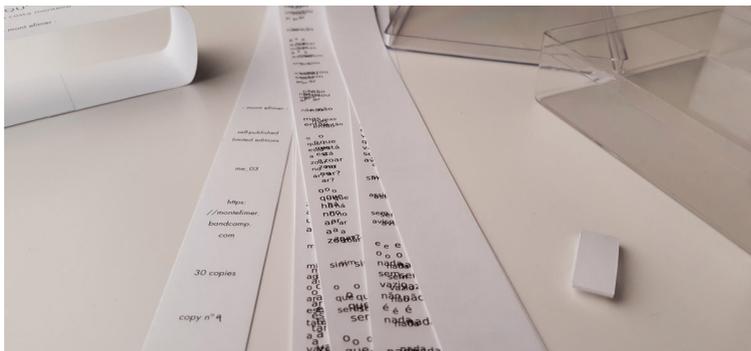


Figura 19: Alfredo Costa Monteiro, *solilóquio vazio*, 2023. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/fonograficas/soliloquio-vazio/>>. Fotografia cortesia de Alfredo Costa Monteiro.

Alfredo Costa Monteiro, natural do Porto, estudou em Paris e vive e trabalha em Barcelona. Neste *solilóquio vazio* (Figura 19), apresenta-nos um duplo (uma dobra multimodal) constituído por um poema visual impresso em 20 tiras no formato A3, acompanhado de uma ligação digital para um poema sonoro. Estes são poemas que abordam o vazio e “a possibilidade de escrever sobre o impossível, constringido pela linguagem” (Monteiro 2023), e, portanto, também sobre a impossibilidade de o livro registar os impossíveis da própria vida. E se os textos são tecidos que se entrelaçam (a palavra “texto” deriva do latim “textus”, que significa “tecido”, “trama” ou “estrutura”, e “textus”, particípio passado do verbo latino “texere”, significa “tecer”), é curioso que estas tiras de papel, relembrando os textos triturados de César Figueiredo, apareçam nesta obra em todo o seu esplendor editorial: um poema impecavelmente dobrado em círculo (o círculo da oralidade?), inserido numa caixa transparente, que guarda o texto fragmentado, pedindo ao leitor a reconfiguração ativa, o rearranjo das formas (potencialmente) infinitas.

Entre ecos e sobreposições, através de cortes e dobras, o poeta recita e sussurra no poema sonoro: “no vazio não há nada (...) nem vazio nem nada (...) mas se no nada não há vazio (...) o nada não é vazio”. O sopro que emana desta voz fragmentada complementa o texto em tiras espalhadas pelo espaço. A caixa translúcida revela o poema visual escrito, enquanto o som envolvente manifesta os interstícios da voz. Um livro expandido

também é isso: uma interface entre o digital e o analógico. O leitor alterna entre o álbum no Bandcamp e as tiras de papel sobre a mesa. Com o mar ao longe, o livro abre-se como um leque, seguindo o leitor o curso dos seus sonhos.

Depois do discurso

Estas obras, a maioria em edições de autor, circulando à margem do sistema editorial e de distribuição, criticam implicitamente a própria divisão entre “centros” e “periferias”. Estão em permanente dobra, aderindo à prática extrema da circulação alternativa. E, de facto, o livro circula; foi feito para circundar, fixando o vai e vem da escrita. Como um leque, interrompe a oralidade, deslocando-se pelo espaço, entre as mãos, enfatizando sempre a importância da experimentação, da inovação e da invenção, infiltrando e transformando o quotidiano.

Estes livros são, por isso, atos de fé na redenção pela leitura. Nos livros, na impossível jornada de ler o sol, de abraçar a ausência, estes volumes, numa conferência sobre corpos, manifestos e performance, são testemunho dos nossos corpos etéreos, em diálogo.

NOTAS

* Rui Torres (n. Porto, 1973) estudou ciências da comunicação (licenciatura), línguas e literaturas românicas (mestrado e doutoramento), semiótica e comunicação (pós-doutoramento), analisando atualmente, na sua prática pedagógica e criativa, o modo como essas áreas se cruzam e transformam com os meios digitais. Professor catedrático na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, no Porto, fez agregação em Ciências da Informação - Estudos Multimidiáticos, e tem atuado como professor convidado em várias Universidades, em Portugal e no estrangeiro. É membro integrado do Grupo de I&D Cultura, Mediação e Artes do ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA e colabora com o Grupo de I&D Mediação Digital e Materialidades da Literatura do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. É diretor e tesoureiro no Board of Directors da ELO - Electronic Literature Organization. Coordena a coleção de livros Cibertextualidades (Publicações FFP) e é coeditor da Electronic Literature Series (Bloomsbury Publishing). Criou e coordena o Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa (www.po-ex.net) e é investigador do projeto FICTRANS - Transmedialización e Hibridación de Ficción y no Ficción en la Cultura Mediática Contemporánea, na Universidade de Granada, Espanha. As suas publicações e trabalhos criativos de literatura eletrónica estão disponíveis em www.telepoesis.net

- ¹ Fernando Pessoa usa com frequência o leque como motivo e metáfora de abertura e fechamento, inspirando esta minha frase, e antecipando o que segue. A fonte encontra-se em Bernardo Soares, a partir da recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha: “Sigo o curso dos meus sonhos, fazendo das imagens degraus para outras imagens; desdobrando, como um leque, as metáforas casuais em grandes quadros de visão interna” (Pessoa 1982: 363).
- ² Salette Tavares, em *Espelho Cego* (1957), publica três sonetos pateta, e um quarto foi ainda revelado na recente reedição de *Obra Poética 1957-1994* (Tavares 2022). No texto da autora que a seguir se coteja (Tavares 1979), a autora refere que escandalizaram “senhores muito importantes” (6), embora fossem um “brincar muito a sério”, “Pateta e patético” (7).
- ³ Gomes (1993) apresenta um mapeamento das relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção, e descreve esses processos como um “movimento plagiométrico das formas culturalmente fixadas”. O termo “plagiotropia”, a partir da obra de Haroldo de Campos, permite à autora analisar o modo como certos textos experimentais, marcados por uma “atitude crítico-lúdico-transgressora”, implicam uma devoração da tradição.
- ⁴ O termo pós-digital aponta para o modo como as tecnologias digitais motivam diálogos que suscitam a convergência de digital, cultural e biológico (Torres 2022). Como explica Nacher (2018), a literatura pós-digital ativa formas de mediação entre o virtual, o tangível e o experiencial.
- ⁵ Apenas em Portugal, tenha-se em consideração o alfabeto / abecedário de Abílio-José Santos; o alfabeto estrutural da Ana Hatherly; a alfabeto sonoro-visual (a pauta) da Salette Tavares; o alfabeto das formigas de José Oliveira; os vários alfabetos de João Vieira.
- ⁶ Analoisa esta obra de Bök com mais detalhe em “Contra os novos média: a literatura pós-digital como mediação e hibridização” (Torres 2022).
- ⁷ Note-se que o facto de o poema estar “contido” num tubo simboliza não apenas o confinamento do poema-vírus, mas também o confinamento / *containment* obrigatório da pandemia.
- ⁸ Vejam-se as várias rasuras e manipulações realizadas por António Aragão, como em “Telegramando” (Aragão 1965: s.p.) e outras obras, nas quais os formatos convencionais dos textos de comunicação de massas, bem como de comunicação formal e institucional, são adaptados para grelhas visuais que servem à comunicação poética. Ao apropriar-se desses modelos – como, neste caso, um telegrama enviado por fax – e ao modificar e suprimir certos elementos do formulário, substituindo-os por uma linguagem que mistura lirismo e ironia, o autor gera uma sensação de estranheza no leitor.
- ⁹ Ver, por exemplo: *Escrita* (Brochura, impressão off-set: <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-escrita/>>); *Escrita negra* (Série, obras gráficas: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-escrita-negra/>); *Escrita* (Poema-Objecto, fitas perfuradas dentro de garrafa de água: <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/abilio-escrita-objecto/>>).
- ¹⁰ Ver, por exemplo, a retextualização realizada com o poemario.js, disponível no Arquivo Digital da PO.EX, em <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-aveiro-elegia-minimal-repetitiva/>>.
- ¹¹ Reconheço que se trata de uma afirmação polémica, mas deve ser entendida no contexto de uma comunicação especulativa acerca dos livros como corpos. Vejamos: enquanto a oralidade se caracteriza pela fluidez e transitoriedade, a escrita é marcada pela permanência e reflexão. O GPT (*Generative Pre-trained Transformer*) gera texto a partir de padrões aprendidos em vastos conjuntos de dados de texto escritos. Nesse sentido, opera fundamentalmente com texto escrito. No entanto, é importante considerar a “espontaneidade” dessa escrita e desses textos gerados. Embora não sejam o oposto da escrita tradicional, eles afetam e transformam as distinções tradicionais entre oralidade e escrita. Por exemplo, o acesso imediato a informações e a geração de conteúdos, de forma interativa ou dialogante, implicam um claro afastamento da natureza permanente do livro, que não se altera em “tempo real”.
- ¹² Como escreve ainda Lévy, “[a] escrita reproduz, no domínio da comunicação, a relação com o tempo e o espaço que a agricultura havia introduzido na ordem da subsistência alimentar. O escriba cava sinais na argila de sua tabuinha assim como o trabalhador cava sulcos no barro de seu campo.” (2010: 87).

Bibliografia

- Antunes, Arnaldo (2000), *As coisas*, São Paulo, Iluminuras [1992]
- Aragão, António (1965), “Telegramando”, in *Poesia Experimental*, Suplemento do Jornal do Fundão.
- Barbosa, Pedro (1977), *A literatura cibernética 1. Autopoemas gerados por computador*, Porto, Edições Árvore.
- (1988), *Máquinas pensantes. Aforismos gerados por computador*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Lima Barreto, Jorge (1991), *Música minimal repetitiva*, Lisboa, Litoral.
- Bök, Christian (2008), “The Xenotext Experiment”, *SCRIPTed*, nº 5(2): 228-231, <<https://script-ed.org/wp-content/uploads/2016/07/5-2-Bok.pdf>> (Último acesso em 10-05-2025)
- (2015), *The Xenotext: Book 1*, Toronto, Coach House Books.
- Borsuk, Amaranth (2018), *The Book*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, <<https://doi.org/10.7551/mitpress/10631.001.0001>> (Último acesso em 13-06-2024)
- Gomes, Maria dos Prazeres (1993), *Outrora agora. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*, São Paulo, EDUC.
- Halberstam, Judith (2011), *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke UP.
- Lévy, Pierre (2010), *As tecnologias da inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*, São Paulo, Editora 34.
- Mallarmé, Stéphane (1998), “Notes em vue du Livre”, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard: 612.
- Ministro, Bruno (2020), *Todas as Cópias são Originais: eletrografia e copy art em Portugal*, Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, <<http://hdl.handle.net/10316/91050>> (Último acesso em 13-06-2024)
- Nacher, Anna (2018), “In Praise of the (Post) Digital”, *Electronic Book Review*, <<https://electronicbookreview.com/essay/in-praise-of-the-post-digital/>> (Último acesso em 27-10-2024)
- Pessoa, Fernando (1982), *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, Volume II, Lisboa, Ática.
- Pimenta, Alberto, (1988), “Abílio”, *A Phala - Um Século de poesia (1888-1988)*, edição especial, Lisboa.
- Ramos Rosa, António (2018), *Obra Poética I*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- Santos, Abílio-José (1968), “[edita]”, Porto, Galeria Alvarez, <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/abilio-jose-santos-edital/>>
- Silva, Gabriel Rui (1987), *As 24 pedras*, Instalação, Lisboa, <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-as-24-pedras/>>
- Tavares, Salette (1979), *Brincar*, Lisboa, Galeria Quadrum.
- Tavares, Salette (2022), *Obra Poética 1957-1994*, Lisboa, Imprensa Nacional (INCM).
- Torres, Rui (2022), “Contra os novos média: a literatura pós-digital como mediação e hibridização”, in *Mix and Match: Hibridismo e Transmaterialidade*, org. Maria Eugénia Pereira, Inês Costa e Emanuel Madalena. V.N. Famalicão: Edições Húmus. pp. 47-67.

Sobre os Livros

- Abílio-José Santos (s.d.), *Cuidado Veneno*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-trabalhos-visuais-dispersos/>>.
- Alfredo Costa Monteiro (2023), *solilóquio vazio*, mont efímer. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/fonograficas/soliloquio-vazio/>>.
- Amaranth Borsuk (2016), *Between Page and Screen*, SpringGun. <https://www.betweenpageandscreen.com/>
- Anthony Etherin (2018-19), *Viral*, Bad Quarto. <https://badquar.to/publications/viral.html>
- César Figueiredo (1993), *Der AV 01 frißt und schweigt*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/cesar-figueiredo-der-av-01-frisst-und-schweigt/>>.
- (1988), *Digital Writing*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-digital-writing/>>.
- (1993), *Meat & vegetables*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/cesar-figueiredo-meat-vegetables/>>.
- Cristian Forte (2014), *Alfabeto Dactilar*, Sprüth Magers.
- Diogo Marques, Ana Gago e Ana Sabino (2019), *A eternidade dura uma hora*, Ed. autor. <https://www.wreading-digits.com/site/pt/projectos/a-eternidade-dura-uma-hora/>
- Fernando Aguiar (2018), *Livro Leque #8. Dedadas dos Dedos*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/livros-de-artista-de-fernando-aguiar/>>.

- Fernando Aguiar, *O dedo* [Livro de artista, 1981-1986]. Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/livros-de-artista-de-fernando-aguiar/>>.
- (1981), *O dedo: poema em 22 andamentos*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/fernando-aguiar-o-dedo/>>.
- Gabriel Rui Silva (1987), *As 24 pedras*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-as-24-pedras/>>.
- Jon Von Càlat (2022), *plotfold*, *Orinoco*, Orinoco. <<https://www.o-r-i-n-o-c-o.com/pt/edicoes/plotfold-jon-von-calat/>>.
- Pedro Barbosa (1977), *Aveiro (elegia minimal repetitiva)*, <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-aveiro-elegia-minimal-repetitiva/>>.
- Pierre Fourny (s.d.), *Banana | Orange*, ALIS. <<https://www.alislab.fr/>>.
- Tom Phillips (2021), *Coronavirus Genome (Monolith)*, Timglaset. <<https://www.timglaset.com/produktsida/tom-phillips-coronavirus-genome-monolith>>.
- !Von Calhau! (2013), *Abismo | Abutre*, Pé de Mosca. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/von-calhau-abismo-abutre/>>.

O Romance como Portal: Depoimento e Entrevista a Gabriel Rui Silva

Sandra Guerreiro Dias*

Escola Superior de Educação – IPBeja | Centro de Literatura Portuguesa –
Universidade de Coimbra

Gosto da pedra e da pena, de como aquela é asa na forma de uma qualquer catedral.
(Gabriel Rui Silva, 2024)

À guisa de fé

Cruzei-me com a obra de Gabriel Rui Silva em 2014, quando realizava investigação sobre a poesia portuguesa nos anos 1980. Percebi, de imediato, a singularidade do seu perfil no panorama literário deste período e não só, afigurando-se-me qual *flash* e encontro “mágico” que só se dá entre discípulo e mestre quando o primeiro está verdadeiramente pronto.¹ E eu estava. Esta intuição veio a confirmar-se quando lhe escrevi, mais tarde, a solicitar material complementar sobre o seu trabalho e combinámos um encontro ao vivo. Naquela tarde nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, algures entre 2014 e 2015, compreendi que, mais do que sincronias várias, nos unia um olhar deslumbrado sobre a poesia como salto de fé, como em Platão, para quem os poetas são guias de sabedoria. Ficámos amigos. Continuei a estudar a sua obra, que encarei como uma jornada, também ela, em certa medida, “romanceada”, na medida em que investigar é traçar uma missão, selecionar os métodos, a abordagem e os caminhos que permitem deslindar a intriga, esta que, entre a luz e as sombras, sempre enredadas, nos guia nesse percurso. Como num romance. Não por acaso, “Dark is a way and light is a place”, é a

epígrafe, da autoria de William Blake, com que Silva abre *INSTALAÇÃO: romance* (Silva 1986), a sua obra mais emblemática.



Figura 1 - Gabriel Rui Silva, “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou” (1988), “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora. Fotografia: Francisco Salgueiro. Reproduzido com a autorização do autor.

Uma outra simetria nos ligava, ainda: Gabriel Rui Silva é o autor da monografia *Manuel Ribeiro, o romance da fé* (2010), sobre a vida e obra de Manuel Ribeiro (1878, Albernoa – 1941, Lisboa), meu conterrâneo. É, também, o atual responsável pela recuperação e divulgação da obra e memória daquele escritor tão injustamente soterradas.² Foi por sua sugestão, pois, que li, pela primeira vez, *Rosa Mística e outros poemas* (2012), obra de poesia dada à estampa pela mão de Silva, que reuniu, selecionou e anotou, além dos poemas de *Rosa Mística*, livro inédito, um conjunto de outros textos publicados na imprensa alentejana da época entre 1896 e 1940.³ Em “Sentido de Viver”, título de um dos poemas,⁴ pode ler-se o seguinte: “Tudo o que não se explica e se não sabe? / Tudo o que torna o pensamento enfermo? / Tudo isso que se sente e que não cabe / na incisão geométrica dum termo?” (Ribeiro 2012: 72).

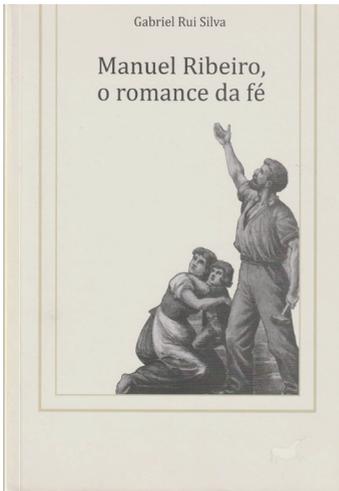


Figura 2 – Gabriel Rui Silva, capa de *Manuel Ribeiro, o romance da fé* (2010). Reproduzido com a autorização do autor.



Figura 3 – Gabriel Rui Silva, capa de *Rosa Mística e outros poemas* (2012). Reproduzido com a autorização do autor.

As perguntas sem resposta são diagramas que orientam um percurso, desta feita, também de Gabriel Rui Silva, que se entretetece em interlocução permanente com os autores que investiga. Veja-se a publicação dedicada a Eduardo Metzner, *Eduardo Metzner, Vida e Obra de um Sem-abrigo* (2014), poeta e jornalista maldito dos finais do século XIX e inícios de XX, também ele olvidado, que termina com a transcrição de um seu poema inédito, intitulado “A Fé”. Fé, esta que, na explanação de Silva, constitui a “força da inabalável certeza sempre presente na substância das coisas esperadas” (Silva 2014a: 84), e o que move, também, em certa medida, a sua própria obra. Transcreve-se o seguinte excerto daquele poema de Metzner: “Basta para vencer que a Fé nos ilumine. / Ela é a chave de ouro, o místico segredo, / que faz santos, heróis, na pira ou no degredo / de Francisco de Assis a Miguel Bakunine...” (apud Silva 2014a: 84). Entenda-se, aqui, “vencer”, na aceção de realização, entendimento, vislumbre, compreensão, perceção. Ou sendo este, pelo menos, o sentido em torno do qual pode ser lido o modo como o percurso artístico de Gabriel Rui Silva se desenha para o relato e cumprimento de um romance, por um lado, enquanto modo narrativo ensaiado entre a poesia e a performance,⁵ e desígnio, amplitude de revelação, ímpeto de descoberta, por

outro (também enquanto chave de leitura dos escritores que estuda), como o próprio testemunha na resposta à penúltima e última perguntas da entrevista *infra* reproduzida.

Similarmente, a sua obra visual pode ser enquadrada neste pressuposto, sendo constantes as referências ao romance como âmbito reflexivo e arquétipo literário, e à fé como força e forma, condição motriz de realização de um trajeto que só se efetiva na medida em que é “esculpido”, manifestando-se na duplicidade do que mostra e esconde. É o próprio Gabriel Rui Silva quem remete para a teoria sobre as pedras, de Mircea Eliade que, em *Tratado de História das Religiões*, observa o seguinte: “O seu valor sagrado [da pedra] é exclusivamente devido a esta *alguma coisa* ou a este *algum lado*, nunca à sua própria existência. Os homens adoraram as pedras apenas na medida em que elas representavam *algo diferente* delas mesmas” (Eliade 2008: 175).

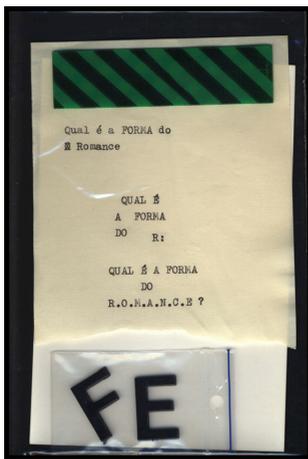


Figura 4 - Gabriel Rui Silva, “Fé” (1982). Arquivo: po-ex.net. Reproduzido com a autorização do autor.

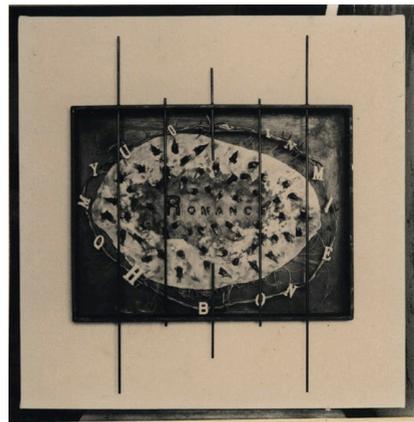


Figura 5 - Gabriel Rui Silva, “Romance” (1989). Arquivo: po-ex.net. Reproduzido com a autorização do autor.

Por outro lado, refira-se o facto de o poeta se ocupar de uma reflexão aprofundada sobre a função da poesia na realização deste projeto, e de a esta dedicar o seu percurso, ponto de partida e chegada. Numa performance-instalação que realizou em 1992 em Almada, “Big-Bang, Poesia!”, o poeta apresentou um manifesto sobre o seu poder vaticinador, fazendo correr o poema homónimo num conjunto de painéis urbanos

eletrônicos utilizados para este efeito, surpreendendo a população daquela cidade num final de tarde outonal. Na descrição desta intervenção-performance que publicou, mais tarde, na brochura sobre “Big-Bang, Poesia!”, Silva descreve:

Num fim de tarde de 1992, as árvores deram a ver o negro e o verde e lembraram que, hoje como ontem, numa gruta, num mosteiro ou nas ruas povoadas das cidades, uma pele escamada e sintética continua a fazer-se e a refazer-se num ondulado infatigável e belo, num fluxo e refluxo constante para que a memória triunfe e rebente na boca dos homens enquanto as cidades se cumprem e se afundam no tempo e línguas nascem e morrem num cric-cric insistente, num tic-tac cardíaco de sons antigos que, por vezes, surgem à tona, à superfície, trazendo com eles a música, a bela música dos homens e o sublime sabor da Poesia!

Este é o tempo, este é o lugar! (Silva 1993: 23-24)⁶

Recorde-se, a este respeito que, na abertura de *Teogonia*,⁷ Hesíodo apresenta as Musas Helicónias (símbolo da poesia) como filhas de Zeus (Ordem Cósmica) e de Mnemósine (Memória). Também em Gabriel Rui Silva a poesia é lavrada e meditada como o bastião da memória, logo intemporal, mas, por isso mesmo, também, modelar. Esta concepção metamórfica da palavra, falada, escrita e desenhada, replica a máxima de Ovídio, que o poeta cita na entrevista de 2014: “De formas mudadas em novos corpos leva-me o engenho a falar, assim se inicia ‘Metamorfoses’” (Silva 2014b). O que vai ao encontro de outra das particularidades desta “poesia de fé”: o seu desdobramento em múltiplas áreas artísticas e de intervenção. A sobreposição entre fotocópia e *collage* intervencionada é a base, por exemplo, do projeto “Rimbaud” (1989), que evoca a figura do escritor místico que, na conhecida carta de 13 de maio de 1871 a Georges Izambard, profetiza: “Quero ser poeta, e trabalho para me tornar Vidente: você não pode compreender, e eu mal saberei explicar-lhe. Trata-se de alcançar o desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos” (Rimbaud 2018: 519).



Figura 6 - Gabriel Rui Silva, “Rimbaud” (1989). Arquivo: po-ex.net. Reproduzido com a autorização do autor.

Este desregramento, ou liberdade, corresponde a uma conceção de texto como “estrutura sígnica” (Clüver 2024: 75) explorada na combinação entre diferentes sistemas semióticos em função de uma imaterialidade do sentido que, plasmando-se sob diversos *media*, se substancia na performance do texto: o seu acontecimento. Por isso, irrepetível na conjugação que ativa, quando “acontece”, entre texto, performer, espaço, tempo, meios e receção. Isso mesmo encontra-se assinalado na penúltima vinheta de “Rimbaud”, onde se recupera o conceito grego de *poiesis* que agrega, em si, conhecimento, como busca de uma verdade superior (isto é, a poesia – à esquerda de Rimbaud), e o impulso do espírito humano para a sua materialização (a *praxis* – à direita de Rimbaud), ou pesquisa desse conhecimento por intermédio da experimentação entre sentido – corpo – matéria, da pedra e à luz.

Entre as principais áreas nas quais Gabriel Rui Silva se tem movimentado, destaque-se, assim, o romance experimental, a poesia visual, a arte da performance, a música e meios tecnológicos como o poema eletrónico ou o vídeo, que explorou, sobretudo, com a função de “colocar o caos em sentido” (Silva 2014b), sempre precário,

mutável, possível.

Gabriel Rui Silva pode ser enquadrado no contexto artístico e interventivo da Poesia Experimental Portuguesa (PO-EX). Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro incluem-no na *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa Anos 60 – Anos 80*, editada em 2004 pela Angelus Novus.⁸ O autor é também um dos poetas que integra o *corpus* representado no *Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa*, figurando entre os “Autores PO.EX”, isto é: “Autores que participaram nas publicações colectivas e históricas da Poesia Experimental Portuguesa e que constituíram o corpus original deste Arquivo Digital” (Torres 2005). Note-se, no entanto, que, como afirma E. M. de Melo e Castro,⁹ Rui Torres, e outros, a PO-EX não constituiu um grupo organizado (Torres 2010: 31-32), devendo ser entendida enquanto conjunto de práticas experimentais de renovação literária e política do campo, levadas a cabo por determinados poetas desde a década de 1960 até aos nossos dias. Isso mesmo é corroborado nesta entrevista por Gabriel Rui Silva que, na primeira pergunta, a este respeito refere apenas o contacto episódico com artistas como Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro e Fernando Aguiar. Foi com este último que o poeta organizou a mostra “Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1989-1989”, na Universidade de Bolonha, em abril de 1989, mais tarde apresentada, também, em Paris e em Bordéus. A exposição constituiu, afinal, um momento charneira na internacionalização do “grupo”, depois da participação na Bienal de São Paulo de 1977, devendo, pois, salientar-se o papel que Silva desempenhou, embora não só, na internacionalização da herança PO-EX.

Cerca de uma década volvida desde o nosso primeiro contacto, eis que surge a ocasião de, mais do que merecidamente, homenagear publicamente Gabriel Rui Silva, pelo seu percurso e contributo que tem dado, nomeadamente, para os estudos literários experimentais e da performance, reflexão e experimentação intersemiótica do texto, bem como pela abordagem invulgar que a sua obra materializa entre literatura, filosofia e vida, constituindo um caso de estudo *sui generis* e ilustrativo dos caminhos insondáveis da literatura. As “Jornadas Poesia e Performance II: Corpo, Manifesto” que o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML – FLUP) vem a organizar desde 2022,¹⁰ e cuja comissão organizadora integrei,¹¹ foram o pretexto para esta celebração, tendo sido Silva o artista homenageado desta edição.¹²

O tributo configurou, também, a oportunidade de convidar Gabriel Rui Silva para uma conversa que eu própria tive o privilégio e prazer de moderar, que aconteceu no dia 24 de fevereiro de 2024 na Casa Comum – Reitoria da Universidade do Porto, e na qual, entre outros, o autor discorreu, ao vivo, sobre a sua obra mais icónica, *romance* (1986-),

uma performance inacabada e apresentada durante a década de 1980 em diversos locais do país e que tem por base o texto *INSTALAÇÃO: romance* (1982), redigido em Auxerre, publicado, em 1986, em Almada e distribuído aquando da primeira intervenção, no evento homónimo.¹³



Figura 7 - Gabriel Rui Silva e Sandra Guerreiro Dias, “Jornadas Poesia e Performance II: Corpo, Manifesto”, 24/2/2024, Casa Comum, Porto. Fotografia: Público. Reproduzido com a autorização dos autores.

Associa-se àquela homenagem este depoimento e entrevista que surgem como corolário de uma investigação e amizade. Pesquisa, esta, que tem procurado contribuir para o reconhecimento do lugar expressivo de Gabriel Rui Silva na literatura portuguesa e seu estudo, não só pela obra poética, arrojada, original, densa, como também pela investigação que tem dedicado a autores que, como ele, se atreveram a “pensar pela sua cabeça” (Silva/Ferreira 2011: 10).

A “escrita é a única forma perfeita do tempo”, afiança J. M. Le Clézio. Esta constitui, no entanto, a sua mais funesta passagem, pois que o que importa é “continuar a viagem sem regresso”, como escreve Henrique Varik Tavares em *Poesia (im-provavelmente) Completa*, obra cujo levantamento e recolha documental é da responsabilidade de Gabriel Rui Silva. Continua, e concluo: “Escuta a resposta divina para aqueles que saem fora do círculo e voltam dos puros ventos... continuar a viagem sem regresso deves escrever sempre junto do lago da memória” (Tavares 2018: 80).

A autora agradece publicamente a colaboração de Gabriel Rui Silva com as Jornadas de *Poesia e Performance II: Corpo, Manifesto* (2024) e a incansável disponibilidade para a realização desta, e de todas as outras, infinitas, conversas e entrevistas.

Entrevista a Gabriel Rui Silva¹⁴

1. Procurando situar-te um pouco no teu tempo histórico e artístico, é impossível não te associar à poesia experimental portuguesa. Qual foi, afinal, a relação que estabeleceste, ou não estabeleceste, com os artistas da primeira e segunda geração deste “movimento”?

¹⁵Em boa verdade, a relação traduziu-se, tão só, em verificar que os encontrava em espaços comuns de actuação. Recordo dois contactos mais ou menos episódicos com a Ana Hatherly, idem com o Alberto Pimenta, três ou quatro com o Melo e Castro e mais alguns com o [Fernando] Aguiar. Procurei/procuro seguir o conselho de Grandela, o makavenko, “sempre por bom caminho e segue”. Recordo ter apreciado o Melo e Castro, sempre correcto e generoso.

2. E no cômputo mais internacional? Enquadras-te em alguma linha de pensamento, corrente artística ou consideras que tudo isso são análises a posteriori dos historiadores?

Como creio ter-te dito, anos atrás, se houve momento inesperado no meu trajecto foi deparar-me, em Paris, com uma retrospectiva de Yves Klein, isto nos primeiros anos de 80 (82, 83??). A exposição/retrospectiva estourou-me na alma com um estrondo tanto mais forte quanto o facto de, à época, ser para mim um autor desconhecido. Bom, importa sublinhar que esses anos em Auxerre, onde vivia na altura, e Paris, onde ia regularmente, foram tempos de assombros!... A experiência de real intensificado, chamemos-lhe assim por comodidade, ocorrida em Lyon, que me conduzira à escrita de “Instalação: romance”, texto que, creio, estaria já quase terminado aquando da retrospectiva, precisava do estouro do Yves Klein Blue, para me colocar no caminho da performance, embora, o contacto com os festivais que o Egídio Álvaro, realizara em Almada, me predispuesses para a recepção do YK, cujo azul foi o percutor na pólvora que vinha acumulando no meu paiol! Acho que o que ele comigo fez foi judo, uma projecção em estilo, ou não tivesse sido ele um tão talentoso artista da marcial arte.

3. Consideras-te um poeta, um artista, um escritor, um investigador ou um performer, tudo isso ou não há categorias suficientes que abarquem a indefinição destas classificações?

Considero-me um homem para quem a poesia, a arte, a escrita, a investigação e a performance são actividades às quais dediquei/dedico tempo e pensar. Realidades que em mim vivem muito juntas e que desejo inseparáveis.

4. O que é a performance? É possível uma sua definição? Se sim, qual?

Eu tenho a minha. Chamo performance à apresentação, e nisto esta palavra é nuclear, esteticamente intencional de uma realidade que, num fluxo temporal mais ou menos longo e espacialmente determinado, não separa arte e vida e que tende a esboroar categorias tais como a fronteira entre sonho e real. Deve ser tudo isto num unísono. Assim, a pedra de toque para aquilatar da verdade do acto é a ausência de ensaio(s) – performance não é teatro, nunca será de mais repeti-lo – a irrepitibilidade da acção e a necessidade de a apresentação criar um envolvimento cuja estranheza da intensidade estética/visual seja tão inesperada e forte que quem vê, sabendo-a real, a possa percepcionar como realidade onírica. Se quiser ser categórico e sintético, performance é tudo isto enquanto manifestação de uma competência

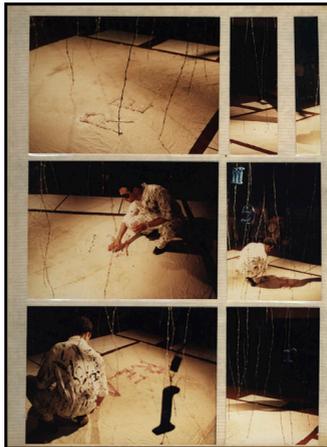


Figura 8 - Gabriel Rui Silva, “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou” (1988), “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora. Caderno de Memórias, p. 4.

Arquivo: po-ex.net. Reproduzido com a autorização do autor.

5. Há algumas referências estéticas que gostasses de referir? Não necessariamente importantes para o teu trabalho como artista mas talvez mais como referências, pessoas, obras, que te inspiram ensinamentos maiores, de sabedoria.

Tantas são!... O meu amigo Toninho, no fim da infância e princípio de adolescência; dois ou três professores no liceu, de que destaco João Gonçalves Moita, professor de português, de quem lembro nitidamente a primeira vez que o vi (uma porta que se abria e entra) e também a última (uma porta a fechar-se e desapareceu na noite); o suicidado Eduardo Guerreiro, em Almada e nos anos iniciais da Faculdade de Letras; autores como Nuno Bragança, Herberto, Ernst Junger, Philip K. Dick, entre outros; pessoas extraordinárias como o Carlos Antunes, o “Daniel”, o Alfredo Tinoco, o Álvaro Fernandes, o Rui Azevedo Teixeira, etc.. Enfim, por vezes sinto-me privilegiado por ter privado com algumas pessoas “maiores do que a vida”. Mas, em boa verdade, em tempos diferentes, verdadeiramente importantes e, para usar o teu termo, inspiradoras, três mulheres, a Maria João (Sara), a Teresa Inácio e a Ana Mc Donald. São sempre as mulheres, são elas que movem o mundo e as estrelas...

6. “INSTALAÇÃO: romance” (1982-). Fala-me um pouco sobre esta obra.

Creio já te ter dito o essencial que é o facto de ter começado com a escrita do conto/novela do mesmo nome que, por sua vez, foi espoletado pela extraordinária situação que vivi em Lyon (Lugdunum, seu nome matriz...). Estou em crer, hoje, que a escrita pode desencadear fenómenos de produção de realidade que são incompreensíveis à luz da física tradicional e, assim, em YKB me vi instalado na performance viva do romance, romancelvo, viveromance, fluxo tão mais poderoso quanto se autoalimentava. Um primeiro momento de tentativa de ordenação do caos, da incompreensível realidade do estado das coisas, um exercício de fuga à desordem que, afinal, ao produzir ordem gerava mais entropia...

7. “Parte-se para se voltar, volta-se para se contar.”, escreves num texto inédito que partilhaste comigo recentemente e que parece versar sobre romance (1982-). Esta performance é o caminho, a sua narrativa ou ambos?

A originalidade é a máxima discrição sobre as fontes, dizia um meu amigo, já falecido. Não sei se a máxima era dele ou se a bebeu nalgum rio, para o caso não interessa, porque partilho a opinião e como não pretendo ser original, que só é novo o que está esquecido, recordo ter picado o dito em Giordano Bruno.

À minha escala, trata-se de uma epopeia, como, aliás, o é a vida de cada um, e como não há epopeia sem a narrativa do combate, creio que, com este acrescento, posso responder à pergunta com, sim, sim, sim.

8. O que é um romance? Um caminho? Uma obra? Uma performance? Um poema?

No meu universo, romance é uma palavra mágica cuja potência evocadora cria realidade e sentido. É um mito, um nada que é tudo, um oxímoro, a megalomania visual e sonora de um bem pequeno bicho da terra que, um dia, esteve num limiar. Um portal.

9. O romance é a vida ou é “o caos em perspetiva”, como tu próprio afirmaste numa outra entrevista de 2014?

O romance é isso e uma forma discursiva de fé. Não a fé desta ou aquela religião, mas a fé que leva alguém a ordenar situações, escritas, acções e que pressupõe a existência não só de um sentido como da possibilidade de a ele se poder aceder. Um gnosticismo, pois. O romance pressupõe um fim, uma teleologia. É uma busca, um método, um veículo. O romance é antídoto à loucura.

10. Gostava, por fim, que me falasses um pouco sobre a forma como vês, pensas e reletes artisticamente sobre as relações entre a linguagem e a pedra.

Gosto da materialidade viva da pedra e de como é plástica, de como alberga a possibilidade de gerar o seu contrário. A pedra que cai do céu e faz elevar os olhos para o sítio de onde vem. O movimento dos olhos, a queda, a ascensão.

Céu-terra-céu. Peso e leveza. Gosto do carácter físico da letra, da leveza do seu peso, da sua materialidade e da possibilidade de criar o virtual, de como esse virtual, na sua imaterialidade, esculpe o real, o cria, o transforma. Gosto da pedra e da pena, de como aquela é asa na forma de uma qualquer catedral. Falo da letra e do espírito, falo da matéria e da antimatéria, da realidade, seja lá isso o que for, e do sonho, de como um fabrica o outro. Falo de como o espírito é a forma mais elaborada da matéria e de como a matéria é a forma mais elaborada do espírito. Pedra-Letra-Espírito. Falo de como tudo isto é um romance.

É um romance, Sandra!



Figura 9 – Gabriel Rui Silva, “Orbis sensualium scripturae” (1988), Museu de Setúbal, Convento de Jesus, Setúbal. Caderno de Memórias, p. 5. Arquivo: po-ex.net. Reproduzido com a autorização do autor.

NOTAS

* Sandra Guerreiro Dias (1981) nasceu em Beja. É licenciada em Estudos Portugueses, mestre em Literatura e História e doutorada em Estudos Literários e História Contemporânea pela Universidade de Coimbra (UC), com tese financiada pela FCT (2016). É Investigadora do Centro de Literatura Portuguesa (UC), do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP), do ICNova (Nova FCSH), do *Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa* (Universidade Fernando Pessoa) e do *MATLI LAB: Laboratório de Humanidades* (UC), entre outros projetos de investigação. É Professora Adjunta Convidada da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Beja, onde tem lecionado língua e literatura portuguesas. É poeta e publica em revistas e antologias de poesia experimental.

¹ Como escreveu Xenófanes: “Uma vez que desde início todos aprenderam por Homero... (frg. 10 Diels)” (*apud* Pereira 1998: 131).

² Manuel Ribeiro foi o autor mais lido nos anos 1920 em Portugal, sendo o mais relevante precursor do neorealismo português (Silva 2012: 18-19).

³ De acordo com Gabriel Rui Silva, *Rosa Mística* é o título de um livro de Manuel Ribeiro, datado de 1921, e cuja publicação, por razões desconhecidas, não se chegou a concretizar.

⁴ E também do livro de poemas publicado em 1909, o segundo livro de poesia publicado em vida do autor, intitulado, precisamente, *Sentido de Viver*.

⁵ No campo específico dos estudos literários, o termo romance assume diferentes configurações. Na génese da teorização do conceito está, também, o seu polimorfismo (Reis 2018: 432-437).

⁶ Sobre esta intervenção, veja-se Sandra Guerreiro Dias (2024a).

⁷ (Pereira 1998: 91-92).

⁸ Entre outras coletâneas. Refere-se esta pela importância que assumiu, na viragem do século, para o mapeamento e estudo da literatura experimental portuguesa, de par com o trabalho pioneiro de Rui Torres, criador do arquivo po-ex.net.

⁹ “Em Portugal nunca houve no entanto um grupo organizado de Poetas Concretos, tendo a Poesia Concreta interessado a determinados Poetas em determinada altura, como via de alargamento da sua pesquisa morfosemântica” (Melo e Castro 1977).

¹⁰ As jornadas de poesia e performance são organizadas pelo grupo de investigação “Intermedialidades”, do ILCML. A primeira edição ocorreu em 2022, intitulou-se *Jornada Poesia e Performance*, e teve lugar na Sala de Reuniões da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) no dia 27 de setembro. A segunda edição aconteceu entre 22 e 23 de fevereiro de 2024, na FLUP e na Reitoria da Universidade do Porto. Mais informação: https://ilcml.com/wp-content/uploads/2024/02/PROGRAMA_21.02.2024.pdf.

¹¹ Juntamente com Diogo Marques, Annita Costa Malufe, Isabel Carvalho e João Paulo Guimarães.

¹² A edição de 2022 homenageou Fernando Aguiar e a edição de 2025, António Barros.

¹³ Sobre este trabalho, veja-se Sandra Guerreiro Dias (2024b).

¹⁴ Realizada por correio eletrónico em dezembro de 2024.

¹⁵ O autor segue o antigo acordo ortográfico.

Bibliografia

- Clüver, Claus (2024), *Entre textos, entre artes, entre mídias: Ensaio de Claus Clüver*, Diniz, Thais / Oliveira, Solange / Figueiredo, Camila (orgs.), São Paulo, Paco Editorial.
- Dias, Sandra Guerreiro (2024a), “O Poema-Performance Eletrónico ‘Big-Bang, Poesia!’”, in N. Barros, Né / Vilela, Eugénia (orgs.), *Performances no Contemporâneo II*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 81-104.
- (2024b), “romance: Text and intermedial performance in Gabriel Rui Silva”, *Cahiers de Littérature Orale*, n.º 95-96, <<https://journals.openedition.org/clo/13808>> (último acesso em 02/03/2025).
- Eliade, Mircea (2008), *Tratado de História das Religiões*, tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes, 3.^a Edição, São Paulo, Martins Fontes.
- Melo e Castro, Ernesto de (1977), “A Poesia Experimental Portuguesa”, in Melo e Castro, Ernesto de (org.), *Representação Portuguesa XIV Bienal de São Paulo*, São Paulo, António Coelho Dias, Lda.

- Pereira, Maria Helena da Rocha (org.). (1998), *Hélade: Antologia da Cultura Grega*, 7.^a Edição, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Reis, Carlos (2018), *Dicionário de Estudos Narrativos*, Coimbra, Almedina.
- Ribeiro, Manuel (2012), *Rosa Mística e outros poemas*, Gabriel Rui Silva (org.), Évora, Licorne.
- Rimbaud, Arthur (2018), *Obra Completa*, tradução de João Moita e Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.
- Silva, Gabriel Rui (1986), *INSTALAÇÃO: romance*, Almada, Oficina de Cultura.
- (1993), *Intervenção urbana: Big-Bang, Poesia!* Almada, Câmara Municipal de Almada.
- (2010), *Manuel Ribeiro, o romance da Fé*, Évora, Licorne.
- (2012), “Manuel Ribeiro, olhando o que há de vir e sempre ausente”, in Ribeiro, Manuel, *Rosa Mística e outros poemas*, Évora, Licorne: 13–21.
- (2014a), *Eduardo Metzner: Vida e Obra de um Sem-Abrigo*, Évora, Licorne.
- (2014b), Entrevista concedida por correio eletrónico a Sandra Guerreiro Dias.
- / Ferreira, Carla (2011, junho 17), “Manuel Ribeiro, comunista católico”, *Diário do Alentejo*: 10.
- Tavares, Henrique Varik (2018), *Henrique Varik Tavares: Poesia (in-provavelmente) Completa*, Franco, António Cândido / Reys, Luiz Pires dos / Silva, Gabriel Rui (org.), Porto, Edições Sem Nome.
- Torres, Rui (org.) (2005), *Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa*, <<https://po-ex.net/>> (último acesso em 02/03/2025).
- (2010), “Concrete Poetry in Portugal: Experimentalism and Intermediality”, *Poetica: An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, n.º 74: 31–45.

Corpo, Manifesto

Corpo, Manifesto propõe-se menos como uma afirmação fechada do que como um espaço de reverberação, onde múltiplas vozes se cruzam, friccionam e desdobram em novos questionamentos. Se o corpo é, por excelência, o suporte de qualquer manifestação sensível no mundo, o manifesto transforma-o num campo de inscrição discursiva e política. Entre poesia, performance e corporeidade, este volume interroga as relações no eixo literatura-tecnologia-género, explorando novas formas de resistência, inscrição e transgressão. Mais do que fixar respostas, *Corpo, Manifesto* oferece um campo de possibilidades em permanente deslocamento, onde a poesia e a performance não apenas refletem o mundo, mas intervêm nele – ensaiando modos outros de existir, de dizer e de fazer corpo.

Decorrente das II Jornadas Internacionais *Poesia e Performance*, realizadas entre 22 e 24 de fevereiro de 2024, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e na Casa Comum (Reitoria da UP), a presente publicação reúne textos e reflexões desse encontro, articulando distintas perspetivas ao longo de cinco linhas temáticas: Queerness Expandida: Hackear o Corpo, Aparições/Construções do(s) Corpo(s) na Arte e na Literatura Hoje, (Re)leitura(s) dos Manifestos Históricos na Contemporaneidade, Corporeidade do Manifesto Poético e Materialidades Expressivas: Corpo e Voz.

Ao reunir diferentes abordagens teóricas e práticas, *Corpo, Manifesto* inscreve-se, assim, no esforço de consolidação dos estudos comparatistas e intermediais no campo da literatura e das artes, promovendo um diálogo dinâmico entre investigação e experimentação.

ISBN 978-989-36147-1-6



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA