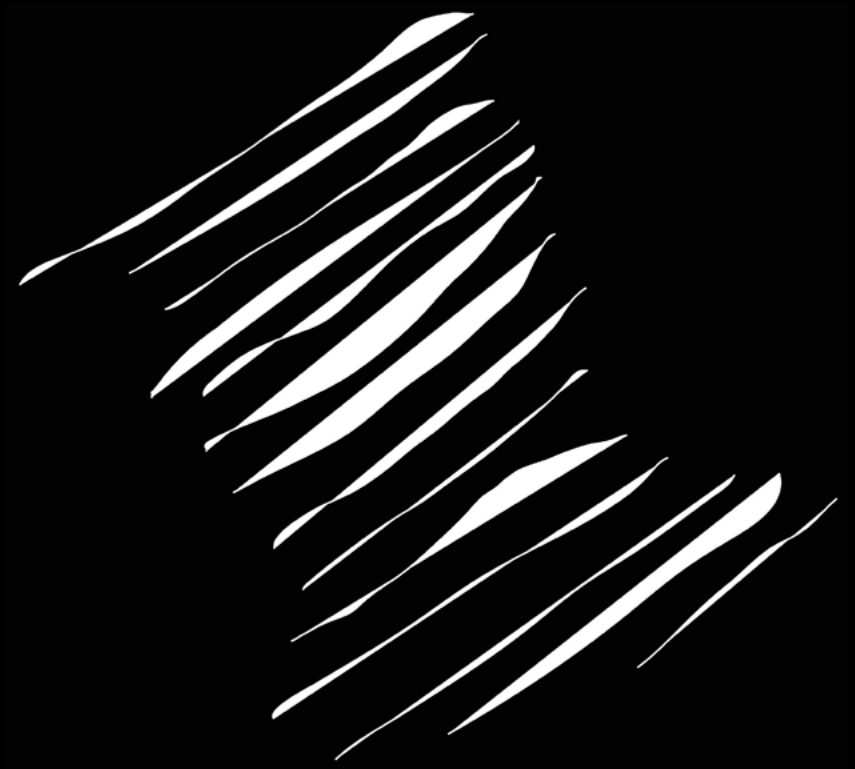
LITERATURA E ARTES DE CORPO PRESENTE



HEIDRUN KRIEGER OLINTO
KARL ERIK SCHØLLHAMMER
MARIANA MAIA SIMONI
(orgs.)

INTERSEÇÕES
EDITORA PUC RIO

LITERATURA E ARTES DE CORPO PRESENTE

HEIDRUN KRIEGER OLINTO
KARL ERIK SCHØLLHAMMER
MARIANA MAIA SIMONI
(orgs.)

INTERSEÇÕES
EDITORA PUC RIO

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Grão-Chanceler
Cardeal Dom Orani João Tempesta, OCist.

Reitor
Prof. Pe. Anderson Antonio Pedroso, S.J.

Vice-Reitor
Pe. Miguel Martins de Oliveira Filho, S.J.

EDITORA PUC RIO

©Editora PUC-Rio
Rua Marquês de São Vicente, 225,
Campus Gávea/PUC-Rio
Rio de Janeiro, RJ – CEP: 22451-900
edpucrio@puc-rio.br
www.editora.puc-rio.br

Conselho Editorial PUC-Rio
Alexandre Montaury, Felipe Gomberg,
Gabriel Chalita, Gisele Cittadino,
Pe. Ricardo Torri de Araújo, S.J.,
Rosiska Darcy de Oliveira e Welles Morgado

Créditos da obra

Direção Editorial
Felipe Gomberg

Edição da obra
Tatiana Helich

Revisão de texto
Fernanda Lutfi

Editoração de capa
Natália Brunnet

Editoração de miolo
SBNigri Artes e Textos

INTER SE ÇÕES

Em parceria com o Departamento de Letras e Artes da Cena da PUC-Rio

Todos os direitos reservados.
Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada por qualquer forma e/ou em quaisquer meios sem permissão escrita da Editora PUC-Rio.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Literaturas e artes de corpo presente [recurso eletrônico] / organização Heidrun Krieger Olinto, Mariana Maia Simoni, Karl Erik Schøllhammer – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2026.
1 recurso eletrônico (418 p.: il.)

Obra publicada através do Selo Interseções da Ed. PUC-Rio, em parceria Departamento de Letras e Artes da Cena da PUC-Rio
Descrição baseada na consulta ao recurso eletrônico em 12 de fev. de 2026
Inclui bibliografia
Exigências do sistema: conexão com a Internet, World Wide Web browser e Adobe Acrobat Reader
Textos em português, inglês e espanhol

ISBN (e-book): 978-65-88831-61-8

1. Arte e literatura. 2. Corpo humano – Aspectos simbólicos. 3. Corpo humano – Aspectos sociais. I. Olinto, Heidrun Krieger. II. Simoni, Mariana Maia. III. Schøllhammer, Karl Erik.

CDD: 808.80357

Elaborado por Lizandra Toscano dos Santos – CRB-7/6915
Divisão de Bibliotecas e Documentação – PUC-Rio

SUMÁRIO

7 Prefácio
Heidrun Krieger Olinto, Mariana Maia Simoni e Karl Erik Schollhammer

9 Presenças e Ausências do Corpo Estranho e os Usos Disruptivos das Ruas
Adriana Azevedo

23 Gungunhane Segundo Ungulani Ba Ka Khosa: Corpos Minimais e Colonialismo
Alexandre Montaury

37 Fleshy Creativity: Mattering And The Queer Body In Transvisual Theory
Anders Michelsen

71 Cuerpos In? Conscientes. Mujeres, Malestar Y Sublevación
Beatriz Regueira Pons

93 Introdução a Morrer por Ideias
Costica Bradatan

109 Habeas Corpus
Danusa Depes Portas

135 Crianças, Prostitutas e Passantes: O Cotidiano da Espanha Franquista em Fotolivros da década de 1960
Elisa Amorim Vieira

161 Corpo, Afeto, Rasura: Apropriações da Adversidade
Eneida Leal Cunha

179 Intimidade Molecular e Corpo-Ambiente: Duas Experiências de "Fazer Mundo"
Frederico Coelho

193 "Uma rosa não tem dentes":
Wittgenstein, Nauman, Kopenawa
Helena Martins

227 Irrupções do Passado no Presente
Jaime Ginzburg

251 A Ficção do Contemporâneo e o
Contemporâneo da Ficção?
Karl Erik Schøllhammer

269 O Escritor e o Artista como
Agentes de Contramemórias
Márcio Seligmann-Silva

293 Fábula encarnada desde el Caribe
Mariana Simoni

311 Surpreendentes Corpos Decepados
na Literatura e nas Artes
Marília Rothier Cardoso

331 Perspectivas de Leitura entre dois Antipássaros:
Corpos Antilíricos na Poesia Contemporânea
Patrícia Lavelle

343 O Corpo Presente da Tropicália
Pedro Duarte

361 Caminhando – Corpos, Torção, Superfícies
Raïssa de Góes

371 Tumulto do Corpo Urbano
(O Impalpável e o Implacável
Do Tempo em Adelino Magalhães)
Renato Cordeiro Gomes

387 Infância em Jogo na Cena do Refúgio
Rosana Kohl Bines

407 Sobre os autores

Prefácio

Este livro demorou para sair. O tema "Literatura e artes de corpo presente" foi cunhado pelo XV Seminário Internacional de Estudos de Literatura, realizado nos dias 22 e 23 de maio de 2019, no Auditório Pe. Anchieta na PUC-Rio. No início de sua organização, o processo editorial foi interrompido pela quarentena pandêmica e todos os problemas herdados deste período de ruptura. Como organizadores pedimos perdão pelos atrasos e apenas rogamos que a leitura seja contextualizada e sincronizada com o devido momento anterior à pandemia.

O seminário foi realizado mobilizado pela intuição de que as artes e a literatura no contemporâneo se encontram na procura de efeitos de afetos no envolvimento performativo dos corpos presentes. A ambição da escrita contemporânea era nesta ocasião percebida como resultado de uma aproximação interativa às artes visuais que por sua vez cada vez mais dispensam as categorias firmes de obra e artista em instalações cuja realização depende da relação construída com as instituições engajadas em tensão com a comunidade vislumbrada.

Paradoxalmente, o esforço de entender a produção de presença na literatura e nas artes foi interrompido pela própria história no flagrante de uma dimensão inerte e paralisada do presente amplo. Confiando no valor e na permanência dos trabalhos apresentados oferecemos possibilidades de leitura com os sintomas desta temporalidade.

Heidrun Krieger Olinto
Mariana Maia Simoni
Karl Erik Schollhammer

Presenças e Ausências do Corpo Estranho e os Usos Disruptivos das Ruas

Adriana Azevedo

Em um documentário exibido pela primeira vez no ano de 2006, pelo canal franco-alemão *Arte*, intitulado *Judith Butler, filósofa em todo gênero*, a teórica estadunidense relata sobre o caso de um rapaz que cresceu e viveu no Maine e não se adequava às normas de gênero. Ele foi crescendo na pequena cidade onde morou por toda a vida e andava com um rebolado, mexendo os quadris, para um lado e para o outro, de um jeito considerado feminino. Conforme foi chegando à adolescência, seu jeito de andar ficou mais pronunciado, e se tornou mais e mais efeminado. A partir daí, começou a ser humilhado pelos outros garotos de sua cidade quando caminhava pela rua e, logo, dois ou três desses garotos interromperam o seu caminhar, iniciaram uma briga e o atiraram de uma ponte, matando-o. O assassinato ocorreu cerca de oito anos antes da filmagem do documentário, e o questionamento que Butler retira e que persiste em sua urgência é: como alguém pode ser assassinado pelo seu modo de caminhar em público? Por que esse caminhar é tão perturbador para os outros meninos a ponto de eles se sentirem no direito de negar essa existência e apagar os vestígios dessa pessoa, cessando esse andar e erradicando a possibilidade daquela pessoa de andar novamente pela cidade?

Peço licença à Matheusa Passareli, estudante de artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) morta no ano de 2018, para trazer o seu conceito de *corpo estranho*, desenvolvido por meio

de seu trabalho artístico e poético. Seu conceito me ajuda a pensar as formas como o corpo de minorias sexuais e de gênero habitam e transitam no espaço da cidade:

> ser corpo estranho é ser cidadão.
> na sociedade normativa acadêmica branca colonizada cisgênero heterossexual consumista.
> ser corpo estranho é ter tomado consciência da importância de existir, quando desde criança viver no mundo era seguir padrões em detrimento de sua própria natureza. detrimento do bem-estar de ser quem quiser. da liberdade de poder habitar.
> eu habito o meu corpo para buscar habitar corpos e espaços nunca conhecidos. utilizo de poesia como forma de sobrevivência sobre a pulsão de ser verdadeiro e estar o tempo inteiro se afirmando. ser só se tornou possível através do contato com corpos estranhos, corpos que habitam suas próprias subjetividades e vivem também na cidade.
> corpos estranhos em contato provocam descobrimentos e proporcionam o entendimento de outras realidades, o estranhamento não deve ser motivo para tornar negativo os julgamentos.
> o estranhamento precisa ser entendido como o contato com o outro.
> o diferente. diferente em corpo que se fez em trajetórias individuais.
> indivíduos. vivendo em solos de controle e manipulação, sendo colocados como sociedade e por isso obrigados ao contato. corpos se tornam obrigados a servir a moeda. a utilizar da prata para atingir ao progresso, que mais uma vez vai em detrimento dos recursos naturais e livres.
> nome, coisa, animal, objeto (adedanha)
> órgãos de um sistema
> em funcionamento pleno
> massacreh permanente (Passareli, 2018)[1].

1 Disponível em: <https://sxpolitics.org/ptbr/corpo-estranho-por-matheusa-passareli/8349>. Acessado em 25 de março de 2020.

A estranheza, para Passareli, deve ser motivação de abertura, de contato com outras realidades e singularidades. É um contato com outras subjetividades. Em nossa organização social, a intrusão do estranho só é entendida como intrusão por conta da forma como essa organização é produzida a partir de normas que, para funcionarem em sua plenitude, dependem de zonas de estranheza, dependem desse outro inumano que constitui e ameaça, de forma ambivalente, a sua humanidade. O que o corpo estranho desvela em sua inumanidade é que o inumano e o humano são uma continuidade, ele ameaça a própria linha dicotômica com uma linha divisória bem definida, como desenvolve Felipe Wircker Machado (2013) em sua dissertação de mestrado intitulada "Uma pele ou várias peles: sobre o corpo inacabado".

Em seu livro *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (2010), Butler nos oferece uma reflexão acerca da materialização dos corpos e como essa materialização ocorre através de efeito do poder, sendo esse o efeito mais produtivo do poder. O corpo não seria, então, uma superfície material onde se impõe uma construção social – de gênero, modos de se movimentar –, mas a materialidade acontece através de uma prática reiterada das normas, que visa a uma construção ideal do que se materializa. Ela se refere precisamente à categoria sexo, a qual considera uma categoria normativa, que marca, circunscreve, diferencia os corpos. As normas codificam os corpos dentro da esfera da "inteligibilidade social" (Butler, 2010). Para a filósofa, essa é uma matriz excludente que produz corpos inteligíveis, mas também falha e por isso também produz toda uma esfera de seres abjetos, que não são sujeitos e que formam o exterior constitutivo do campo dos sujeitos:

> O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas "invivíveis", "inabitáveis" da vida social que, todavia, estão densamente povoadas por quem não goza da hierarquia dos sujeitos, mas cuja condição de viver baixo o

> signo do "invivível" é necessária para circunscrever a esfera dos sujeitos. Esta zona do "invivível" constituirá o limite que define o terreno do sujeito; constituirá a zona de identificações temidas contra as quais – e em virtude das quais – o terreno do sujeito circunscreverá sua própria pretensão à autonomia e à vida (Butler, 2010: 20).

A abjeção é constituída e circunscrita na chave do repúdio. A zona de inabitabilidade do abjeto faz com que esses corpos não sejam passíveis de luto e que estejam relegados à vulnerabilidade. Os corpos estranhos, que não estão dentro da matriz dos corpos inteligíveis, ou são eliminados, como Matheusa ou o jovem de Maine, ou são relegados a uma exterioridade social, tais como: uma pessoa com deficiência que não consegue transitar pela cidade por conta das limitações impostas pelo espaço normativo das zonas urbanas; uma pessoa gorda que não cabe em cadeiras ou não passa em catracas de ônibus; um homem negro que não pode carregar em suas mãos um guarda-chuva, ou um pacote de pipoca, ou um celular (porque podem ser confundidos com uma arma e ele pode ser assassinado pelo Estado); a jovem lésbica encarcerada pela família para que não viva sua sexualidade em liberdade; a mulher trans assassinada por seu deslocamento identitário disruptivo; a sapatão masculina expulsa do banheiro feminino por "não ser mulher o suficiente". Nossa sociedade permite que somente determinados movimentos e linguagens corporais tenham acesso ao trânsito, à ocupação temporária dos espaços, ao deslocamento, ao pertencimento nesse vaivém dos transeuntes.

Em *Os anormais* (2010), Michel Foucault faz uma genealogia do domínio da anomalia, para chegar ao contexto de seu protagonismo, no século XIX. Fez parte desse domínio a noção de "monstro", que se constitui a partir de uma violação das leis da sociedade, mas sobretudo das leis da natureza:

> Podemos dizer que o que faz a força e a capacidade de inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo em que viola a lei, ele a deixa sem voz. […] O monstro é a figura essencial, a figura em torno da qual as instâncias de poder e os campos de saber se inquietam e se reorganizam. […] O monstro da Idade Média ao século XVIII […] é essencialmente misto. É o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave – monstros. […] É o misto de dois indivíduos: o que tem duas cabeças e um corpo, o que tem dois corpos e uma cabeça é um monstro. *É o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro* (Foucault, 2001: 79, grifo do autor).

Quando corpos estranhos aparecem, ocorre essa suspensão das leis, as leis perdem o sentido do seu funcionamento. A monstruosidade é uma irregularidade que faz as leis questionarem os seus fundamentos, suas práticas. Matheusa e as pessoas gênero não conforme embaralham essas leis porque encarnam uma subjetividade ambivalente.

O que acontece quando nosso existir pela cidade não é interrompido?

Retorno ao ato de caminhar, ao corpo estranho que deflagra a sua estranheza, aos olhos normatizantes, no momento de seu deslize pela polis, com seu arrastar disruptivo e seus gestos. Existem estratégias para que esse corpo monstruoso exista na arquitetura da cidade, mesmo enquanto uma exterioridade ameaçante.

Em uma fotografia em p&b dx fotógrafx intersexo Del Lagrace Volcano, podemos observar um grupo de lésbicas masculinas vestindo couro e caminhando decididamente na direção da câmera, no contexto da Marcha do Orgulho Gay de Londres em 1988. Na perspectiva da espectadora da imagem, é como se essas mulheres lésbicas caminhassem firmemente na sua direção, confrontando a espectadora com seus corpos, com suas vestimentas e com seus sorrisos que

deflagram um momento de alegria. As "marchas do orgulho" são momentos das cidades contemporâneas nos quais minorias sexuais e de gêneros saem das profundezas urbanas e ocupam a superfície das ruas. Funcionam como uma aparição monstruosa, uma interferência na normalidade, e como uma apropriação intempestiva das avenidas pela potência dos nossos corpos.

Figura 1. Gay Pride March – "On the Way There". Londres, 1988. Dell Lagrace Volcano.

Fonte: Timeout, 2017.[2]

Proponho uma tensão dessa imagem com uma mais canônica que povoa os textos literários do século XIX. Essa figura é a figura do *flâneur*. Podemos traçar os primeiros vestígios do perambulador normativo no *flâneur*, uma das figuras literárias fundantes da modernidade é a encarnação estética do homem burguês moderno – ou seja,

2 Disponível em: <https://www.timeout.com/london/blog/meet-the-lesbian-punks-who-ve-been-written-out-of-londons-history-042517>. Acessado em 25 de março de 2020.

do já evocado homem *cisheterobranco*. A rua é a moradia do *flâneur*, como já havia afirmado Walter Benjamin em seu canônico texto "O flâneur" (Benjamin, 1994), acerca desse termo cunhado por Charles Baudelaire para designar o tipo de transeunte que experimentava de forma nova o espaço urbano do século XIX.

São impressionantes a tranquilidade e a leveza com que essa figura transita pelas ruas e ainda as descreve, nas palavras de Walter Benjamin, "rua por rua, casa por casa" (Benjamin, 1994: 196), pintando a paisagem desse "sonhador ocioso". O espaço público é produzido por meio de uma segregação masculina e é preciso pensar em outros corpos, distintos em sua posição político-social, corpos que poderiam entrar em relação com esse privilegiado passeador da modernidade. Esse passeador, em seu domínio arquitetônico urbano, determina quem pode caminhar e quem não pode caminhar por ela.

Desde os primórdios das cidades modernas e das ruas transitáveis a pé, certamente já havia os usos desviantes da *flânerie*, o que Paul B. Preciado chama de "produção de geografias dissidentes" por gays, lésbicas e pessoas trans,* em seu ensaio "Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia 'zorra' com Annie Sprinkle" (2017). Preciado (2017) designa o homem gay como o "flâneur perverso", e a mulher lésbica como a figura que se desmaterializa nesse espaço, sendo uma figura fantasmática. A lésbica é "o ponto cego do espelho retrovisor" (Preciado, 2017: 5), e tem uma qualidade de sombra, uma condição transparente.

A arquitetura urbana é feita para que corpos como esses não façam parte do seu tecido e para que o flâneur seja por excelência o modelo hegemônico da masculinidade. Foucault demonstra, na entrevista "Espace, savoir et pouvoir", publicada no livro *Dits et* écrits *II: 1976-1988* (2001), que a arquitetura se tornou um aspecto da política no fim do século XVIII. Nesse contexto ela passa a se tornar

objeto de reflexões e estratégias políticas de governo, para se tornar mais tarde parte das tecnologias das biopolíticas:

> Vemos aparecer [no fim do século XVIII] uma forma de literatura política que se interroga sobre o que deve ser a ordem de uma sociedade, o que deve ser uma cidade, dadas as exigências da manutenção da ordem; dado também que se deve evitar as epidemias, as revoltas, promover uma vida familiar adequada e conforme a moral. Em função desses objetivos, como devemos conceber a organização de uma cidade e a construção de uma infraestrutura coletiva? E como nós devemos construir as casas? Eu não estou sustentando que esse tipo de reflexão só aparece a partir do século XVIII; eu digo somente que é no século XVIII que emerge uma reflexão profunda e geral sobre essas questões (Foucault, 2001: 1089).[3]

Segundo Foucault (2001) a arte de governar os homens se dedica particularmente às questões urbanísticas, à higiene, à cidade, ao coletivo e à arquitetura privada. As cidades se tornam alvo da "racionalidade governamental que vai se aplicar a todos os territórios" (Foucault, 2001: 1090-1091). É o período histórico em que o pensamento político aprimora as "técnicas do espaço", e quando ele se torna fundamental em todo o exercício do poder. A arquitetura incorpora então o papel de sustentação, de distribuição dos corpos pelo espaço, canalizando a sua circulação e introduzindo determinados efeitos nas relações sociais (Foucault, 2001: 1102).

---

3 Em tradução livre do original: "[…] on voit, au XVIIIe siècle, se developper une réflexion sur l'architecture en tant que function des objectifs et des techniques de gouvernement des sociétés. On voit apparaître une forme de littérature politique qui s'interroge sur ce que doit être d'une société, ce que doit être une ville, étant donné les exigences du maintien de l'ordre; étant donnée aussi qu'il faut éviter les épidémies, éviter les révoltes, promouvoir une vie familiale convenable et conforme à la morale. En function de ces objectifs, comment doit-on concevoir à la fois l'organisation d'une ville et la construction d'une infrastructure collective? Et comment doit-on construire les maisons? Je ne pretends pas que ce type de réflexion n'apparaît qu'au XVIIIe siècle; j edis seulement que c'est au XVIIIe siècle qu'il se fait jour une réflexion profonde et générale sur ces questions."

Os aspectos políticos da arquitetura e da geografia urbanística também são comentados por Leticia Sabsay, professora do Instituto de Gênero da *London School of Economics*, em seu livro *Fronteras sexuales: espacio urbano y ciudadanía* (2011). Sabsay (2011) expõe que os moradores das cidades têm um apreço pela ideia de um "território comum universal" que se materializa "através de marcadores-chave espaciais como 'a rua', 'o bairro', 'a cidade'" (Sabsay, 2011: 153). É dentro desse cenário que o vizinho passa a ser o grande guardião dos valores dessa comunidade que tem em sua especialidade, segundo a autora, um papel metafórico da fronteira moral que faz a noção imaginada de cidadania ser delimitada (Sabsay, 2011: 153). Ainda, conforme a pesquisadora:

> Se a mera confrontação visual supõe tremenda ameaça imaginária, não é difícil ver que esta reação fóbica não somente expõe o medo em relação "ao outro ameaçante" de que os vizinhos supostamente queriam se defender, mas, fundamentalmente, o medo da própria falibilidade de que essa sexualidade normativa pudesse ser facilmente desestabilizada pelo mero poder das imagens, o medo dos "vizinhos" sobre o que poderia acontecer se outras sexualidades, gêneros e práticas sexuais entrassem em seu campo de visão, põem em manifesto a instabilidade constitutiva de um mundo heteronormativo sensivelmente vulnerável e cuja ordem depende pura e exclusivamente da repetição de suas normas e práticas para poder sobreviver (Sabsay, 2011: 155).[4]

O cidadão heteronormativo funciona como o guardião das ruas, dificultando o trânsito desse "outro ameaçante", e esse cidadão existe para

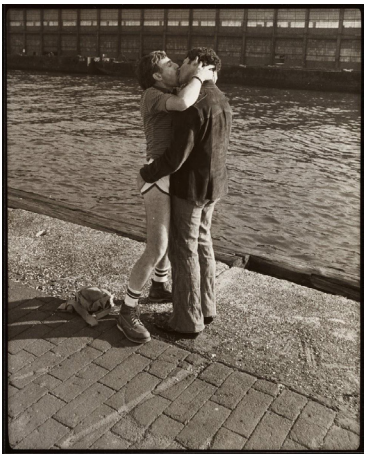
4 Em tradução livre do original: "Si la mera confrontación visual supone tremenda amenaza imaginaria, no es difícil ver que esta reacción fóbica no solo expone el miedo hacia 'el otro amenazante' del que supuestamente los vecinos querrían defenderse, sino más fundamentalmente, el miedo de la propia falibilidad de que esta sexualidad normativa pudiese ser fácilmente desestabilizada por el mero poder de las imágenes, los miedos de 'los vecinos' acerca de qué podría suceder si otras sexualidades, géneros y prácticas sexuales entrasen en el campo de visión, ponen de manifiesto la inestabilidad constitutiva de un mundo heteronormativo sensiblemente vulnerable, y cuyo orden depende pura y exclusivamente de la repetición de sus normas y sus prácticas para poder sobrevivir."

defender a moral, seja como um vizinho que ameaça o diferente, seja como o transeunte universal próprio das cidades, subjetividade que existe por conta dos efeitos materializantes da arquitetura heteropatriarcal.

Os espaços evadidos pelo cidadão heteronormativo são ocupados pelo flâneur perverso, que se apropria desses restos arquitetônicos. Na Nova York dos anos 1970, por exemplo, nas bordas do Rio Hudson, píeris abandonados se tornaram pontos de *cruising*, as "pegações" gays.

As fotografias de Leonard Fink,[5] que registrou inúmeras cenas dos píeris gays de Nova York, captam essa produção de espacialidades dissidentes na cidade da modernidade tardia. Até meados do século passado, nos píeris que se encontravam às margens do Hudson na altura da 14ª Avenida, desembarcavam cargas e viajantes com suas malas, em um vaivém incessante de pessoas. Na década de 1960 a maior parte dos navios comerciais foi transferida para outros lugares da cidade, e entre 1971 e 1983 os píeris se tornaram um cenário de sexualidade livre e utópica em meio "às ruínas.

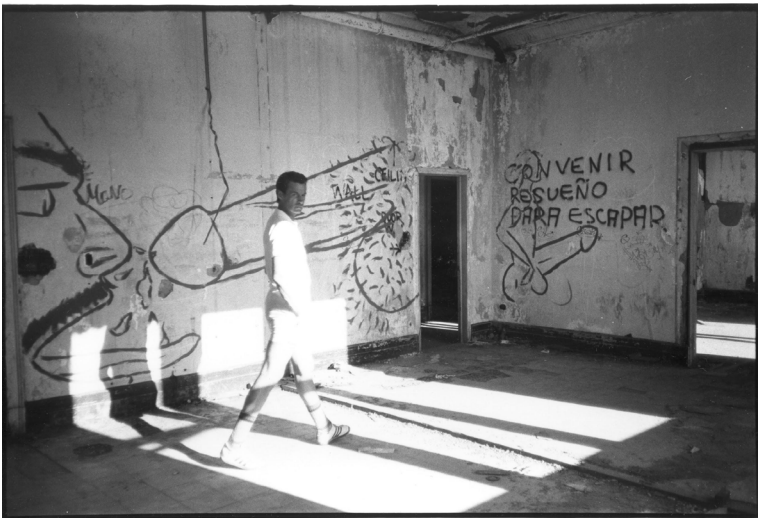
Figura 2. "Kissing at the pier", por Leonard Fink.



Fonte: *The Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center*.

5 Leonard Fink (1930-1992) foi um fotógrafo amador que registrou 25 anos de cultura gay de Nova York no período pré-HIV/AIDS, incluindo bares, marchas, e em especial os píerisdo *west side*.

Figura 3. Título desconhecido, por Leonard Fink.



Fonte: *The Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center*.

Adentrar nos píeris era uma tarefa que também inspirava medo mesmo nos homens gays brancos nova-iorquinos, era uma espacialidade que tinha fama de ser perigosa, pois habitada por transgêneros, jovens latinos e negros expulsos de casa pelos pais se prostituindo, por sexo, tráfico de drogas, tudo isso ao ar livre. Um fragmento da cidade fora da lei, fora do alcance das garras da moralidade. Nas docas aconteciam também intervenções artísticas nas estruturas em ruínas, e era comum artistas pintando murais em meio à multidão de homens gays passeando, transando, tomando sol ou conversando.

A arquitetura e o trânsito pela arquitetura do poder são deslocados por sujeitos desviantes. Não existiria um "fora" do poder, ou uma "saída" do poder da cidade, já que o poder é, como a imagem da Muralha da China evocada por Peter Pál Pelbart no artigo "Poder sobre a vida, potência da vida" (2008), uma grande parede que é construída em pedaços que são erguidos separados, aqui e acolá,

com intervalos, brechas, lacunas quilométricas. No caso da Muralha da China, comenta Pelbart (2008), o Imperador a construiu para impedir a entrada de nômades vindos do Norte. No entanto, eles entraram pelas suas brechas e se instalaram em acampamentos na praça central de Pequim, em frente ao Palácio Imperial. Contudo, os nômades não têm intenções de tomar o poder de assalto, eles desconhecem os costumes locais e imprimem à capital em que se infiltram sua esquisitice. Ignoram as leis do Império, parecem ter sua própria lei, a qual ninguém entende.

Afirmar-se como corpo estranho, um flâneur perverso, é a força que reconhece o monstruoso na vida que persiste, que se esforça para existir nas brechas das normas que sufocam a existência e os encontros. A estranheza como força. A intrusão como fundamental ao viver. O alargamento do encontro com corpos. O encontro reconhecido como encontro rompe com as dicotomias do corpo humano e sua unidade subjetiva normatizadora. João Fiandeiro e Fernanda Eugénio, no ensaio "O encontro é uma ferida" (2012), apostam nessa dimensão disruptiva e potente do encontro intrusivo, que só é visto como uma ameaça quando o corpo estranho à cisheteronormatividade branca é visto com a objetividade do olhar que não aposta na calma, numa duração mínima necessária a ver as estranhezas. A coabitação produz o meio, um ambiente entre. Precisaríamos abdicar das respostas diante do monstruoso e do estranho, "largar a obstinação por se definir o que as coisas 'são', o que 'significam', o que querem dizer', o que 'representam'" (Fiandeiro; Eugénio, 2012: 3). O estranhamento como desejava Matheusa, o encontro com o outro, com o diferente, como possibilidade de habitar o fantasticamente desconhecido. Não o que encerra a existência, mas o que a alarga a mundos impensáveis.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 2010.

CVETKOVICH, Ann. *An Archive of Feelings*: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures. Durhan & Londres: Duke University Press, 2003.

FIANDEIRO, João; EUGÊNIO, Fernanda. O encontro é uma ferida. Excerto da conferência-performance Secalharidade de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio. *Culturgest*, jun. 2012.

FOUCAULT, Michel. "Espace savoir et pouvoir". In: ____. *Dits et écrits II*: 1976-1988. Paris: Quarto Gallimard, 2001, p. 1089-1105.

FOUCAULT, Michel. "Aula de 19 de fevereiro de 1975". In: ____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 211-255.

MACHADO, Felipe Wircker. Uma ou várias peles – sobre o corpo inacabado. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2013.

PASSARELI, Matheusa. *Corpo Estranho*. Manifesto publicado em 2018.

PELBART, Peter Pál. "Poder sobre a vida, Potência da vida". *Lugar Comum*, n. 17, p. 33-43, jun. 2008.

PRECIADO, Paul B. "Cartografias 'queer': o 'flâneur' perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia "zorra" com Annie Sprinkle". eRevista *Performatus*, *Inhumas*, ano 5, n. 17, jan. 2017.

SABSAY, Leticia. *Fronteras sexuales*: espacio ubano, cuerpos y ciudadanía. Buenos Aires: Paidós, 2011.

Gungunhane Segundo Ungulani Ba Ka Khosa: Corpos Minimais e Colonialismo

Alexandre Montaury

Inicio com algumas breves anotações sobre o escopo da pesquisa que coordeno na PUC-Rio, no âmbito do programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. O projeto de pesquisa que desenvolvo desde meados de 2017 tem como título *Rastros do comum, corpos alternativos e outras formas de sobrevivência* e tem procurado dedicar-se a análises interdisciplinares que buscam articular a literatura, a história, o campo cultural e a política nos contextos de língua portuguesa, dos anos 1960 até aqui. Esse projeto tem três segmentos e os dois primeiros estão preliminarmente concluídos. O trabalho que trago para o debate encontra-se em etapa mais do que preliminar. Optei por trazê-lo em estágio de preparação para expor as suas linhas de força antes mesmo de uma formulação final. Nasce, portanto, do terceiro segmento da pesquisa que coordeno.

Nessa etapa da pesquisa pretendo examinar alguns ângulos alternativos e significativos que, inscritos no campo literário e nas figurações do corpo, também permitem iluminar a interpretação de fatos históricos relevantes, em diferentes perspectivas. Esses corpos e prismas alternativos emergem na pesquisa como o que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos classificou como "imaginário das ausências" (Santos, 1987); isto é, um imaginário que pressupõe o esquecimento compulsório do lugar do outro, semelhante à proposição

teórica de Michel Foucault acerca das "heterotopias de desvio" (Foucault, 2013).

Nas diferentes paisagens literárias da língua portuguesa é possível identificar *corpos minimais*: os pastores nômades do Kuvale, em Angola, decisivos em toda a obra de Ruy Duarte de Carvalho; os camponeses de Pepetela; os povos da floresta de Antonio Callado, Milton Hatoum ou Bernardo Carvalho, mais do que formas minoritárias de vida, identificadas no interior das culturas de língua portuguesa, constituem paisagens humanas tradicionais, que foram capazes de sobreviver e "rexistir", nos termos propostos por Eduardo Viveiros de Castro, aos vetos à diferença e a "direitos epistêmicos", à margem das institucionalidades oficiais.

Associados aos *damnés*, na terminologia de Frantz Fanon, esses e inúmeros outros grupos sociais – que, em sentido ainda mais abrangente, poderiam compreender os "plantadores de arroz do Alentejo" do escritor neorrealista português Alves Redol; os "capitães de areia", de Jorge Amado, ou os sertanejos de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* ou ainda os seringueiros em *A selva*, de Ferreira de Castro, entre tantos outros corpos *minimais* – apresentam uma instrução fundamental acerca dos contextos da língua portuguesa: eles se formam a partir de uma coabitação epistêmica, de um encontro tenso entre cosmovisões tradicionais e projetos modernos. É possível afirmar que a diferença, sempre visível nas dimensões fenotípicas, sociais e políticas, se revela principalmente nas claras clivagens epistêmicas que se materializam no encontro entre a noção ocidental de cultura e as práticas simbólicas tradicionais.

Trata-se apenas de reconhecer a heterogeneidade estruturante, que, na África e na América Latina, mescla paradigmas europeus, visões africanas e ameríndias de mundo, e que, nas palavras do pesquisador argentino Walter Mignolo, compreende

> a perspectiva da maioria das pessoas do planeta cujas vidas foram declaradas dispensáveis, cuja dignidade foi humilhada, cujos corpos foram usados como força de trabalho: reprodução de vida aqui é um conceito que emerge dos afros escravizados e dos indígenas na formação de uma economia capitalista, e que se estende à reprodução da morte através da expansão imperial do ocidente e do crescimento da economia capitalista. Essa é a opção descolonial que alimenta o pensamento descolonial ao imaginar um mundo no qual muitos mundos podem coexistir (Mignolo, 2008: 296).

O objetivo central desse terceiro segmento da pesquisa se baseia na premissa de que a dimensão policêntrica de um mundo em que "muitos mundos podem coexistir" (Mignolo, 2008: 296) se afirma em inúmeros textos literários produzidos em língua portuguesa a partir dos anos 1960. Mesmo quando surgem no agenciamento de racionalidades hegemônicas; isto é, mesmo quando ativadas na chave do exotismo, as imagens e as práticas ficcionais buscaram desocultar formas de vida e de racionalidade marcadas por uma profunda subalternidade epistêmica.

Nesse sentido mais geral, o terceiro segmento do já referido projeto de pesquisa busca identificar e analisar a formação de "epistemologias de fronteira", vivida e experimentada na consciência de um universo cultural marcado pela complexidade epistemológica e pelo hibridismo decorrente de pertenças compartilhadas e nascido da coabitação entre valores tradicionais e valores urbanos. Os estudos pós-coloniais e o giro decolonial revelam-se aí ferramentas eficazes para se avançar na detecção de zonas de mesclagens, onde práticas simbólicas de grupos minoritários são parcialmente apropriadas pelas culturas comunitárias, hegemônicas, coloniais.

O reconhecimento efetivo da sobrevivência de grupos culturais, especialmente de matriz africana ou ameríndia, permitirá conhecer a perspectiva e as formas de inserção e de interação entre diferentes "sistemas culturais", de maneira a relativizar a dimensão endógena de "formações" monolíticas da cultura.

Gungunhane, o Leão de Gaza (1850-1906)

Proponho aqui uma nota rápida e precária de contextualização histórica, desenvolvida a partir de estudos de documentação disponível e de narrativas historiográficas que tornam possível avançar em direção ao objeto literário que é o alvo central deste trabalho: o último capítulo do romance *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa.

Gungunhane, Gungunhana ou ainda Ngungunhane nasceu por volta de 1850 e recebeu o nome de Mundagaz. Foi uma figura histórica no contexto moçambicano dos séculos XIX e XX que ficou gravada também na historiografia portuguesa como o último imperador de Gaza, região localizada ao sul do território moçambicano. Sobre essa importante figura, há farta iconografia disponível na internet (fotografias, ilustrações, esculturas, entre outras formas de representação), razão por que é possível dispensar a utilização de imagens aqui. Em brevíssima síntese, é possível afirmar que o seu reinado remonta à conquista empreendida por seu avô, Manicusse, *nkosi* (rei) de um grupo social de língua nguni, denominado pelos portugueses como angunes ou vátuas. As guerras pela conquista desses povos tradicionais africanos, segundo a documentação disponível em centros portugueses e hoje abertas à consulta, deram-se em 1820. Depois de inúmeras batalhas, Manicusse logrou dizimar, com a violência de seu exército, alguns povos e submeter aproximadamente duzentas comunidades tradicionais da região, cujos chefes passaram a lhe prestar vassalagem como régulos locais. Depois disso, e depois de algumas migrações de sede, Manicusse fundou a aldeia de Chaimite para nela fixar a capital do seu reino. Vinte anos depois, segundo a historiografia colonial portuguesa, Manicusse teria rejeitado um tratado de amizade proposto em 1840 pelo então rei de Portugal, Fernando II, em missão diplomática portuguesa sob a chefia do alferes Caetano dos Santos Pinto realizada para este fim.

A morte de Manicusse em 1858 abriu uma disputa pelo trono entre os seus dois filhos: Muzila (pai de Mudagaz e mais tarde Gungunhane) e Mawewe, seu irmão, que conseguiu, depois de vários enfrentamentos, ascender ao comando do império formado por seu pai. Mawewe se revelou um *nkosi* ainda mais cruel do que seu pai, o que mobilizou o esforço de uma aliança formal contra Mawewe. Muzila, seu irmão então exilado na região do Transvaal, obviamente aderiu à aliança com a república Bóer do Orange e com o governo português de Lourenço Marques, atual cidade de Maputo. A partir de 1861, a guerra estava conflagrada e, com a vitória da aliança portuguesa, Muzila, pai de Gungunhane, aceitou os termos de vassalagem, possivelmente por preferir a submissão ao rei de Portugal do que à hegemonia local de Mawewe.

O reinado de Muzila durou vinte anos (1864-1884) e, em 1884, ano de sua morte, o imperador provavelmente desconhecia os arranjos europeus para a Conferência de Berlim, que, no ano seguinte, determinaria a divisão do continente africano entre as potências coloniais europeias. Durante o reinado de Muzila, Mundagaz, o futuro Gungunhane, alcançou grande protagonismo pelas suas capacidades militares e, na sequência da morte do pai, conseguiu eliminar o seu irmão Mafemane e exilar dois rivais para assumir o comando do império de Gaza.

Gungunhane e a literatura moçambicana contemporânea

Em 2009, no seu conhecido livro *As andorinhas*, a escritora moçambicana Paulina Chiziane reuniu três contos que focalizam três figuras que considera importantes como referências para as novas gerações moçambicanas. A escritora elege Gungunhane, o Leão de Gaza; Eduardo Mondlane, grande líder da libertação nacional moçambicana; e Maria de Lourdes Mutola, atleta campeã dos 800 metros rasos nos Jogos Olímpicos de 2000, em Sidney (Austrália), conhecida

como "menina dourada". Ao "descortinar o universo mítico que circunda a figura do último imperador de Gaza" (Teixeira, 2013: 156), Paulina Chiziane oferece o conto "Quem manda aqui?", no qual recupera registros da oralidade que integraram a sua formação individual e de sua geração, a partir de histórias que eram repetidamente contadas em família acerca de um imperador *nguni* que, no fim do século XIX, ordenara o silêncio no reino após o horário das refeições para que pudesse repousar. O poder de Gungunhane, na narração de Paulina Chiziane, era o poder total, a ponto de a certa altura:

> Contempla a sua obra e suspira de orgulho – fui eu quem transformou tudo isto em vida. Coloquei luz nos olhos dessa gentalha. Quando aqui cheguei, a terra era selvagem e era macho. Domestiquei-a. Tornei-a fêmea, é toda minha, faço o que quero. Dá-me bons frutos, cereais, gado. Dá-me sol e chuva. Nesta terra fêmea, os homens me servem de joelhos, porque já não são homens. Sou o único macho na superfície da terra (Chiziane, 2013: 15).

Diante de tamanha autossuficiência, um sono tranquilo era o mínimo que o imperador poderia exigir de seus súditos. Ocorre que, na circunstância encenada no conto, elaborado com base nas transmissões orais populares, uma nuvem de andorinhas voava pelos céus a cantar livremente e a incomodar o sono do imperador. É precisamente no momento em que o imperador se sente dotado de poderes infinitos que acontece o inevitável: "Uma andorinha canta alegrias no espaço. De pança também cheia, baila. Liberta os intestinos e a caganita balança na cloaca. Cede à gravidade e cai no olho do imperador" (Chiziane, 2013: 15).

Na superfície narrativa do conto, surge então um imperador enfurecido, a exigir ao seu chefe de ordens que o exército passasse a capturar as andorinhas que o molestavam. Afinal, "quem manda aqui?", indaga o imperador. Durante a patética caçada, a mirarem

nas andorinhas sob o céu aberto, os guerreiros perdem o controle sobre os limites territoriais, deixando o reino vulnerável, o que teria resultado na repentina invasão do território pelo exército português comandado por Mouzinho de Albuquerque e, consequentemente, na conhecida prisão do imperador.

A partir de 2015, o escritor Mia Couto lançou uma trilogia intitulada *As areias do imperador*, em que recupera histórias do império de Gaza e a figura mítica de Gungunhane. O primeiro, *Mulheres de cinza* (2015); o segundo, *A Espada e a Azagaia* (2016) e o terceiro *O bebedor de horizontes* (2017). Em linhas gerais, Mia Couto parece pretender modalizar alguns exageros que, de parte a parte, se buscou quanto à proeminência da figura de Gungunhana. Segundo o escritor, as autoridades portuguesas de então trataram de sobrevalorizar o imperador para enaltecer a vitória de Mouzinho de Albuquerque; quanto aos nacionalistas moçambicanos, teriam interesse óbvio em criar um herói da resistência anticolonial. Certamente por isso, sua figura foi elevada pelo governo revolucionário de Samora Machel à categoria de herói nacional e, nos governos posteriores, a sua figura foi retomada sempre para evidenciar a truculência e o violento exercício do seu poder. Ao longo dos anos, a figura histórica de Gungunhane tem sido retomada como objeto de uma disputa pela memória nacional. Em síntese, a imagem do velho imperador de Gaza tem sido sistematicamente retomada como pedra de toque das lutas nacionais.

Ualalapi, de Ungulano Ba Ka Khosa (1987)

Em 1987 foi publicada a primeira edição do romance *Ualalapi* do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, romance que conquistou o grande prêmio de ficção moçambicana em 1990, e que recentemente foi publicado também no Brasil pela editora Kapulana. No romance, o personagem Ualalapi é o bem-sucedido arqueiro que,

obedecendo a Mundagaz, o futuro Gungunhane, consegue dirigir uma flechada fatal contra Mafemane, irmão de Mundagaz, eliminando-o definitivamente da disputa ao trono depois da morte de seu pai, Muzila.

No último capítulo do romance *Ualalapi*, o escritor Ungulani Ba Ka Khosa oferece ao leitor "O último discurso de Ngugunhane", como uma potente reconstituição ficcional da cena de 1895, quando, diante dos súditos e do exército português que o aprisionara sob as ordens de Mouzinho de Albuquerque, se encontrava momentos antes de sua partida para o exílio no arquipélago dos Açores, no oceano Atlântico, ao lado de suas sete esposas, como registra a historiografia portuguesa.

Vale destacar que, em negociação extraordinária, Gungunhane teria sido o único líder regional a não ser simplesmente executado pelo exército colonial português, mas teria obtido, com apoio europeu, o benefício do exílio. Quanto a suas esposas, os jornais da época indicam que foram degredadas para o arquipélago de São Tomé e Príncipe, onde faleceram depois de terem experimentado situações degradantes e insalubres. Primeiro, por serem mulheres; depois, por não gozarem da visibilidade de Gungunhane, que era sistematicamente apresentado pela imprensa portuguesa como um troféu colonial, sendo até mesmo fotografado já com trajes ocidentais.

Chama a atenção o tom encolerizado do discurso imaginado pelo narrador do romance, que resume de forma teórica a chegada definitiva da hegemônica administração colonial, com o apoio dos súditos de Gungunhane, habituados às truculências imperiais. Passo à transcrição de um trecho fundamental:

> Estes homens da cor de cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento da jiboia. Chamarão pessoa por pessoa, registando-vos em papéis que […]

> vos aprisionarão. Os nomes que veem dos vossos antepassados esquecidos morrerão por todo o sempre, porque dar-vos-ão os nomes que bem lhes aprouver, chamando-vos merda e vocês agradecendo. Exigir-vos-ão papéis até na retrete. Como se não bastasse a palavra, a palavra que vem dos nossos antepassados, a palavra que impôs a ordem nestas terras sem ordem, a palavra que tirou crianças dos ventres das vossas mães e mulheres. O papel com rabiscos norteará a vossa vida e a vossa morte, filhos das trevas (Ba Ka Khosa, 1990: 119).

Os "homens da cor de cabrito esfolado", claro está, são os europeus que, sendo invasores do espaço moçambicano e portadores da verdade moderna e colonial, traziam o registro escrito como exigência compulsória no processo de modernização de sociedades consideradas atrasadas e defasadas no horizonte dos avanços eurocentrados. Se, por um lado, portugueses, ingleses, alemães, franceses imaginavam trazer a modernidade aos espaços considerados *incultos* através de seu braço violento, o colonialismo, por outro lado, as ferramentas necessárias para a eliminação do estado de natureza, legitimava toda a sorte de crimes humanitários, de injustiças e vetos epistêmicos: "E por todo o lado, como uma doença que a todos ataca, começarão a nascer crianças com a pele da cor do mijo que expelis com agrado nas manhãs. Serão crianças da infâmia" (Ba Ka Khosa, 1990: 119).

Para a economia argumentativa deste trabalho, vale ponderar que é esta dimensão fenotípica, que objetifica os corpos e os reduz à abjeção, que materializa, ao mesmo tempo, as lutas epistêmicas que opuseram culturas hegemônicas a culturas minimais, alternativas, consideradas inferiores. A indignação do personagem Gungunhane, no romance de Ba Ka Khosa, é a lucidez em relação ao que estava em curso: a quebra de um elo com as tradições africanas, materializada agora na cor amarelada da pele do invasor e na assimilação cultural implantada nos anos seguintes e durante todo o século XX.

Essa dimensão fenotípica aparece, da mesma forma, nos relatos dos militares portugueses, quando buscam descrever o corpo de Gungunhane. Parte do relato de Ayres D'Ornellas, militar, escritor e político do último período da Monarquia Constitucional Portuguesa, está disponível como epígrafe no romance de Ba Ka Khosa:

> Entre estes vinha o Ngungunhane que conheci logo, apesar de nunca lhe ter visto retrato algum; era evidentemente o chefe duma grande raça. É um homem alto, e sem ter as magníficas feições que tenho notado em tantos seus, tem-nas, sem dúvida, belas, testa ampla, olhos castanhos e inteligentes e um certo ar de grandeza e superioridade (Ba Ka Khosa, 1990: 14).

Em outra epígrafe presente no romance, o militar relata que Gungunhane "era um ébrio inveterado. Após qualquer das numerosas orgias a que se entregava, era medonho de ver com os olhos vermelhos, a face tumefacta, a expressão bestial, que se tornava diabólica, horrenda, quando, nesses momentos se encolerizava" (Ba Ka Khosa, 1990: 14).

Vale relembrar que não é difícil localizar na internet algumas fotografias de Ayres d'Ornellas e contrastá-las com os registros fotográficos de Gungunhane. Com essa operação simples, é possível verificar o visível contraste cultural e epistêmico que difere um líder militar europeu de um líder militar africano. Não são apenas corpos diferentes; são arquivos e performances diferentes que parecem se materializar com imensa clareza. São, como afirmarei mais adiante, *corpora*, construídos como arquivos anteriores formados em meio a culturas sociais e epistemes radicalmente contrastantes.

O suposto atraso cultural africano em relação à Europa oitocentista, o horror revelado pelas descrições feitas pelos gestores da administração colonial e a presença permanente de uma mirada que privilegiava o exotismo como forma de produção de um fascínio colonial subjazem a essas leituras do corpo de Gungunhane. Ungulani Ba Ka Khosa nos oferece,

com este "último discurso", uma leitura possível do que seria a percepção possível, para Gungunhane, desses corpos europeus: são "homens da cor de cabrito esfolado" que chegam para inocular compulsoriamente em sociedades tradicionais as verdades modernas a partir da máquina colonial. Estava certo. O século XX demonstrou que, nos espaços africanos, a máquina de administração colonial era uma organização burocrática que girava em torno dos postos de administração colonial, presididos por senhores plenipotenciários, autorizados a aplicar castigos corporais e execuções, de acordo com a sua convicção pessoal.

No romance *Ualalapi* ainda é possível conhecer, a partir de mais uma de suas expressivas epígrafes, o comentário do Doutor Georges Liengme (1859-1936), médico missionário suíço que viveu em Gaza por quatro anos durante a vigência do reinado de Gungunhane. O médico parece afirmar que "toda a sua política era de tal modo falsa, absurda, cheia de duplicidade, que se tornava difícil conhecer os seus verdadeiros sentimentos".

A título de conclusão, afirmo apenas que os corpos físicos descritos nos parágrafos que compõem este texto são *corpora* e funcionam como arquivos prévios, cosmovisões, epistemes. Para além de serem superfícies fenotípicas ou categorias epidérmicas, esses *corpora* exercem performances que contam as suas histórias sociais, narram as suas tradições e exteriorizam as suas formas de vida por meio de gestos e práticas simbólicas próprias ou comunitárias. São *corpora* que se movem animados pelas suas crenças, seus valores, suas normas de conduta, suas vozes, seus corpos e suas articulações. Põem em movimento, com as suas performances, a mundividência construída durante muitos séculos no interior de específicos universos de conhecimento. Além da hierarquização de corpos racializados, objetificados nos contextos coloniais, chamo a atenção para a hierarquização dos *corpora*, como sistemas prévios de valores inerentes às individualidades, forjadas na vida social e materializadas em performances que produzem conhecimento.

É precisamente neste ponto que os Estatutos do Indigenato e as políticas de assimilação cultural trataram de combater as performances sociais e culturais dos indivíduos colonizados, tal como Ungulani Ba Ka Khosa anuncia em "O último discurso de Ngungunhane". Um dos alvos principais do colonialismo político era o de promover o apagamento do senso comum das tradições locais e o consequente fim das formas tradicionais de vida que, entretanto, *rexistem*.

Referências bibliográficas

CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas*. Belo Horizonte: Nandyala. 2017.

ENES, António. *A guerra de África de 1895*. Lisboa, 1897.

FOUCAULT, Michel. "De espaços outros". *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, São Paulo, 2013. Versão impressa ISSN 0103-4014.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1990.

LIESEGANG, Gerhard. Vassalagem ou Tratado de Amizade. *História do Acto de Vassalagem de Ngungunyane.* A.H.M, Maputo, 1996.

LIESEGANG, Gerhard. *Ngungunyane*: a figura de Ngungunyane Nqumayo, Rei de Gaza (1884-1895) e o desaparecimento do seu Estado. Maputo: Colecção Embondeiro, n. 8, 1996.

MIGNOLO, Walter. "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política". *Cadernos de Letras da UFF*. Dossiê Literatura, Língua e Identidade, n. 34, p. 287-324, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1987.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. "Ungulani, Paulina e as várias faces de Ngungunhane". *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 1, n. 8, p. 141-151, jan./jul. 2013.

TOSCANO, Francisco; QUINTINHO, Julião. *A derrocada do Império Vátua e Mousinho de Albuquerque*. Lisboa: Editora Portugal Ultramar Ltda., 1930.

VILHENA, Maria da Conceição. *Gungunhana, grandeza e decadência de um Império Africano*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

VILHENA, Maria da Conceição. *Gungunhana no seu reino*. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. *Brasil: país do futuro do pretérito*. Aula inaugural do CTCH, PUC-Rio, 14 mar. 2019.

WHEELER, Douglas L. "Gungunyane the Negotiator: A Study in African Diplomacy". *Journal of African History*, v. 9, n. 4, p. 585-602 (1968).

Sem autor identificado. *A campanha de África contada por um sargento*. Lisboa: Empresa Ocidente, 1896.

Fleshy Creativity: Mattering And The Queer Body In Transvisual Theory[1]

Anders Michelsen

This chapter introduces the transvisual project developed in the past decade[2] as a response to the focus on discourse analysis in visual culture studies.[3] The project addresses the visual as a dynamic of sensibleness, which is further defined as an ordered doing, a *mattering*. In other words, it approaches the visual as material that enables action by means of its very materiality, as first explored by Maurice Merleau-Ponty in his outline of the "flesh" of the visible and the invisible. To detail what is implied by mattering, the transvisual project finds added inspiration in theories of "non--representation" (Thrift, 1996), "ANT" (Latour, 1993, 1996), and phenomenology "at the limit" (Carbone, 2014), as well as in ideas of the "experience society" (Schulze, 2005) and "socioesthetics" (Michelsen; Tygstrup, 2015), even though these positions are not debated in the present chapter.

This chapter, in particular, reflects on the body as an aspect of visual *mattering* in four steps: a) first, it presents the idea of the transvisual as a form of mattering, which works by means of the dynamic and transformative sensibility of the visual; b) with this

1 Thanks to Marco Oliveira for excellent editing.
2 See Michelsen; Wiegand; Kristensen, 2013-2019.
3 See Michelsen, 2019: 67-92.

background, it debates aspects of the past half century's feminist research into the body as an opening to the issue of mattering; c) it then relates this research to Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of the flesh, which is further radicalized as a "body without organs" (BwO) (Deleuze; Guattari, 1987); d) in the final section, it concludes with a brief review of the art of William Burroughs and Marcel Duchamp as *fleshy creativity*.

Transvisual: the project

The transvisual project was initiated ten years ago to explore new ways to understand the visual in a contemporary context, by focusing on how the visual functions as a direct and meaningful dimension in an even more complex social world. It attempts to contribute to recent innovations in visual studies, such as, for instance, Ariella Azoulay's theory of photography (2011), Sunil Manghani's notion of ecological systems of images (2013), and Laura Marks's work on "haptic visuality" (2002). A major challenge for a contemporary theory of the visual, it affirms, is a revision of the widespread recourse, in visual culture studies, to issues of "visuality" framed by "discursive determination" (Foster, 1988), that is, "systems of representations" in which "concepts, images and emotions 'stand for' or represent, in our mental life, things which are or may be 'out there' in the world" (Hall, 1997: 4), what Michel Foucault, in *The Order of Things*, defined as the "fundamental codes of a culture:" "those governing its language, its schemas of perception, its exchanges, its techniques, its values, the hierarchy of its practices" (Foucault, 1970: xx).

The transvisual project is interested, in contrast, in a notion of meaning that relates directly to visual "stuff" as it appears in its visibility, therefore the term "mattering" instead of representation in the aforementioned sense. While pioneers such as Nicholas

Mirzoeff (1999), Marita Sturken and Lisa Cartwright (2009), and Gillian Rose (2001) have argued that the *raison d'être* for the field is that "human experience is now more visual and visualized than ever before" (Mirzoeff, 1999: 1), *what has been discussed, in fact, are notions of coding of the visual*. Often the focus is a critique of how power is exerted by way of such coding manifested in "practices of looking" (Sturken; Cartwright, 2009), in ideological interpellation (Louis Althusser), or furthermore, as colonial distributions of "the right to look" (Mirzoeff, 2011). Representation of the visual is thus only intermittently sensible, that is, visual to a sensing body, and first and foremost a "production of discourse," inscribed in a complex game of power, which de facto dematerializes the visual, in favor of how it is "[…] controlled, selected, organized and redistributed by a certain number of procedures whose role is to ward off its powers and dangers, to gain mastery over its chance events, to evade its ponderous, formidable materiality" (Foucault, 1981: 52).

In the past few decades, an alternative to representation has evolved around revisions of the Western notion of the image from art history and visual studies. The focus of these areas has been on images as "media" (Belting, 2011), "iconic difference" (Boehm, 1994, 2007), or a question of the temporal "survival" of the image (Didi-Huberman, 2016), as well as critical revisions of the notion of "visuality" based on new interpretations of iconology (Davis, 2011). Whitney Davis' critique of "the cultural reification" of the visual in theories of representation is an interesting example. Davis explores art historical iconology (Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky) and samples from art history to form a "general theory of visual culture" that focuses not on discursive determination but on cultural succession driven by "concretions of form, style, and depiction that

coordinate the visual coherence and certainty of a form of life even as they spring from it" (Davis, 2011: 340).[4]

Davis' sophisticated argument, however, gets us nowhere. Despite an interesting development of foundations for contemporary art history, he is completely silent on all the reasons for a visual culture studies beyond what he terms "*trans*cultural transmission and intelligibility of certain symbols and images".[5] Despite asserting art history as visual culture, he re-compartmentalizes the diversity of the cultures of the visual in an essentialist conception of the visual as art in its Western history.

---

4 Along with Didi-Huberman, who considers art history after Winckelmann (Didi--Huberman, 2016: 2-11), Davis assumes that the program of modern Western art history, particularly from the late 19th Century and first half of the 20th Century, can be extended to a broader cultural variation of "form, style, and depiction" that constitute an alternative to reification. However, this "succession" is achieved by re-establishing a distance from the social expansion of visual phenomena, media, and uses which have proffered visual culture studies and the use of terms such as representation in the first place. Davies' major case is the debate between Wölfflin and Panofsky on Albrecht Dürer's print *Knight, Death and the Devil* (1513) (Davies, 2011: 230), while his most recent example is Andy Warhol's *Brillo Boxes* (1964) (Davies, 2011: 174ff). His approach is to couple concerns (inspired by the later Ludwig Wittgenstein about "what is visual about culture" (Davis, 2011: 277ff.), as he puts it, with a ratio of conditioning intelligibility, "*trans*cultural transmission and intelligibility of certain symbols and images and by implication […] their human universality" (Davis, 2011: 291).

5 See note 3.

***

The transvisual project seeks to develop a theory of the visual as "ordered doing"[6] *within the visual* as an independent or semi-independent system which allows for a qualification of the dynamic transience that emerges from the aporia of discursive determination: *that the world is changing in direct ways by the visual as a novel mass but is approached by models of representation*

The transvisual project focuses instead on how the visual can be understood as meaning in another way than representation, as something that does not reside in exteriorities of the sensible such as discourse, but that is ordered in some capacity by the visible and invisible of what Merleau-Ponty has discussed as "flesh," that is, not from a sentient *outside discourse*, but from a sentient *inside the flesh*, as mattering, in a deliberate positioning of entangled "matter" and "mattering."

What we have before us is a critical mass of visualization residing with a multitude of embodied and embedded forms of dynamic and transformative *sensibility*, crossing human and nonhuman Being (for example, in the limited notion of the human senses of hearing, sight, touch, taste, smell and beyond in collective forms of human

6 Beyond the space of this chapter, this is further inspired by Cornelius Castoriadis' debate on what he calls the proto-institution of "Legein and Teukhein," of "ordered doing." Castoriadis defines the institution as follows: "The inherited logic-ontology is solidly anchored in the very institution of social-historical life; it is rooted in the unavoidable necessities of this institution, and it is, in a sense, the development and the branching out of these necessities. Its core is the identitary or ensemblist logic, and it is this logic that rules sovereignly and eluctably over the two institutions without which no social life can exist: the institution of the legein, the ineffacable component of language and of social representation, and the institution of teukhein, the ineffaceable component of social doing. The fact that social life has been able to exist shows that this identitary or ensemblist logic has a grip on what there is – not only on the natural world in which society emerges but on society itself, which cannot represent things and represent itself, speak and speak (of) itself, make things and make itself without at the same time employing this identitary or ensemblist logic, which can establish institutions and institute itself only by instituting legein and teukhein as well." (Castoriadis, 1987: 175 e 221).

embodiment, as I will indicate later): a culture, or social formation, that organizes by means of the visual, as an organization, or many organizations, or many social formations, as Gerhard Schulze ventures in his pioneering work on the "experience society" (Schulze, 2005).[7]

When we speak of mattering, we speak not only about doing something with the visual, but with a dimension offered, enabled, and nurtured by visualization from within the visual. The project attempts to think of this as an "ordered doing" which matters, hence the neologism "mattering" – a play on words which hopes to change what we take for granted as meaning.

Transvisual, organizational samples – cultural industry, finance, "panopticism"

Visual culture is important today not only because of its abundance, being "hopelessly miscellaneous or happily inclusive," as James Elkins argues. It constitutes a conundrum of critical mass, by the fact, effect, or impact of this very mass, exemplified by Elkins as

> […] photographs, advertisements, animation, computer graphics, Disneyland, crafts, eco-design, fashions, graffiti, garden design, theme parks, rock/pop performances, subcultural styles, tattoos, films, televisions and virtual reality – to which I would add sex and sexuality, Las Vegas, Hollywood and Bollywood, depictions of death and violence, international airports, corporate headquarters, shopping malls, Balinese tourist art, Bakelite, Barbie, Burning Man […] AstroTurf, ivory *mah-jongg* sets, underwater Monopoly […] (Elkins, 2003: 34-37).

7 Schulze assumes that new modes of experience play into deep seated transformations away from a society of industry and "large groups" and their implicit collectivity. The result is an increasingly individualized society in which explicit individualizations and their staging in what he terms "situations" are driven by a reflective quest for aesthetic experiencing. Affluence, reflexivity, and sensibility can lead to a social formation comprising of sentient individual life expectations under maxims such as "Erlebe dein Leben" [experience your life]. Schulze argues for a "psycho-physical" dynamic that would create a new micro aesthetic "socius" in the settings of situations (Schulze, 2005: 15ff).

As indicated by Elkins, this mass is more than a bunch of images or visual phenomena, even if it is also that. There seems to be more to the visual at every turn "than the eye can see, … a setting or a view waiting to be explored," as Kevin Lynch wrote in 1960 (Lynch,1990: 1). In effect, Elkins' samples indicate a new environment, an ecology, or better, a dimension or matter of the visual which passes through his samples, yet is anchored with each and every one. It is a critical mass in a horizontal sense, but more importantly, this horizon also attains a lateral dynamic, which continues throughout, whereby matter becomes mattering. For instance, "Bakelite, Barbie, Burning Man" may be considered by the visual character of the three entities, but they may also be considered as an order of visual matter. Here we see Barbie, the visual stuff of Barbie; here we see Bakelite, the visual stuff of Bakelite; here the stuff of Barbie and Bakelite are together in the mattering of Burning Man, which melts the two in a visual dimension. The ordered doing of these phenomena may moreover be considered to co-define each other: for instance, when sensing the surface of cracking Bakelite along with the latex smoothness of Barbie's skin, or furthermore in the fluid consumption of both Barbie and Bakelite in Burning Man's bonfire. It brings something to the attention which resides and remains with visual mattering – we see Barbie and Bakelite crack, melt, and burn, despite the existence of other relations, such as the relations between the visual and discursive determination.

That is why the transvisual theory proposes the term "mattering;" it connotes a dynamic meaning-formation *per the visual*, at every "singular point" (Bakelite, Barbie, Burning Man), which nonetheless is part of a continuous matter, what Merleau-Ponty termed the flesh. Mattering produces not signs or similar vehicles of representation, but ordered doing: organizations that feed and are fed by dynamic and transformative *sensibility*.

In the first attempt to describe the transvisual, which we dubbed transvisuality, Frauke Wiegand and I furthermore proposed that the visual is rendering visuality by "fulness," "inclusion," and "comprehension."[8] "Fulness," "inclusion," and "comprehension" circumscribe the specific organizations of dynamic and transformative *sensiblility*. We are not speaking of an "image world," or a "precession of simulacra," as it went in the 1980s and 1990s, but a dimension of the sensible emerging[9] by rendering "full," "inclusive," and "comprehensive" *per the visual*.

Let me give an example.

When the consumer, owner, operator of the Barbie doll is involved with the doll, it attains a 'full' persona, through the visual mattering of "Barbie." Furthermore, this mattering is rendered "inclusive" by including different references; in Barbie are entangled matters of play, identity, and wellbeing, as well as gender and identity, morever sexism and patriarchy, even agency, and so on and so forth. And it is "comprehensive," meaning that it remains meaningful for any varied conjectural time, in which the mattering in question is "effective," involving the doll in a livable habitat such as a child's "room," or for a shorter period, in a flicker of window shopping.

---

8 See, for instance, Michelsen; Wiegand, 2019: 11. "Fulness," "inclusion," and "comprehension" was inspired by a fundamental revision of Jean Piaget's definitions of structuralism from 1968 as "wholeness," "transformation," and "self-regulation:" "The use of Piaget's classic discussion of what makes up a structure in general should in the context of transvisuality be understood as a device to grasp how visual organizations can situate by events, that is as effects of articulations in situ" (Michelsen; Wiegand, 2019: 11).

9 Emergence is here understood in the sense of an entity which has qualities or properties coming out of other entities to which it cannot be reduced because the emergent properties can only be understood by the relational system appearing with the emergent. Cornelius Castoriadis presents an interesting observation of the visual to this end: "We would miss, on the one hand and above all, the fundamental fact that there is nothing visible that is fully given and completely made in which the seer could insert herself, any more, indeed, that there is a "representational picture", but rather emergence, continued creation, incompletion (...) that is never filled out but rather transforms itself into another incompletion" (Castoriadis, 1987: 284).

In certain cases, the doll enters a strange bifurcation of transhuman endeavors and radical fetishism, submission, and stereotyping, as seen in the trend of adapting Barbie to human bodies, as exemplified by Pixee Fox in "Woman Wants to Look Like a "Living Cartoon."[10] Popular questions of "what do images want" (Mitchell, 2005) or "kill" (Mondzain; Shafto, 2009) are other words for such effects.

The cultural industry: dynamic and transformative sensibility

> One obvious outlet for the transvisual is the cultural industry, where the visual is fueling an economy through all the traditional outlets of visual commodities and services. New entrepreneurs such as Kim Kardashian West are one tip of the iceberg in a growing economy of influencers, pranksters, and YouTubers, etc. existing in terms of visual culture.[11] On the one hand, this may seem to be an endless expansion of commodification. On the other hand, however, it presents what Sianne Ngai has termed "our aesthetic categories" that revolve around "the interesting," "the cute," and "the zany." Visual phenomena can make money by being "interesting," "cute" and "zany" – for instance in the sense of being intense and bodily.[12]

In such conditions, the visual may attain a *full* sense of being *interesting – you cannot keep your eyes away*;[13] include issues of relevance by appearing *cute – you are just* so *fascinated*;[14] and become

10 "Woman Wants to Look Like a Living Cartoon" | Botched | E!. YouTube, 28. Jun. 2016. For a recent report on Pixee Foxxs' situation, see Priyam Chhetri, Who is Pixee Fox? Woman who had SIX ribs removed won't stop even though doctors have refused more procedures, MEAWW. Apr 3, 2021.
11 See my attempt at defining a visual culture economy in: Michelsen, 2014: 63-88.
12 Ngai, 2012; Jameson, 1989.
13 In Ngai's definition, "interesting" is "a serial, recursive aesthetic of informational relays and communicative exchange … and consumption", Ngai, 2012: 948-949
14 In Ngai's definition, "cute" is "an aesthetic disclosing the surprisingly wide spectrum of feelings, ranging from tenderness to aggression, that we harbor toward ostensively subordinate and unthreat- ening commodities." *Ibid*.

comprehensive enough to be effective, by remaining *zany – it is just so full of meaning*,[15] just as the phenomenon of the "selfie" (which everyone tries out at some point), which may endure only until the next one, in the meantime fully, inclusively and comprehensively in focus. You take your selfie, you study it for flaws or features that you like: you are *interesting*, just look at yourself, you are *cute*, so fascinating, and *zany,* so full of meaning – your selfie is fully worthwhile for … yourself, until it no longer is … and therefore you take the next one – all within a matter of seconds.

In the business case of Kardashian West, whom Amazon.com brands as a "selfish Goddess," this materializes in products such as her 448 page hardcover selfie-biography *Selfish* (Kardashian West, 2015), a very concrete exposure or visualization, from one selfie to the next. The "reader" experiences all the time, on every page, what I term a full, inclusive, and comprehensive visual phenomenon, which is active, yet changing, at every turn of the page – a sample of visual mattering, we may add, in conjunction with a host of other examples of visual mattering enacted by Kardashian – from visits to the White House to paparazzi photos of her divorcee Kanye West being hospitalized. The product *Selfish* becomes a "singular point" in a continuous mattering of visual commodification, and the emergent visualization of the entrepreneur Kardashian West will eventually involve deliberate forays into language, such as her monologue on Saturday Night Live demonstrated.[16] The visualization of Kardashian West is a multi-million dollar mattering[17] in a wide and entangled value chain covering social media postings, images, books, reality TV emoticon alphabets, beauty collections, fashion, celebrity, fame, and so on.

---

15 In Ngai's definition, "zany" is "an aesthetic about performance as not just artful play but also affective labor … circulation" *Ibid.*

16 See https://www.youtube.com/watch?v=LQCQym6hVMo (accessed 18/7/2022).

17 Kim Kardashian West is worth 72 million USD, the 29th richest celebrity, according to Forbes "2019 Celebrity 100 Earnings".

Finance: dynamic and transformative sensibility

Another interesting example is the financial market. Successful trading relies on visual interfaces with multiple visualizations on many screens. Trading is another word for the visualization of underlying economic and financial dynamics by means of the graphs, colors, and movement over time on the banker's screens. Beyond seeing, these scenarios become ordered by a constant re-situation of fullness, inclusion, and comprehension which render the underlying system of technology useful for bankers.[18] The effects of trading – boom or bust, if one prefers – is here visualized in its entirety, only existing, in fact, for the banker per visualization. The contemporary finance market would be irrelevant without these matterings, with all that follows.

When trading, anything akin to a *full* view of finance is assumed by *inclusive* visuals, rendered *comprehensive* by transactional success or failure in the sense of embedded and embodied visualization. Only later are "money," or capital, profit, and numbers on accounts "withdrawn" or transferred for purposes of consumption, politics, etc. Trading becomes an action upon a critical visual mass, a mattering of money by visualization. If you cannot see you cannot trade, and if you are not trading, the matter may escape you and you cannot do anything. The litmus test may be as simple as turning the screen off, producing an immediate

18 It is a dynamic in which the screen sees as much as the trader, in which the screen becomes the indication of the visible as something which is distanced from the ocularcentric act, something to which the seer must adapt and be open to other seeing entities, whether persons or things, as in the famous Lacanian screen in the text "What is a Picture." The visible becomes a *systemic misapprehension* which separates us from ourselves, but also enables, through this difference, the installing of a culture, what Lacan would term the symbolic, i.e. representation. See, e.g., LACAN, Jacques. "What is a Picture". In: Jacques Lacan. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: WW Norton and Company 1973, p.105ff. However, we may also see the screen as a mattering of the visual, as material in which we must immerse ourselves, without any representation to save us beyond what we may organize under such conditions, e.g., by "ordered doing," which Castoriadis defines as a "deep" construction of patterns of meaning in the proto-institution of legein-teukhein across Being (see also note 8) (Castoriadis, 1987: 221).

collapse of the kind famously analyzed by Jean Baudrillard as "the end of the social" in the New York City power grid-blackout of 1977.[19]

"Panopticism": dynamic and transformative sensibility

"Panopticism," Foucault's analysis of Jeremy Bentham's concept of the Panopticon, may be a third example. This space is a prime building block of discourse analysis, which shows the fundamental ramifications of "representation in its pure form" in a very direct manner, that is, how coding installs "biopower," or "procedures whose role is to ward off its [i.e. discourse's] powers and dangers, to gain mastery over its chance events, to evade its ponderous, formidable materiality" (Foucault, 1981: 52).

Panopticism, however, is also a sophisticated mattering of bodies in the most meticulous manner. One may argue that the implications of Foucault's panopticism are at their fullest in the directly embedded and embodied ways of visualization, such as the matter of diagrams for correctional architecture, its percepts, imaginings, affects, etc. related to, for example, the nerve-racking gray or green of walls, the monotonous light and sound, and the narrow, raised windows with lattices, etc. The massive enclosure of the imprisoned is also in the embedding, which works through embodiment by a sensible matter of correction.[20] *Contrary* to Deleuze's suggestions of a primacy *of the sayable* over the visible in the code of correction, when he writes that "penal law as a form of expression defines a field of sayability (the statements of delinquency)," we may ponder a *parallellity* of visible and sayable:

19 Baudrillard, 1983: 56-57.

20 One finds a highly interesting example of this in the design of the "coloured cells", a system of torture by means of the space of a prison cell designed during the Spanish civil war in 1938, in Barcelona, by Alphonse Laurencic. Laurencic was inspired by abstract and surrealist art to build a reality-distorting space in which it was impossible, for instance, to lie on the cell's bed because it was placed not at a 90 degree angle on the wall, but tilted a further 20 degrees towards the floor, thus making rest almost impossible, and in which the floor was littered with irregular blocks, thus making it impossible to walk with ease, and in which prisoners, thus incarcerated, would be forced to view the scene in *Un Chien Andalou* by Luis Bunuel and Salvador Dali in which an eyeball is sliced open (Tremlett, 2003).

> The content has both a form and a substance: for example, the form is prison and the substance is those who are locked up, the prisoners (who? why? how?). The expression also has a form and a substance: for example the form is penal law and the substance is 'delinquency' in so far as it is the object of statements. Just as penal law as a form of expression defines a field of sayability (the statements of delinquency), so prison as a form of content defines a clear place of visibility ('panopticism', that is to say a place where at any moment one can see everything without beeing seen) (Deleuze, 1988: 47).

Panopticism, "a clear place of visibility ('panopticism', that is to say a place where at any moment one can see everything without beeing seen)," may become a mattering that is effective at the level of expression as well as of content. There may be less of a primacy of the *sayable* over the *visible* than Deleuze takes for granted… Or panopticism may be installed beyond the distinction between form and substance that underpins Deleuze's linguistic argument (in which he presents a paraphrase of Louis Hjelmslev's semiotics). To put it differently: is there, in this case, a matter of expression directly embedding the prisoner by means of visibility as a dynamic and transformative sensibility (see note 27)? And does this indicate a different relationship between the *sayable* and the *visible* than that of the primacy of the sayable taken for granted by Deleuze, as well as by most contemporary notions of representation?[21]

21 In the style of ANT, we may deem this a (non-modern) topology in which the prisoner is merely an actor within a correctional network. "As a first approximation, the ANT claims that modern societies cannot be described without recognizing them as having a fibrous, thread-like, wiry, stringy, ropy, capillary character that is never captured by the notions of levels, layers, territories, spheres, categories, structure, systems. It aims at explaining the effects accounted for by those traditional words without having to buy the ontology, topology and politics that goes with them" (Latour, 1996: 370).

Morphogenetic embodiment: the matter of the constructed body

By emphasizing what I call mattering, I hope to be able to address how the visual becomes a massive, dynamic, and transformative sensibility of ordered doing – a massive visualization – that is distinguished and/or consolidated in relations (of this mattering).[22] Nevertheless, the redefinition of the visual as mattering is likely to be received with skepticism. How can the visual be a sort of matter in the first place? What is matter, and what is mattering? Is this – and its precondition, Merleau-Ponty's "flesh" – not another "ether"-like theory such as that of luminiferous ether, which was finally disproved at the end of the 19th century? Does an idea of mattering reveal anything new, or does it merely reconsider the problems with the image which Roland Barthes famously wanted to solve through the development of linguistic theory into a "rhetoric of the image" in which all matter beyond signification was relegated to a "psychic image", what he famously called a "[third] message *without a code.*"[23]

Of course, art works have been seen, in art history, as predominantly material, as cultured artifacts, as have the related fields of architecture and design. But the matter that interests me is not artifacts, but objects in an extended sense of "flesh" (Merleau-Ponty,

22 Beyond this article, this part of the argument, particularly the relation between linguistics/language and my idea of mattering, will be developed further in my forthcoming book, *Transvisual: An Aesthetic Economy*. Leiden: Brill, 2023.

23 "Putting aside the linguistic message, we are left with the pure image… the sign of this message is not drawn from an institutional stock, is not coded, and we are brought up against the paradox (to which we will return) of a *message without a code.* This peculiarity can be seen again at the level of the knowledge invested in the reading of the message; in order to "read" this last (or first) level of the image, all that is needed is the knowledge bound up with our perception", Barthes, 1977: 34-36. Barthes here invokes the recurring problem with the visual in semiotics; that visible sensibleness, not to mention dynamic and transformative sensibleness is de facto a conundrum, because there is no code, no transformation into a significatory system and no impact beyond the mute and trivial workings of the perception which is not a message, which, is, in fact, not very much in the literary culture Barthes was relying on.

1968), as I will now discuss. One way to further develop the idea of mattering is to involve the issue of the body. In a trivial sense, sensibility begins with the body, and bodies are involved in my previous examples. I will therefore develop my argument by involving notions of the body from feminist theory and the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, itself built on the attempt by Gestalt Theory in the early 20th century to qualify the visual through sensible organizations (Merleau-Ponty, 1983).

Let us proceed with the gestalt pioneer Kurt Lewin's famous observation of "the landscape of war" from 1917, in which Lewin (a soldier in WW1) describes a dynamic and transformative sensible space of perception interacting with imagination. For Lwein, the war experience in WW1 trenches was so all-defining, so full, inclusive, and comprehensive, that it amassed a new landscape, a sensible mass as space. As part of the argument, Lewin wrote that "if the pedestrian sees the fields and meadows before him as nature in the aesthetic sense, he can also well imagine the quite different landscape that the farmer would encounter here."[24] Nevertheless, there were neither pretty landscapes, nor arable lands in the war, but, on the contrary, the agony of how perception and imagination would feed into a Kafkaesque blend of imaginary perception and perceptual imaginary with massive implications for sensibility, a landscape which was neither perceived nor imaginary, but which would attain its particularly massive sensibility with many manifestations.

Lewin's example is an excellent demonstration of how the visual can become particular party to a material history which is today fast developing into a new paradigm in the humanities, from an anthropology of consumption (Daniel Miller), actor networking (Bruno Latour), the re-enchantment of things (Jane Bennett), and ideas

24 Lewin; Blower, 2009, [Zeitschrift für angewandte Psychologie 1917, Nr. 12, S. 440-447].

about self-organizing matter (Manuel de Landa) to diffractive materialism (Karen Barad), speculative realism (Quentin Meillassoux), object-oriented ontology (Timothy Morton, Graham Harman),[25] and, last but not least, a feminist critique of essentialist mind-body binaries from within of the "apparently impossible no-man's land of the excluded middle" (Grosz, 1993: 38).

The work in feminist theory on the gendered – in the final sense, queer[26] – body can be seen as another party to this materialism that has been of key importance for the past half century, by developing a critique of "body and mind" binaries as well as gender and other binaries through research into the body as a new dynamic built on relations between, for instance, negative "potestas" and positive "potentia" (Braidotti, 2002: 21). Rosi Braidotti writes that "the embodied subject is thus a process of intersecting forces (affects) and spatio-temporal variables (connections). I take the concept of the body as referring to the multifunctional and complex structure of subjectivity" (p. 21). This is furthermore entangled with power, inasmuch as "[p]ower is negative (potestas) in that it prohibits and constrains. It is also positive (potentia) in that it empowers and enables" (p. 21).[27]

25 Ref. Miller, 1987; Miller, 2010; Latour, 1993; Bennett, 2004; Delanda, 2016; Delanda, 1992: 129-167; Meillassoux, 2008; Barad, 2012; Morton, 2013; Harman, 2018.
26 Emerging from the derogative stigma of the non-heterosexual as "strange," the term has attained a radical and politically activist meaning that emphasizes the radical change, process, and alterity of LGBTQIAP+ prospects. On the internet, one finds that "'Queer' can be used to talk about someone within the homosexual community, but it is also used as a more general umbrella term to describe people with other sexual practices, such as asexuals, along with transgendered people, practitioners of BDSM, and other people who engage in activities outside the social norm". In the context of this paper I want to conjecture that 'queer' points to a bottomless diversity of the body, what Jacques Lacan tried to grasp by employing the notion of the "the Real" and Slavoj Žižek the "real Real;" a truth which only come forward as involved in a difficult game of contingency and nominal norm, as Foucault emphasized.
27 See also Braidotti, 2018; 2006.

The focus on the body's queer basis has proffered a contested construction in academia but also in everyday life, in which people take their body as "potential" in the most different ways, for instance, as a visualization of identity and desire or the wide specter of *LGBTQIA+* identity-politics. The idea of the body being involved with the construction of gender has further questioned and broadened the interest in matter, as Judith Butler makes clear:

> Just as no prior materiality is accessible without the means of discourse, so no discourse can ever capture that prior materiality; to claim that the body is an elusive referent is not the same as claiming that it is only and always constructed. In some ways, it is precisely to claim that there is a limit to constructedness, a place, as it were, where construction necessarily meets its limits (Meijer; Prins, 1998: 277).

The bonsai tree hypothesis

One way to think further about this *matter* is to consider how morphogenetic embodiment can be qualified as a way of "re-thinking nature--culture," as Deborah Goldgaber debates (Goldgaber, 2018). Goldgaber's point of departure is the Foucaultian "discursive hypothesis," which she describes as "prescriptive – or, rather, coercive – and morphogenetic" (p. 245). Through naming, sorting, and representing, the body is governed as gender in a morphogenetic sense of cultural construction, thus bringing "a material object into existence de novo. … a set of features that qualify it as a member of a certain kind or sort" (p. 245). Culture performs "the trick" of discourse, Goldgaber argues, by de-materializing the body in constructions, or by "operating on the body without bonds and fetters or other visible physical mechanisms" (p. 245-246).

Now, in the history of feminist theory, this kind of argument is rendered increasingly important from the 1970s onwards in a

development that reverberates in an aporia similar to the one I previously introduced for visual culture studies. The repressive "version of" the discourse hypothesis gives way to a more complex issue of how to understand the relationship between "negative or repressive (potestas)" and "positive and empowering (potentia)" as matter in its own right (p. 246). Goldgaber quotes Rosi Braidotti:

> The notion of the embodied or enfleshed subject is central to … the kind of philosophical materialism I support ... I take the body as the complex interplay of highly constructed social and symbolic forces: it is not an essence, let alone a biological subject, but a play of forces, a surface of intensities, pure simulacra without original. This intensive redefinition of the body situates it within a complex interplay of social and affective forces (Goldgaber, 2018: 247).

Nevertheless, Goldgaber argues, Braidotti is not really leaving morphogenetic embodiment behind, and merely points out that there is a potential in repression which is productive through a morphogenesis of what we may designate *body matters in culture*. She suggests the replacement of the repressive hypothesis by what she terms a "bonsai tree hypothesis;" a thesis about the repressive body applying the example of how the bonsai tree becomes a *particular* organic plant by *particular* cultural construction. This is different from a mere morphogenetic imprint since it retains everything which has to do with nature while being something that has to do with culture, thus ultimately rendering this binary exempt, that is, producing the result of a particular form of nature inflected with cultural morphogenesis in a new way: *a form of mattering, as outlined in this article* (p. 251-252).[28]

28 Goldgaber argues, "Without such pruning techniques, we might say, the tree would have developed according to its natural capacities. Similarly, without the constraining effects of "gender" – the ensemble of cultural forces differentially constraining bodies – the body would have developed according to its natural capacities. In both cases, pruning (and gender) would be constitutive of certain features the body comes to have – but these features are negative, ontologically speaking. Explaining these features re-

Goldgaber's point is that cultural morphogenesis is negative *vis--à-vis* biological possibilities, which may trigger a plastic, mattered response from the biological body; negative morphogenesis may (at least in certain cases) have *an effect*. "Negative," repressive cultural morphogenesis may appear as a "positive" condition for the appearance of a biological capacity or possibility which would not have appeared in the absence of inhibiting forces. In other words, negative versus positive, or culture versus nature, as a foreclosing theorem, is replaced by a form of *emergence through repression* in a new way. The Bonsai tree is mutilated but attains in this very mutilation a new particular character, which questions the nature-culture binary:

> The suggestion that morphogenesis may be both constitutive (of the body's capacities) and negative (inhibiting and repressive) offers us thus a way of *thinking of biological and cultural forces as mutually productive and reproductive while maintaining that biological processes are 'closed' to cultural force*s [my italics] (Goldgaber, 2018: 254).

The matter of the flesh: mattering as visible

Goldgaber's important debate nonetheless encompasses more than she is willing to acknowledge. However important it is to criticize the morphogenesis of the repressed female body, Braidotti's quoted statement can be read as a statement of entanglement which address our aporia, this time not of representation versus sensibility in the sense of culture versus nature (as previously stated), but of the *potestas* of repression *vis-à-vis* the *potential* of matter: *the raising of a question of what a body "can do" from within matter* by means of a radical decentering of matter

quires explaining the lack or absence of a certain morphological feature. Such negative features do not change any facts about the body, instead, the morphological changes in question could be deduced from knowledge of these facts together with knowledge of how "outside" forces impinge on their expression" (Goldgaber, 2018: 253).

by matter, to paraphrase Deleuze and Guattari's conjecture of the body without organs, or the BWO (Deleuze; Guattari, 1987: 257). The body may, in other words, make sense of morphogenetic repression in ways which redefine the game morphogenetically, as when a prisoner escapes panopticism by breaking out (and living with all that follows from having been in prison, that is, free in a different or new way, which has been popularized in movies such as *The Shawshank Redemption*).

I would now like to pursue this line of thought further through a conjecture of the body as a less well-defined entity, embedded in matterings which may on the one hand rely on the biology that becomes, for example, gender by cultural morphogenesis, but also becomes affected by a displacement into different matter, which is not considered in arguments such as those of Goldgaber. If we, for a moment, leave aside the foreclosure of nature-culture dichotomies in the bonsai tree hypothesis, we may consider the *queer impulse of what a body "can do"* in a different light: not as a work *within a limit*[29] *of* inhibition and repression (like the Foucaultian prisoner), but as a work *at the limit*, a *traversal of* limits (by breaking out). We may begin to ask what capabilities may appear from the body as mattering, that which Maurice Merleau-Ponty called "brute Being," a kind of Being that is open to *sense by means of the sensible* in certain ontological conditions, which would formerly be a limit, a "prior materiality," as previously stated by Butler, but that in Merleau-Ponty's thought enters a domain of sense by means of the sensible.[30]

29 Goldgaber moreover refers to Foucault's analysis of the Enlightenment as the encounter of limits, Foucault, 1984: 45-46 (Goldgaber, 2018: 248).

30 The notion of "brute Being" in Merleau-Ponty is at once an acknowledgement of something foundational and also a source for making the foundational apparent in qualifications that have persisted in different aspects of post-structuralism, such as in notions of genealogy, deconstruction, and the actual/virtual, etc. In his "Editor's foreword" to *The Visible and the Invisible*, Claude Lefort quotes Merleau-Ponty and then adds a comment himself on the quote [annotated in italics]: "Hence it is a question whether philosophy as the reconquest of brute or wild being can be accomplished by the resources of the eloquent language, or whether it would not be necessary for philosophy to use language in a way that takes from it its power of immediate or direct signification

We may use the body as an occasion to inspect how cultural morphogenesis may be biased towards another creative foundation of the kind Merleau-Ponty discussed as "flesh:" that is, not represented by form, but emerging from form as a gestalt being that is both a bodily and a cultural substance, *and also another substance as well*, which emerges through a "reclaim[ing]," as Elisabeth Grosz writes in her brilliant feminist critique and appraisal of the French philosopher, of the " […] space in between binary pairs, that apparently impossible no-man's land of the excluded middle, the gulf separating the one term from its opposite or other" (Grosz, 2003: 38), that which Merleau-Ponty himself portrays in "Man and Adversity" as a genealogy that in

> […] our century has erased the dividing line between 'body' and 'mind', and sees human life as through and through mental and corporeal, always based upon the body and always (even in its most carnal modes) interested in relationships between persons. For many thinkers at the close of the nineteenth century, the body was a bit of matter, a network of mechanisms. The twentieth century has restored and deepened the notion of flesh, that is, of animate body (Merleau-Ponty, 2007: 191).[31]

Although not a feminist theory in today's terms (but close to the thinking of Simone de Beauvoir),[32] Merleau-Ponty's mattering of the body – the "animate body" – is as indispensable for his project as the idea of the body as a de-centered Being. "Our own body is in the world as the heart in the organism: it keeps the visible spectacle

in order to equal it with what it wishes all the same to say (p. 102-3). *It is an enigmatic passage, no doubt. The answer does not accompany the question. It is not said what would be a work that would deprive itself of the resources of the eloquent language, or what would be, to recall a formula used by the author in another circumstance, an "indirect language" of philosophy*. Lefort, 1968: xxxi.

31 See also Merleau-Ponty, 1968.

32 See Mcweeny, 2017: 211ff, see also Grosz, 2003.

constantly alive, it breathes life into it and sustains it inwardly, and with it forms a system", he writes in *The Phenomenology of Perception*, in 1945 (Merleau-Ponty, 1962: 203). Yet this *embodiment of the world*, announced at the opening of a key chapter in the book, is also the opening – vice-versa – of *an embedded system of the body as matter in a lateral and dynamic sense*. "The body is made of the very stuff of the world," he argues in his last published work, *Eye and Mind*, from 1960 (Merleau-Ponty, 2007: 354), or conversely, "[…] from now on we may literally say that *space itself* [my italics] is known through my body," as argued in *Signs*, from 1960 (Merleau-Ponty, 1964: 167). The body is embedded and the embedded is embodied. Now, may we (re)consider this to take the form of a repression (as sophisticated as it is stated in the bonsai tree hypothesis) or might we (re)consider it to be a matter of potential, not of culture, as Braidotti envisages, but of matter in a new sense which points to a number of states, one of them being, or a range of them being, repressive, *but others, or another range of them, being something else, which the body "can do" per mattering*?

The radical dispersion of the body in the world also increasingly renders the body as a point of departure for a radical materialism on par with a brute Being; a different kind of matter guided by an idea of how truth can be approached in what Merleau-Ponty calls a "hyperdialectic," which is "capable of reaching truth because it envisages without restriction the plurality of the relationships and what has been called ambiguity." (Merleau-Ponty, 1968: 94). In Merleau-Ponty's first work on gestalt theory, *The Structure of Behavior* (Merleau-Ponty, 1983), published in French in 1942, the chapter on "the physical order; the vital order; the human order" contains a remarkable indication of how such a hyperdialectic can be discerned as matter through a radicalization of the gestalt-notion of form:

> It is here that the notion of form would permit a truly new solution. Equally applicable to the three fields which have just been defined, it would integrate them as three types of structures by surpassing the antinomies of materialism and mentalism, of materialism and vitalism. Quantity, order and value or signification, which pass respectively for the properties of matter, life and mind, would no longer be but the dominant characteristic in the order considered and would become universally applicable categories (Merleau-Ponty, 1983: 131).

We read here a conjecture of the body from Merleau-Ponty's formative "gestaltist period," during which the issue of matter is close to the issue of form, precisely by traversing "the antinomies of materialism and mentalism, of materialism and vitalism." The idea of matter here traverses the "notion of form," thus "surpassing the antinomies" – including the very antinomies of form and matter – in ways which may be critically adapted to Goldgaber's argument – that is, to *something beyond* the repressive hypothesis.

In the final moments of his thought, Merleau-Ponty develops this idea much further by turning the phenomenological method against itself, or better, against his own work on a phenomenology of perception, in order to strip it (further) of subjectivism and cognitivism. In *The Visible and the Invisible*, he develops a more fully fledged hyperdialectic and defines a new sensibility beyond perception, by inquiring what the visual is if approached through seeing in seeing, through the visual upon the visual – that which is today termed the "reversibility thesis," here discussed as an embedded while embodied critical mass of mattering.

Approaching the visual from within visible reversibility is another way to conjecture what the transvisual project suggests as a new idea of mattering, a *perception without a body* or, more importantly, *a body working without organs*, a sensible matter bifurcating in a

processual manner[33] as a new "element" which Merleau-Ponty – one senses somewhat at pains – defines by borrowing from Pre-Socratic philosophy: "we should need the old term 'element', in the sense it was used to speak of water, air, earth, and fire, that is, in the sense of a general thing, midway between the spatio-temporal individual and the idea, a sort of incarnate principle that brings a style of being wherever there is a fragment of being" (Merleau-Ponty, 1968: 139-140).

What we may suppose about such a matter is not only a matter of flesh embedded in the world or the world embodied, such as two entities that meet each other in a fixed domain, such as a horizon, one encountering the other and vice versa. The flesh in question is more reversible than this *horizontal reversibility*. It is *also reversible in a lateral sense*, opening to latitude in the sense of a movement that establishes other encounters, from the lateral, by displacement, a "freedom of action or choice," as the word "lateral" is defined in Merriam-Webster (Merriam-Webster, 2020).[34] Both are, however, openings which maintain meaning, that is, they are not merely a non-representation simpliciter but a new matter, a "level, this dimension" where sensibility prevails throughout by *sense*, by what Merleau-Ponty calls "the idea," that is, *meaning of an entirely new sort*:

> With the first vision, the first contact, the first pleasure, there is initiation, that is, not the positing of a content, but the opening of a dimension that can never again be closed, the establishment of a level in terms of which every other experience will henceforth be situated. *The idea is this level, this dimension* [my italics]. It is therefore not a de facto invisible, like an object hidden behind another, and not an absolute invisible, which would have nothing to do with the visible. *Rather it is the invisible of this world,*

33 Read the highly interesting comment on Alfred North Whitehead, in: Merleau--Ponty, 2003.
34 MERRIAM-WEBSTER, Latitude.

> *that which inhabits this world, sustains it, and renders it visible, its own and interior possibility, the Being of this being* [my italics] (Merleau-Ponty, 1968: 151).

The "invisible of this world, that which inhabits this world, sustains it, and renders it visible, its own and interior possibility, the Being of this being" is a compossibility of meaning, an ordered doing, albeit something that can be envisaged in the condition of laterality through an – excuse me the platitude – "out of body" radicalism which has become famous as the "Body without Organs," or "BwO," in Gilles Deleuze and Felix Guattari's treatise *A Thousand Plateaus*, "[…] freeing lines of flight, causing conjugated flows to pass and escape and bringing forth continuous intensities" (Deleuze; Guattari, 1987: 161).[35] However, what we see in Merleau-Ponty's conjecture is more than a freeing up, it is also a different BwO that *does not achieve*, but *starts from* what Deleuze and Guattari describe as a "plateau" in their attempt to grasp what is implied by the BwO:

> Gregory Bateson uses the term plateau for continuous regions of intensity constituted in such a way that they do not allow themselves to be interrupted by any external termination, any more than they allow themselves to build toward a climax; examples are certain sexual, or aggressive, processes in Balinese culture. A plateau is a piece of immanence. Every BwO is made up of plateaus. Every BwO is itself a plateau in communication with other plateaus on the plane of consistency (Deleuze; Guattari, 1987: 158).

What we end up with here is a "plane of consistency" in which it is possible to allow things "to build toward a climax themselves," in "continuous regions of intensity" made up of dynamic and transformative matter, of mattered sensibility, of mattering that relies

35 See also Wambacq, 2018.

not on the body, but on the "Body without Organs," the "BwO" as an ordered doing residing within a flesh, albeit a flesh beyond a simple, direct, embodiment. It concerns a mattering that constitutes an embedding of another type, which traverses the body and the world, plateau by plateau, at points by emergence, at points not, at points in manners that we do not really understand. It is something that leaves the body (which is in focus in the middle period of Merleau-Ponty's work, from the mid-1940s to the mid-1950s) in suspense, in order to matter otherwise. In other words, it is a mattering through the transvisual, as I tried to indicate in my examples from the cultural industry, the finance market, "panopticism," and Lewin's aforementioned WW1 landscape.

Fleshy creativity: post-Duchampian art

In *Electronic Revolution*, from 1970, William Burroughs presents a nice metaphor for the kind of mattering with which the 20th century avant-garde had been struggling when he invokes his revolution by writing of "thousands of people with recorders, portable and stationary, messages passed along like signal drums, a parody of the President's speech up and down the balconies, in and out open windows, through walls, over courtyards, taken up by barking dogs, muttering bums, music, traffic down windy streets, across parks and soccer fields" (Burroughs, 2005: 12).

This text appeared at the cusp between the end of the avant--garde in the first half of the 20th century, and the new formats of the neo-avant-garde, in works from the 1960s onwards. Whereas the former, such as Dada, would focus on how to transcend social systems of bourgeois "normality," the latter would rework other sorts of systems from within these same systems, systems such as language. This art would signal a new strange matter that relies on conceptualizations modeled by the example of language as structured meaning,

which in the postwar period would be announced as structuralism or proliferate as notions of communication, as argued by Joseph Kosuth in "Art after Philosophy" (Kosuth, 1969), which supplements his well-known work "One and Three Chairs" (1965). The previous quote from Burroughs poses as a kind of "literature after philosophy," in which the uneasy equilibrium between the textual and the visual in Kosuth's work becomes a metaphor of space filled with a massive signaling of meaning, which comes across as quite visual, in fact, even if it is text that is supposed to be read.

Marcel Duchamp pioneered such art by finding or choosing material tokens such as bicycle wheels and urinals in the early 20th century, which he termed ready-mades, and which he later rationalized as "gray matter" or mental stuff (Duchamp, 1917), a *serious radicalization of what was supposed to be matter.* Duchamp's work thus created one of the singularly most important impetuses for the endless focus on matter in contemporary art throughout the 20th century until the present day, in particular after WW2:

> It is a fixture that you see every day in plumber's show windows. Whether Mr. Mutt with his own hand made this fountain or not has no importance. He CHOSE it He took an ordinary article of life, place it so that's its useful significance disappeared under the new title and point of view, *created a new thought for that object*. As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges (Duchamp, 1917).

I will end here by submitting the claim that the development of art in the 20th century has been a long struggle towards a mattering of the visual, leaving notions such as the visual as image and signification behind. I want to submit that, despite this being the case, it has not really been understood so far, because materialism in our

contemporary sense has not been in sight (see note 33). Artists such as Burroughs, as we know, considered literature as matter in multiple ways: a matter of a drugged universe, the physical text, a world full of electronic words, etc. including specific methods of meaning formation such as the materializations of the cut-up technique developed with Brion Gysin. Burroughs was obsessed with how literature might adopt matter in repeated series of abject tropes, from Dr. Benway's "rusty sardine can" and the hanging of boys with full erections to the claim of a physical rite of passage to the Western Lands of after-death in his last trilogy (Burroughs, 1987).[36] The quoted passage describes some implications of such a mattered worldliness that works by means of sensibility, which today has received many supplementary names such as "viral," "meme," "cyborg," or queer, and which we may see as organized through preeminent states of the BwO, and even related to Goldgaber's debate on the bonsai tree.

As we can see in the consequences of the financial markets over the past decade, the issue of what matter is today – in all parts of life – is fast evolving into new domains, where, for instance, streams, movement, and the emergence of data or facts of a peculiar type (e.g. viral streams of infection) matter more than all the binaries handed down in a multitude of ways, particularly in the West. It is high time that studies of aesthetics, such as visual culture, get closer to such a fleshy creativity and take this development seriously. We have all been forced to adapt to COVID-19 as a new form of lively "mattering" and, as we have seen in the abysmal track record of the patriarchal political elites who happen to be in power during this pandemic, a notion of mattering may fast become very political, from the eminent need of vaccine matters to black lives that matter, or furthermore, the resurgence of material nature as a new traversing climate crisis.

36 It is well known, that Deleuze repeatedly refers to Burroughs in his writings.

References

AZOULAY, Ariella. "Photography". *Mafte'akh* 2e /2011, p. 65-80.

BARAD, Karen. "On Touching – The Inhuman That Therefore I Am". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2012, 23 (3): p. 206–223.

BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977.

BELTING, Hans. *An Anthropology of Images. Picture. Medium. Body*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

BENNETT, Jane. "The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter". *Political Theory*, v. 32, n. 3, p. 347-372, jun. 2004.

BESANÇON, Alain. *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

BOEHM, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin: Berlin University Press, 2007.

BOEHM, Gottfried (eds.). *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink, 1994.

BOEHM, Gottfried; MITCHELL, W. J. T. "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters". *Culture, Theory and Critique*, 50:2-3, 2009, p. 103-121.

BRAIDOTTI, Rosi. "A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities". *Special Issue: Transversal Posthumanities. Theory, Culture & Society*, v. 36, n. 6, p. 31-61, 2018.

BRAIDOTTI, Rosi. "Posthuman, All Too Human Towards a New Process Ontology". *Theory, Culture & Society*, v. 23(7-8), p.197–208, 2006.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphoses*: Towards a Materialist Theory of Becoming. New York: Polity Press, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *In the Shadow of the Silent Majorities… Or The End Of The Social And Other Essays*. New York: Foreign Agents Series, 1983.

BURROUGHS, William S. *Electronic Revolution*. Ubu classics, 2005.

BURROUGHS, William S. *The Western Lands. Cities of the Red Night trilogy*. New York: The Viking Press, 1987.

CARBONE, Mauro. "Merleau-Ponty at the Limit of Phenomenology". In: LAWLOR, Leonard (ed.). *Phenomenology - Responses and Developments*. Milton Park: Taylor & Francis, 2014, p. 111-130.

CASTORIADIS, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: Polity Press, 1987.

DAVIS, Whitney. *A General Theory of Visual Culture.* Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2011.

DELANDA, Manuel. *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

DELANDA, Manuel. "Nonorganic Life". In: KWINTER, Sanford; CRARY, Jonathan (eds.). *Incorporations*. Zone Books, Zone 6 (Book 6), 1992, p. 129-167.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

DELEUZE Gilles; GUATTARI, Felix. "Becoming-Intense, Becoming-Animal". In: *A Thousand Plateaus*: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 232-309.

DELEUZE, Gilles. "How Do We Recognize Structuralism?" In: DELEUZE, Gilles (ed.) *Desert Islands and Other Texts, 1953-1974*. Cambridge, MA: The MIT Press, Semiotext(e), p. 170-192.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image – Phantoms of Time and Time of Phantoms*: Aby Warburg's History of Art. University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 2016.

DUCHAMP, Marcel. "The Richard Mutt Case". In: *Blind Man*. New York: H. P. Roché, 1917.

ELKINS, James. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York: Routledge, 2003.

FOSTER, Hal. "Preface". In: FOSTER, Hal (ed.). *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture, n. 2.* Seattle, WA: Bay Press, 1988, p. ix-xiv.

FOUCAULT, Michel. "What is Enlightenment". In: RABINOW, Paul (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, p. 32-50.

FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, Genealogy, History". In: RABINOW, Paul (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, p. 76-100.

FOUCAULT, Michel. "Order of Discourse". In: YOUNG, Robert (ed.). *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*. Boston/London/Henley: Routledge/Kegan Paul, 1981, p. 48-78.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences.* London: Routledge, 1970.

GOLDGABER, Deborah. "Return to the Repressive: Re-thinking Nature--Culture in Contemporary Feminist Theory". *Open Philosophy*, 1, p. 245-255, 2018.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

GROSZ, Elizabeth. "Merleau-Ponty and Irigaray in the flesh". *Thesis Eleven*. V. 36, n. 1, p. 37-59, 1993.

HALL, Stuart (ed.). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.

HARMAN, Graham. *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*. Penguin Random House: Pelican Books, 2018.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1989.

KARDASHIAN WEST, Kim. *Selfish*. New York: Rizzoli, 2015.

KRISTENSEN, Tore; MICHELSEN, Anders; WIEGAND, Frauke (eds.). *TransVisuality*: The Cultural Dimension of Visuality. V. 1-3. Liverpool: Liverpool University Press, 2013-2019.

KOSUTH, Joseph. "Art after Philosophy". *UbuWeb papers*: Joseph Kosuth - Art After Philosophy, 1969.

LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: WW Norton and Company, 1973.

LACAN, Jacques. "What is a Picture, in Jacques Lacan". In: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: WW Norton and Company, 1973, p. 105-122.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network--Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LATOUR, Bruno. "On Actor-Network Theory: A Few Clarifications". *Soziale Welt,* v. 47*,* n. 4, p. 369-381, 1996.

LATOUR, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; 1993.

LEFORT, Claude. "Editor's foreword". In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes* (ed. Claude Lefort). Evanston IL.: Princeton University Press, 1968.

LEWIN, Kurt; BLOWER, Jonathan (Translator). "The Landscape of War". *Translation,* v. 1, n. 2, 2009 [*Zeitschrift für angewandte Psychologie*, 1917, n. 12, p. 440-447].

LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts/ London: The M.I.T. Press, 1990 [1960].

MANGHANI, Sunil. *Images Studies. Theory and Practice*. London: Routledge, 2013.

MARKS, Laura. *Sensous Theory and Multisensual Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MCWEENY, Jennifer. "Beauvoir and Merleau-Ponty". In: HENGEHOLD, Laura; BAUER, Nancy (eds.). *A Companion to Simone de Beauvoir.* Hoboken/ Chichester: John Wiley & Sons Ltd 2017, p. 211-223.

MEILLASSOUX, Quentin. *Time without Becoming*. Middlesex University, Londres, 8 mai. 2008.

MEIJER, Irene Costera; PRINS Baukje. "How Bodies Come to Matter: An Interview with Judith Butler". *Signs: Journal of Women in Culture and Society 23*, n. 2, p. 275-286, Winter, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Man and Adversity. TOADVINE, Ted; LAWLOR, Leonard (eds.). *The Merleau-Ponty Reader*. Evanston, IL.: Northwestern University Press, 2007, p. 189-240.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "Eye and Mind". In: TOADVINE, Ted; LAWLOR, Leonard (eds.). *The Merleau-Ponty Reader*. Evanston, IL.: Northwestern University Press, 2007, p. 351-378.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "Nature: Course Notes from the Collège de France". In: SEGLARD, Dominique. *Compilation*. Evanston IL: Northwestern University Press, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Structure of Behavior*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes* (ed. Claude Lefort). Evanston: Princeton University Press, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signs*. Evanston IL: Northwestern University Press, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Phenomenology of Perception*, London: Routledge/Kegan Paul, 1962.

MERRIAM-WEBSTER, Latitude.

MICHELSEN, Anders. "Transvisuality: On Visual Mattering". In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger; PORTAS, Danusa Depes (orgs.). *Linguagens Visuais*: Literatura. Artes. Cultura. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2019, p. 67-92.

MICHELSEN, Anders. "The Visual Experience Economy: What Kind of Economics? On the Topologies of Aesthetic Capitalism". In: MURPHY, Peter; DE LA FUENTE, Eduardo (eds.). *Aesthetic Capitalism*. Leiden/Boston: Brill Publishers, 2014, p. 63-88.

MICHELSEN, Anders. "The Creative Dimension of Visuality – On Merleau--Ponty and Castoriadis". In: MICHELSEN, Anders; WIEGAND Frauke; KRISTENSEN, Tore (eds.). *TransVisuality*: The Cultural Dimension of Visuality. V. I. Liverpool: Liverpool University Press, 2013, p. 101-113.

MICHELSEN, Anders; WIEGAND Frauke; KRISTENSEN, Tore (eds.). *TransVisuality*: The Cultural Dimension of Visuality. V. 1-3. Liverpool: Liverpool University Press, 2013-2019.

MICHELSEN, Anders; WIEGAND, Frauke. "Introduction". In: MICHELSEN, Anders; WIEGAND Frauke (eds.); KRISTENSEN, Tore (contributions). *Transvisuality*: The Cultural Dimension of Visuality. V. III. Liverpool: Liverpool University Press, 2019, p. 1-25.

MICHELSEN, Anders; TYGSTRUP, Frederik (eds.). *Socioaesthetics*: Ambience – Imaginary. Leiden: Brill, 2015.

MILLER, Daniel. *Stuff*. Cambridge: Polity Pres, 2010.

MILLER, Daniel. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look*: A Counterhistory of Visuality. Durham: Duke University Press Books, 2011.

MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge, 1999.

MITCHELL, W. J. T. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press, 2005.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

MONDZAIN, Marie-José Mondzain; SHAFTO Sally. "Can Images Kill?". *Critical Inquiry*, v. 36, n. 1, p. 20-51, Autumn, 2009.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

NGAI, Sianne. *Our Aesthetic Categories, Zany, Cute, Interestin*g. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 2012.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications, 2001.

SCHULZE, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt: Campus Verlag, 2005 [1992].

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

THRIFT, Nigel. *Spatial Formations*. London: Sage, 1996.

TREMLETT, Giles, "Anarchists and the fine art of torture". *The Guardian*, 27 Jan. 2003.

VIRILIO, Paul. *Bunker Archeology*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

WAMBACQ, Judith. "Merleau-Ponty and Deleuze, Readers of Saussure". *Acta Structuralica*, 2, p. 99-117, 2018.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'Imagination.* Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

Cuerpos In? Conscientes. Mujeres, Malestar Y Sublevación[1]

Beatriz Regueira Pons

la literatura se decanta hacia lo (in)forme

Gilles Deleuze

1 cuerpo

1 cuerpo-lenguaje-voz

1 cuerpo-lenguaje-voz 2

1 cuerpo-lenguaje-voz 3

1 cuerpo-lenguaje-voz 4

1 ( )

1 cuerpo-lenguaje-voz múltiple

1 cuerpo-lenguaje-voz aquí

1 cuerpo-lenguaje-voz ahora

ahora ahora ahora ahora ahora

1 cuerpo-lenguaje-voz blanco

1 cuerpo-lenguaje-voz sur-europeo

1 cuerpo-lenguaje-voz mujer

---

1 Este texto es fruto de la videoperformance SU PUTA MADRE realizada en 2014 presentada por primera vez en FICAE (Festival Internacional de Cortometrajes y Arte sobre Enfermedades), Universidad Politécnica de Valencia, España; de las investigaciones relativas a mi tesis de Doctorado *Arte, cuerpo y presencia. Ciencias cognitivas y prácticas fenomenológicas de la subjetividad (2021)*; de los intercambios durante mi estancia de investigación en el Programa de Pós-graduação Literatura, Cultura, Contemporaneidade, del Departamento de Letras, PUC-Rio, con mi supervisor académico Karl Erik SchΦllhammer y Luiz Camilo Osorio, antiguo director del Museo de Arte Moderno, curador y Profesor de estética en PUC-Rio, y por último de mi intervención en el XV Seminario Literatura e artes de corpo presente, 22.5.2019, PUC-Rio, con el titulo "Cuerpos in?-conscientes. Mujeres, malestar y sublevación".

1 cuerpo-lenguaje-voz feminista
1 cuerpo-lenguaje-voz proletario
1 cuerpo-lenguaje-voz universitario
1 cuerpo-lenguaje-voz AQUÍ

aquí vergüenza y miedo de blanquitud

el lenguaje
el lenguaje también
1era distancia con el mundo
también

potencia
latencia
palpito
presencia
también

frecuencia
baba
palabra
sonido
carne
también

palabras_carne

carne del mundo con el mundo afectada por el mundo discursivo_disciplinario_material

la performatividad del lenguaje
de género ( ) dio con la carne
deviniendo plasticidad

sublevación plástica
estética-clínica-política-ética

sublevación eto-lógica eco-lógica neuro-lógica

tierra en la cabeza para bajar *Vatha*
fuego en la garganta

SU PUTA MADRE

Ahora, desde Barcelona, mi cuerpo tiene una significación *otra* de la que tenía cuando empecé a pronunciar las palabras del *poema-statement* que acabas de leer.

Cuando llegué a Brasil la dimensión que más impactó el modo de resignificar mi subjetividad en este nuevo contexto, fue el privilegio que implicaba ser blanca. No poder girar a la izquierda de casa porque había una favela, asistir a congresos de feminismo y raza, y que la mayoría de ponentes que estaban en posiciones de poder fuesen blancas, tener que ir en *Uber* por la noche para aislarte del sufrimiento social de las calles en condiciones de dura precariedad conformadas por cuerpos negros, o llegar a la universidad y que la mayoría de profesorxs y de referentes académicxs

para un seminario como este, sobre la subversión de algunas corporealidades disidentes, fueran blancxs: otra vez Derrida, Deleuze y Guattari. La vieja Europa hiperpresente en Brasil, encuerpando una voltereta paradojal desde donde purgar su pasado colonial, de nuevo desde el colonialismo onto-epistémico. Y yo, formaba también parte de ello.

La escritura puede ser un ejercicio performativo en el que hacer consciente y externo el entrelazamiento *palabra-carne*, por el cual circulan y anidan cuestiones de raza, género y clase social en lo identitario. Una autoconsciencia situada que se torna un gesto de respeto y honestidad hacia el espacio que unx ocupa en las clasificaciones de orden socio-político, inevitablemente *humano*. Lo identitario es, de momento, en lo humano como lo químico en la flora, aunque lo químico también nos transforme segundo a segundo. El pez, dicen, no sabe del agua.

Quise empezar enunciando primero el lenguaje que estaba utilizando, como ahora mismo, el lenguaje formal, para enmarcar la tecnología que ponía en circulación en el cuerpo que la usaba. Esa suerte de extraño conocido que es la sensación de un "yo", uno y múltiple, lingüístico y encarnado, psíquico y físico, identitario e intradependiente. Ese "yo", ahora representándose desde una línea de falsos opuestos que se va desgranando hasta entender que la existencia es un *inacabamiento en vibración*, y que las identidades sirven de poco si no es para amarnos más desde las diferencias. Una estrella, una hoz, una garganta en llamas. SU PUTA MADRE.

Recitar genera un umbral, una falla al determinismo del término ilustrado tejido para cercar, como si el cerco no fuese sin sus excedentes y sin el *ello en sí*. *El ello en sí* en continuidad y fricción constante. No se trata del esencialismo clásico malinterpretado, si no

de la esencia malabouniana,[2] de la esencia plástica, aquella que bebe de Hegel y de su concepción *esencialmente mutante*. *Anitya*[3] ley de la transitoreidad y de la transmutación, que anida en todo tipo de cuerpos y que sabe de los límites y potencias del lenguaje y de la carne. Saber de la palabra como palabra, de la materia como materia y del *cuerpo vibrátil*[4] como *cuerpo-mundo*[5] en constante devenir.

La apertura que tiene el lenguaje poético convoca a través de su manejo matérico-temporal, tono-ritmo, y de su maleabilidad discursiva, signo-sigificante; invita a la multisignificancia, a la multiafectividad[6] entendiendo la voz como un dispositivo semiótico-material capaz de hacer resonar nuestro ser psicofísico consciente e inconsciente. Quise empezar remarcando el lenguaje *en la voz-en la poesía* como abanico que mueve y no ilustra. Quizá sea demasiado esperar de una poesía, o tal vez, no.

En los últimos años de vida e investigación he dudado mucho de la representación, más bien, de la capacidad plástica, transformadora en un sentido psicofísico, de los lenguajes, principalmente de los escritos y visuales. He dudado del arte, de la academia y de aquellas

---

2 Catherine Malabou es filósofa feminista de las neurociencias, conocida por sus estudios sobre la *plasticidad,* como atributo interdisciplinar que le permite abordar el problema de la esencia metafísica como algo mutante (Hegel) y no como algo fijo, que es la interpretación más popular. La *plasticidad*, término que coge de las neurociencias, es la cualidad de dar, recibir y destruir la forma dentro de los límites y potencias que la materia imprime. En cierto sentido otorga materia a la performatividad del lenguaje y del género de Austin y Butler y lo sitúa en el terreno de las intracciones *mente-cuerpo*, de lo que puede y no puede, un cuerpo.

3 Término sánscrito que significa impermanencia, cambio constante. En la filosofía budista se inscribe dentro del ciclo del *Samsara*, nacimiento-vida-enfermedad-muerte y con cualquier experiencia de "pérdida" que genera sufrimiento, *Duhkha*. Este término está interrelacionado con la ley de la insustancialidad *Anatman*, que podríamos relacionar con principios de la física cuántica en donde la materia es vacío energético.

4 Expresión acuñada por la psicoanalista y curadora Suely Rolnik en sus investigaciones sobre *la Estruturação do self* de la artista Lygia Clark.

5 Término que acuño como la consciencia de nuestro *ser* en relación a su condición encarnada común con otras formas de vida.

6 Multiafectividad, proviene de *afectos* en el sentido massuminiano donde se entienden no como emociones/sentimientos humanxs, si no como aquellas fuerzas que nos performatean inconscientemente y que anidan en nuestra condición de *cuerpo-mundo*. En el caso de la voz como sonido me refiero a la frecuencia. Ver bibliografía, Brian Massumi.

instituciones que en principio trabajan para hacer que lxs humanxs aprendan y enseñen "conocimientos" que hagan de este mundo, un mundo mejor. Así de sencillo, por *naïf* que pueda sonar. Por ende, he dudado de mí misma, de mi papel como investigadora, como profesora y sobretodo como supuesta artista, acercándome a prácticas que articulan su voz sin representación y que habitan nodos estéticos, éticos y clínicos[7] donde el *saber del cuerpo, o de lo vivo*[8] está en el centro. Sin lenguaje, ¿dónde queda el arte? Sin lenguaje, ¿dónde queda la mente? Sin lenguaje, ¿dónde queda e*l Hombre*?[9]

Figura 1. *La condición humana*, René Magritte, 1935.

7 Esta triada fue elaborada por Suely Rolnik como dimensiones necesariamente ligadas a la acción creadora focalizada a mover tanto lo micropolítico, como lo macropolítico.
8 *El saber de-lo-vivo* es una expresión de Suely Rolnik acuñada en su último libro *Esferas de la insurrección. Apuntes para decolonizar el inconsciente,* para hablar de nuestra dimensión como *cuerpo-mundo*, de los afectos que nos traspasan y que resuenan con lo no humano.
9 El poeta y crítico de arte Ferreira Gullar, habla de que el *Hombre* sin lenguaje es llevarlo a su muerte, un gesto nihilista que lleva a un no retorno, al referirse a la problemática que abre la propuesta de *la Estruturação do Self* de Lygia Clark, de entender un lenguaje del cuerpo-sentido. Me parece sintomático de nuestra tradición ilustrada que el *Hombre* se considere muerto sin el lenguaje, la oportunidad de abrir el espectro :) Esta entrevista forma parte del *Arquivo para uma obra-acontecimento* de Suely Rolnik.

SU PUTA MADRE es una video-performance que realicé junto a mi madre hace 5 años, el último vídeo que como artista individual he producido hasta la fecha.[10] Fue la aprehensión de un límite, la del lenguaje, hablado, filmado, proyectado; pero también un dispositivo honesto de nuestrxs corporealidades en un marco de sufrimiento psicofísico común a partir de dos sintomatologías, digno de ser compartido y que ahonda en cuestiones políticas básicas como es la integración subjetiva del capitalismo. Siempre podremos articular "imágenes-alma".[11]

Es una conversación y un masaje con henna, tierra, en la cabeza. Materia (henna), acción (tacto) y discurso, lenguaje articulado que opera en nuestra consciencia cotidiana como un saco de recuerdos, reflexiones y deseos entretejidos junto a sensaciones, emociones y sentimientos en forma de rizoma que configura, da figura y forma, nuestra subjetividad. Todo ello externalizado como pieza audiovisual que conglomera dos historias de vida que enmarcan los campos sociales y personales precedentes a una crisis psicótica y psoriásica. El foco del vídeo es señalar las concepciones que laten en el corazón del modo en el que nos relacionamos con el mundo y cómo el poso capitalista, con sus alianzas y resistencias, corre por nuestras venas hasta el punto de generar soma y de "enfermar soma". Una suerte de registro de nuestros *cuerpos presentes* que en su condición de *mal-estantes* interpelan directamente el *status quo* de las bases de un sistema global llamado tecno-capitalista, y que hunde sus raíces en los albores del

10 He necesitado tiempo para saber cómo seguir abordando la representación del malestar y de si era necesario, o si podía ayudar más, la creación de somatecnias que transformasen directamente a la persona. Poco a poco he entendido que la acción en ambas partes es importante. Tanto en la creación de otros imaginarios como de otros modos de procesar la experiencia vivida. Actuar en la representación y en la presencia. Actualmente estoy trabajando en un nuevo vídeo que aborda nuestra condición fantástica, simbólica y encarnada.
11 *Palabras-alma*, e *imágenes-alma*, es una expresión de la comunidad indígena brasilera guaraní que utiliza Suely Rolnik en su último libro para hablar de la traducción honesta a representación del *saber de-lo-vivo*. Ver bibliografía.

proyecto ilustrado donde la gestión socio-política es patriarcal y casi otorga a la representación la condición de *ser*.[12]

En la esquizofrenia, como en la ilustración, el lenguaje es muy importante porque conforma junto a las imágenes mentales el mundo de las fantasías; pero no ocurre así en todas las culturas. Según la medicina india ayurvédica el pensamiento es el elemento aire, *vatha*, y la esquizofrenia se entiende como un exceso de actividad mental que se trata con *kapha,* su complementario, tierra. Es conocido en occidente la práctica del *yoga* como somatecnia que ancla la mente en el cuerpo y abre un espacio de integración entre *pensamiento-soma*. El tratamiento de la psicosis en medicina ayurvédica la descubrí posteriormente a la realización del vídeo, cuestión que dio más sentido al trabajo y que dio peso así al apelativo de video-performance.

Durante un período de psicosis, o en nuestras mentes "sanas", la actividad mental cotidiana es representativa, imágenes y discurso: pensamiento. Para mi madre el pensamiento y el lenguaje, entendido como su medio, es su tesoro, y como todo tesoro genera apegos y obsesión. Algo así como el *cogito ergo sum* llevado a su enésima potencia. Algo así como un apego del ser al lenguaje del modo que pensar en "flor" sustituye la realidad "flor". Algo así como para qué ir a "flor" si pienso en "flor". El pensamiento se nos puede presentar como una tabla de rescate en medio de un océano que se nos ha hecho desconocido pese a estar en él y ser parte de él. El pez digo, sí puede saber del agua.

El pensamiento puede darnos la sensación de control y de seguridad, pero también puede aislarnos en una ficción autogozosa que evita exponernos al cambio que implica vivir, por la negación a

12 Es importante apuntar que no estoy tachando al sistema de enemigo externo único generador de nuestros malestares. Eso sería una aprehensión psicótica del problema. Simplemente lo abordo como el reflejo del monopolio de ciertas capacidades humanas que han sido reflejo del tipo de sociedades que estamos construyendo y de sus heridas.

sabernos vulnerables, a ser capaces de crackear nuestros presupuestos sobre nuestro "propio *yo* " y lo "real" y entendernos en relación, afección y cambio constante. El pensamiento puede tornarse una cárcel dorada hecha a nuestra medida, como el arte si no se erosiona con lo real. El museo como cementerio de objetos arrancados de su posible movimiento ritualístico, autolegitimado dentro de una historia metalingüística lejana a transformar la vida, que es lo que también puede el arte.

Según el psiquiatra R.D. Laing la psicosis puede aparecer tras un episodio de inseguridad ontológica básica del *yo-encarnado* y el *yo no-encarnado*, entendidas como polos de dos situaciones existenciales básicas, lo que he llamado el *cuerpo-mundo* y el *yo-ficción* en mi tesis doctoral. El *yo-ficción* es nuestra mente cotidiana, la mente principalmente racional que nos otorga una idea de *yo* basada en la identidad, en creencias sobre lo que el mundo y unx mismx es, y que está formada por juicios de valor y crítica, estructurada en forma de discurso e imágenes mentales.

Ese *yo* desde la práctica meditativa llega a disolverse en relación al principio básico vital de cambio permanente *anitya,* haciendo de las categorías que generan una sensación de solidez del *yo* se tornen blandas, fluidas e impermanentes en resonancia con el estar en un cuerpo donde la experiencia vivida revela el flujo de cambio material y energético constante. Por lo tanto el *yo* que entendemos como *yo-identitario,* y que depende de la capacidad racional humana, solo sería una *ficción representativa que* entretejida junto a lo emocional y sentimental generan la sensación de un *yo* que perdura en el tiempo, pero que cuando se les observa y se les transita desde la experiencia, igualmente son pasajeras. Así pues, el *yo-ficción* o *yo-identitario* implicaría las tres dimensiones racional, emocional y sentimental, todas ellas apegadas a la sensación de un *yo sólido,* el *ego,* ilusión megalómana solamente presente en lo humano y que permite la ficción

de separación con el mundo y por lo tanto de violencia "Yo-Otro" en todo tipo de escala.

Esta situación existencial de *no-encarnación*, la preponderancia de*l yo-ficción,* de la que habla Laing en la esquizofrenia, se presenta como una sensación de *representación real* continua, entendida como una actuación. La vida y el propio *yo,* o propios *yoes,* como teatro. El *yo* sería una *ficción ficcionada,* un *yo-representación:* Beatriz actuaría como Beatriz y también podría actuar como Ramona, José o la Gata Lola. Este fenómeno desencarnado hunde sus raíces en una hiperfuncionalidad de las fantasías que luchan para preservar un *yo* o *yoes – representación* que el psicótico siente como único territorio del que es amo, ya que aquello que responde a "lo real" se presenta como amenazante, tejiendo así una protección fantástica que le permite una desconexión con la dimensión afectiva y encarnada de ser cuerpo, cuerpo uno y en relación con el mundo: *cuerpo-mundo.*

El *cuerpo-mundo* tendría que ver con la consciencia de ser un cuerpo en conexión material y energética con lo existente. Una consciencia afectiva que excede la subjetividad del *yo-ficción* y que se intrarelaciona con el mundo a través de afecciones materiales inconscientes que afectan de un modo sensible la propia corporalidad y "su entorno". En este estado de consciencia, el tiempo es simultáneo y "el entorno" deja de existir para pasar del *estar* a *ser* mundo y a menudo lo podemos experimentar a través de prácticas meditativas u otras somatecnias[13] que inducen un estado de consciencia corporal que fija la mente en el cuerpo, siendo experimentadora a tiempo real de la multitud de fenómenos psicofísicos que acontecen en nuestro plano de existencia como materia viva. Estas somatecnias nos ofrecen la posibilidad de dejar en suspensión al *yo-ficción* para experimentar un estado de involucración sin identificación, pues el *ego* disminuye

13 La *Estruturação do self* de Lygia Clark se puede leer como una somatecnia que une ética, estética y clínica.

paulatinamente al incrementar el de unión con el "supuesto otro", la intradependencia y amor radical, a través de la experiencia vivida y no de la actividad intelectual.

Retomando a Laing, las situaciones existenciales básicas, el *yo no-encarnadao* y el *yo-encarnado*, están presentes en todos lxs humanxs en nuestra condición de *cuerpo-mente*, en nuestro entrelazamiento de *carne-abstracción,* si bien el sufrimiento crónico, entendido por ejemplo como un episodio o estado más prolongado de psicosis, surge cuando la abstracción, el mundo imaginario pierde el ancla con el cuerpo. El problema en el que nos encontramos es que la dimensión encarnada del *ser* está bastante menos desarrollada que la parte intelectual. El océano ha sido suplantado por su descripción, entendiendo y gestionando los cuerpos según las cualidades representativas y abstractas por encima de las concretas y sensibles. Esta situación existencial y socio-política visibiliza la antonomasia del proyecto ilustrado y la lógica identitaria del capitalismo patriarcal.

En SU PUTA MADRE si bien utilizando también la paradoja del lenguaje, se dejan entrever las heridas que deja tanto la concepción cerrada del *ser*, entendido como un individuo independiente y libre gracias a la adquisición de dinero o la necesidad de abortar mayoritariamente por precariedad económica. Diversas caras de una misma moneda basadas en una vida donde la intradependencia se deja en suspensión por el ilusionismo del modelo capitalista autosuficiente. Unas identidades malestantes que por momentos yerguen su propio autoconcepto sobre presupuestos como: "mi piedra angular es el dinero", concepción lógica y ciertamente en muchos sentidos proveedora de "libertad" pero sumamente alienante si se torna experiencialmente "la piedra angular" para el *ser*.

El proyecto pone en relación a través de una acción de cuidados entre madre-hija dos malestares que responden a dos momentos de la evolución del sistema capitalista marcados por la diferencia generacional:

1. El paso de una sociedad dictatorial a una democracia, donde las relaciones personales se seguían definiendo por una lógica de machismo exacerbado, sumado a las consecuencias de una sociedad del trabajo considerado como medio para obtener dinero e "independencia", donde la mujer empezaba a integrarse en el sistema productivo (España 70's), y continuaba con el trabajo reproductivo. La relación del dinero como obtención de libertad = felicidad, empezaba a hacer mella y acabaría en lo que hoy conocemos como la sociedad movilizada dentro del neoliberalismo, donde el individuo es un *ser-privatizado*, un *ser-empresa* dentro de la sociedad red globalizada. Una *mujer-empresa-madre-cuidadora* etc.
2. Una sociedad de movilización total, donde la propia vida es trabajo y el *ser* se ve imbuido a ser un *ser-precario* individualizado y conectado a través de las redes sociales pero con mejores circunstancias para la soledad, en un sentido corporeal. La presión de la productividad y la competitividad crean un ambiente hostil alejado de la creación de comunidad y de cuidados. La vida es trabajo y todas las dimensiones del ser humano quedan relegadas a ello.

Al final vemos un diálogo de visiones diferentes del mundo unidas por la misma inquietud: ¿cómo mitigar el malestar? En la video--performance encontramos cuatro grandes bloques temáticos, todos ellos atravesados por la lógica del sistema capitalista.

_trabajo

Por mi parte se pone de manifiesto la precariedad en la que vivo como hija del proletariado sur-europeo, la dificultad de encontrar un trabajo afín con mi formación y la frustración de tener que trabajar de camarera en un turismo masivo caracterizado por las relaciones

norte-sur europeas. Situación que determina el resto de relaciones personales, implicando una relación sentimental a distancia y un aborto. En el caso de mi madre, trabajar en una notaría es exclusivamente un medio para conseguir dinero. Respondía al perfil de trabajadora moderna (inicios 70's) que al llegar a casa le entrega su salario íntegro a la figura masculina, primero al padre, luego al marido, gozando de un jornal laboral de unas 18h en total como suma del trabajo productivo-trabajo doméstico.

nunca me ha gustado la máquina de escribir

_amor

El "amor", en el caso de mi madre, es visto como algo idílico no consumado y frustrante. Casada con una persona a la que no amaba por la presión social de un contexto en el que "ser madre soltera estaba mal visto", y por el trauma que ocasionó en la familia que su madre en los 40's contrajera matrimonio con siete meses de embarazo; hizo que se casara con Pepe, el oficial de la notaria que llevaba tiempo manifestando su interés hacia ella, y con el que tenía una relación

sexo-afectiva bastante perturbadora. Enamorada de otro hombre, la idea de amor se relega a la utopía y convive con su marido en un estado de obligación inducida, hasta que rompe con todo.

de vez en cuando follábamos, me follaba y ya está, muy de vez en cuando

_dinero

El dinero se convertirá en la "piedra angular" de la existencia de mi madre y del 90% del planeta. Su medio de relación con el mundo. La representación de la subjetividad capitalizada. Hay un punto de inflexión en su historia. Ella se enamora intelectualmente de su profesor de literatura universal, deja a su marido, vende un piso, una finca y monta una tienda de ropa *hippie* junto a su hermana pequeña en el rastro de la ciudad. A partir de esa época donde ella empieza a disfrutar del Madrid de los 80's; su grupo de amigos, más jóvenes, se dedica a la escritura, al teatro o a vivir, y ella, les mantiene económicamente. Relaciona la capacidad de establecer vínculos emocionales con el hecho de "invitar a los demás", el dinero empieza a encarnar la figura de relación con el otro, "la libertad", "la apertura al mundo",

"la felicidad". En este bloque se dialoga sobre la frase "necesitamos dinero no trabajo", apuntando que el verdadero problema es qué y cómo has de trabajar para ganar cuánto dinero, siguiendo con la concepción del dinero como invento y la posibilidad de fabricarlo en casa.

yo estaría toda la noche, en vez de hacer la casa, fabricando dinero

_sufrimiento psicofísico

Relación con la emoción, con la música, con el hachís, con la pérdida de control. Posición cínica y desmotivada respecto a los psiquiatras aunque asumiendo sus pautas. Defiende que "en su caso" el malestar individual no tiene relación con el social, cuando anteriormente había apuntado la influencia del contexto en su miedo a ser madre soltera. Afirma: "no me integro en el colectivo por mi naturaleza", "me gusta ser libre (individuo libre = individuo con capital)", "con dinero muevo el mundo". Una cosmovisión de la persona como ente impermeable predeterminada de forma innata por "la naturaleza", posición que relega a la persona a un inevitable desempoderamiento

e incapacidad de responsabilidad y gestión de su propia existencia donde el dinero, "suplanta" la necesidad del otro, del colectivo y es sinónimo de poder y gestión del mundo. Discurso neoliberal interiorizado, del que todxs llevamos algo.

que yo nunca he creído que estuviera loca, si te digo la verdad, pero lo cierto es que me estoy medicando como loca, así que algo de verdad tendrán los médicos en la boca, a parte de medicamentos en el botiquín

_gesto radical

Pero a pesar de ello, asume que "la soledad mata al individuo (…) echa al vicio y a lo más rastrero" y describe una acción que hizo días atrás de índole ritual para tratar de acallar a "los pajaritos",[14] para tratar de apaciguar el dolor psicofísco que le aquejaba, vinculado con esa incapacidad de generar vínculos reales no interesados. La acción se basó en hacer su ruta habitual por el pueblo, dos horas aproximadamente, repitiendo una y otra vez "…su puta madre, su puta madre, su puta madre…". Según ella, no le dolió la espalda

14 Junto a "los marcianitos", es la expresión que mi madre utiliza para referirse a sus "crisis esquizoides", retratándolas como un ente exterior a ella que se posa y la manipula.

mientras lo decía y creyó "que moviendo palos"[15] acabaría la crisis. Sin conciencia de ello y realizado a modo de *gesto radical* como diría el filósofo y activista Santiago López Petit,[16] mi madre por medio de su pequeño rito, externalizó su malestar, lo colectivizó, aunque fuera como fruto de cierta desesperación y de necesidad individual. Esto me lo contaba riéndose a carcajadas con un ataque de vergüenza y de conciencia de "las locuras que hago". Este *gesto radical*, según López Petit, es la manifestación de *un odio liberador*, un grito subversivo incapaz de dejar igual a la persona.

su puta madre, su puta madre, su puta madre

El *gesto radical* puede ser el inicio de una politización individual y un primer paso hacia la politización del malestar en colectivo, pero necesita ser drenado para pasar de un *cuerpo en crisis* a un *cuerpo en potencia*, y eso solo se puede desde la aceptación (no la resistencia) y desde el amor (no la rabia). Sin lugar a dudas necesitamos más *gestos*

15 Moviendo hilos, expresando su malestar de forma genérica mediante la queja a unos "otros" indeterminados a los que achaca su malestar.
16 Santiago Lopez Petit, habla del gesto radical en el libro "La sociedad terapéutica" del colectivo anónimo de filósofxs, psicólgxs, artistxs y activistxs *Espai en Blanc.*

radicales como antorchas que emerjan de una consciencia del sufrimiento y que alumbren tanto nuestro interior como nuestro exterior, que son una cinta de moebius.[17]

La aceptación y el amor no generan enfermedad, la negación y el odio sí porque implican un cuerpo en permanente amenaza, un sistema psicofísico en neurosis permanente. Pero nuestros cuerpos son sabios y transforman nuestra rabia y negación en carne, el inconsciente se subleva en forma de sufrimiento psicofísico al no saber escuchar y dar forma a la *pulsión vital* que empuja hacia otro lugar y cuestiona el deseo normativo.

Cuerpos in?conscientes, parte del título que da nombre a este artículo, nos interpela directamente sobre la concepción popular de inconsciente como una condición no accesible o ignorada del ser que en esta propuesta se muestra como un saber encarnado, consciente en la materia, en el *cuerpo-mundo y* que tiene su lenguaje en la sintomatología psicofísica a la cual la mente intelectual no tiene acceso directo por estar absorta en las fantasías con mayor o menor intensidad. *La enfermedad como camino*[18] nos lleva a entender los malestares como la transmutación del conflicto interno entre la normatividad dominante y la *pulsión vital.* Ese temblor que desafía las estructuras sociopolíticas y la mente racional como núcleo de la vida. El problema de la condición esquizoide es la negación de lo que acontece por el impacto psicoemocional que implica y que no sabemos como digerir. Frente a esa imposibilidad la persona que es más afín a una configuración *no-encarnada d*el yo, *fantástica*, crea un *yo*, o unos *yoes-representación* desde donde poder dar forma metafóricamente a aquello que en lo *real* no puede gestionar. Se trata de una "medicina" mental que juega en su contra pues en vez de trabajar con lo que hay, huye y construye otro

17 Símbolo que representa la no dualidad.

18 Libro que trata la sintomatología de la enfermedad desde su relación con lo psíquico-actitudinal.

escenario hecho a su medida donde sus *yoes* y *fantasías* queden preservadas. Todxs hacemos un poquito eso también.

Hay una cuestión inevitable de estructuras de poder en el afloramiento de malestares psicofísicos. En este caso el género femenino, o *lo femenino* entendido como fuerza potencialmente encarnada en multitud de biocuerpos, aún forma parte de la *alteridad* en relación al triángulo: blanquitud, hetero-masculinidad, burguesía, que podría esbozar el *status quo* de un modo simple. En el caso de mi madre cuestiones como un matrimonio forzado y el ramillete de emociones relacionadas con ello, fueron angulares para el despertar del malestar esquizoide.

En mi caso, el de la psoriasis guttata, el colapso emocional parece estar en el corazón de la mayoría de enfermedades autoinmunes que en el género femenino son mayoritarias.[19] Autoinmune implica que tu sistema inmunitario entiende como enemigo a sus propias células sanas generando un autocastigo encarnado, no puede haber mejor analogía en lo psíquico-corporal de la culpa. También es sabido que tras la historia de patriarcado que nos precede y que prevalece, la autoestima o la autolegitimación por parte del género femenino es un terreno en el que aún queda mucho por hacer, pues existe una autoexigencia y una sensación de nunca llegar a "ser suficiente" insaciable, producto de la situación de sumisión e invisibilidad histórica de la que hemos sido parte. De igual manera, todos los colectivos no hetero-masculino-burgueses-blancos están en proceso de empoderamiento, y seguramente se necesitarán generaciones para poder encarnar el poder desde el amor y la resiliencia.

---

19 Según varios informes médicos casi el 80% de los casos de enfermedades autoinmunes como el lupus, esclerosis, psoriasis o la artritis son mujeres, y se está empezando a estudiar desde la medicina reglada cómo afecta el bloqueo emocional a la autoinmunidad. Desde las terapias alternativas como el Reiki, donde lo emocional y energético es la base, los rasgos comunes en personas con alguna afección autoinmune presentan altos niveles de crítica y exigencia con sigo mismas y con lxs demás, suelen ser controladoras y se preocupan demasiado por el futuro, y viven con una sensación de carencia de amor y de culpa.

Cuerpos in?conscientes. Mujeres, malestar y sublevación, es una apuesta por el *saber-del-cuerpo*, por el saber de la enfermedad como potencia de transformación personal y colectiva que pasa por "volver al cuerpo", por pausar más nuestras vidas, deshabitar por momentos el estado de *ser-representacional*, del *ser-trabajo,* para dar espacio también a la escucha de la carne, del *ser-sentido* y desde ahí canalizar nuestra fuerza vital de un modo más respetuoso con el devenir de lo vivo. Siempre podremos transformar nuestra carne y generar *tecnologías-alma*.

Referencias bibliográficas

BASSAGLIA, Franco. *La institución negada. Informe de un hospital psiquiátrico*. Barcelona: Ediciones Barral,1970.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies,1997.

CID, Carmen. *Patologías autoinmunes y Reiki.* Disponible en: https://espaciohumano.com/patologias-autoinmunes-y-reiki/ Acceso en: 08/01/2019.

COOPER, David. *Psiquiatría y Antipsiquiatría*. 4. ed. Buenos Aires: Paidós,1978.

DAMASIO, Antonio. *En busca de Spinoza*: Neurobiología de la emoción y de los sentimientos. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

DELEUZE, Gilles. *La literatura y la vida.* Córdoba: Alición editora, 2006.

DETHLEFSEN, Ruediger; THORWAL, Dahlke. *La enfermedad como camino. Un método para el descubrimiento profundo de las enfermedades*. Barcelona: DeBolsillo, 2007.

ESPAI EN BLANC. *La sociedad terapéutica* (3-4). Barcelona: Edicions Bellaterra y Espai en Blanc, 2008.

FAIRWEATHER, DeLisa; FRISANCHO-KISS, Sylvia; ROSE, Noel R. Sex Differences in Autoimmune Disease from a Pathological Perspective. *The American Journal of Pathology*, v. 173, p. 600-609, 2008.

FOUCAULT, Michael. *Historia de la locura en la época clásica*. 10. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

GOFFMAN, Erving. *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Madrid: Martínez de Murguía, 1970.

GOLDSTEIN, Joseph. *La meditación Vipassana. La práctica de la libertad*. Alicante: Ediciones Dharma, 1998.

LAING, Ronald David. *The Divided Self*: An Existential Study in Sanity and Madness. New York, Harmondsworth: Penguin, 1967.

MALABOU, Catherine. ¿Qué hacer con nuestro cerebro? Madrid: Arena Libros, 2013.

MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual*: Movement, Affect, Sensation. Durham, NC: Duke University Press Books, 2002.

ROLNIK, Suely. ¿El arte cura? Barcelona: Quaderns portàtils, MACBA, 2001.

ROLNIK, Suely. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2019.

ROLNIK, Suely. *Arquivo de uma obra-acontecimento* sobre *a estruturação do self de Lygia Clark. Projeto de ativação de memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. São Paulo: SESC São Paulo e Cinemateca Brasileira, 2011.

SOZIALISTISCHES PATIENTENKOLLEKTIV. *Identidad entre enfermedad y capital* (en línea). SPK-Documentación,1971.

Introdução a Morrer por Ideias

Costica Bradatan[1]

A morte é a coisa mais preciosa
que se deu ao homem.
Por isso, fazer mau uso dela constitui
um desrespeito supremo.
Morrer mal.
(Simone Weil)

Uma questão de vida e de morte

Sócrates nunca escreveu uma linha, mas sua morte foi uma obra-prima e conservou seu nome vivo. Ainda em vida, Jan Palach – o estudante tcheco que se incendiou em janeiro de 1969 em protesto contra a ocupação soviética de seu país – não chegou a tanto. Com sua morte sob as chamas, no entanto, ele tornou-se para muitos não menos do que um semideus, uma criatura de absoluta vitalidade e influência. Sob o túmulo, Palach moldou a história da Tchecoslováquia. Sempre que Gandhi iniciava mais um de seus "jejuns até a morte", tudo se agitava extraordinariamente, tudo se fazia vivo como nunca na Índia. Durante esses jejuns, "qualquer alteração" de sua condição física "era transmitida a todos os cantos do país" (Fisher, 1983: 318). Toda a Índia vivia a fome de Gandhi.

1 Tradução de Bruno Gambarotto da introdução do autor do livro *Dying for ideas: the dangerous lifes of philosophers.*

Ao que parece, a morte nem sempre significa a negação da vida – às vezes ela tem a capacidade paradoxal de conferir-lhe mais valor, de intensificá-la a ponto de, sim, infundir-lhe nova vida. A presença da morte pode incutir nos vivos uma nova apreciação da existência – uma compreensão mais profunda dela. Seria justo dizer, então, que *a vida precisa da morte*. Fosse a morte de alguma forma proibida, a vida receberia um golpe devastador.

Antes de tudo, a vida precisa da morte por uma questão de autorrealização. Muitas vezes percebemos o quanto algo é precioso somente quando o perdemos ou estamos prestes a perdê-lo; é a perspectiva de uma súbita ausência que nos ensina a avaliar o valor e o significado da presença. Assim, a morte pode conferir nova intensidade ao ato de viver unicamente por sua proximidade. Os historiadores observaram o fato curioso de que, frequentemente, quando populações são acometidas de desastres naturais ou sociais com alta taxa de mortalidade – como pragas ou guerras –, as pessoas parecem mais inclinadas a abandonarem-se aos excessos mundanos. Elas buscam avidamente os prazeres carnais (beber, comer ou sexo), com uma paixão nunca antes vista. Em vez de agir com cautela para preservar recursos, como o senso comum exigiria em situações de crise, elas gastam rapidamente o que lhes resta. Elas são apresentadas à maior das pressas: apressam-se em devorar os prazeres da vida no exato momento em que a morte se aproxima. O que aumenta seu desejo de viver é precisamente a presença da morte. A atitude pode parecer irracional, mas há algo maravilhoso nela. À beira da aniquilação, essas pessoas descobrem o milagre da existência e celebram.

A reunião de contos *O Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, oferece-nos um vislumbre, ainda que oblíquo, dessa situação tão particular. Em 1348, enquanto a Peste Negra assola Florença, um grupo de jovens se refugia em uma vila, a poucos quilômetros da cidade, e dá início a dez dias de uma vida apaixonada por meio de histórias intensas e luxuriosas.

O resultado é uma reunião de cem contos que comemoram a vida e a *joie de vivre* em sua forma mais carnal. Boccaccio intui aqui a profunda conexão entre o medo de morrer e o desejo: em situações-limite, a proximidade da morte pode ser o mais poderoso dos afrodisíacos. Inspirado talvez por George Bataille (Bataille, 1986), o historiador francês Philippe Ariès fala de certa "erotização" da morte. Assim como o ato sexual, a morte passa a ser vista como "uma transgressão que arranca o homem de sua vida diária […] a fim de fazê-lo sofrer um paroxismo, mergulhando-o num mundo irracional, violento e belo" (Ariès, 1974: 57).

Também precisamos da morte para compreender melhor a vida. Na ausência da morte, a vida permaneceria algo sem limites e forma – e por fim insípida. Não haveria como compreendê-la, pois não conheceria quaisquer margens. Uma vez que entender algo é poder conferir-lhe uma história, a vida de alguém tem um sentido à medida que pode ser narrada. Assim como uma história sem fim seria impossível, uma vida sem morte não teria sentido. É "absolutamente necessário morrer", escreve ele, porque "*enquanto vivemos, não temos sentido*, e a linguagem de nossas vidas […] é intraduzível". É apenas "um caos de possibilidades, uma busca por ligações e significados sem resolução" (Pasolini, 1988: 236-7, grifos do autor). Morrer é dar à própria vida um sentido de composição. A morte é o editor hábil que reúne e organiza a sua vida para que esta se mostre inteligível. Uma vida humana sem fim seria uma espécie de existência mineral – insensível, indiferenciada, indizível, tão morta quanto uma pedra. Ela passaria sem que você a percebesse, sem qualquer propósito, unicamente o decorrer de sucessivas idades geológicas. Em um nível mais prático, mesmo que tal vida fosse possível, não tenho certeza de que fosse desejável. Como em qualquer história, uma biografia – mesmo a mais interessante – que se estenda além de certo ponto nunca deixa de se tornar entediante. Estendê-la ainda mais seria flertar com o horror. Tornados imortais um dia, poderíamos morrer da falta de sentido no seguinte.

Existe ainda outra maneira pela qual a morte pode ditar a dinâmica da vida. Trata-se de uma forma mais sutil e complicada. Aqui não é a sua própria, mas a morte de outra pessoa, que molda sua vida. É o tipo de aniquilação a que me referi no início: a morte de alguém que escolhe "morrer por uma causa", em prol de algo maior do que si mesma. Essa morte voluntária afeta de maneiras profundas e duradouras as vidas dos que foram deixados para trás: dirige julgamentos morais, molda pontos de vista sobre o que importa e impregna a compreensão do que significa ser humano. Ela acaba por se tornar parte da memória cultural. Às vezes, chega a sobrecarregar a consciência dessas pessoas e as pressiona a agir. Graças à abnegação percebida daqueles que realizaram o supremo sacrifício, à prontidão com que abdicaram de suas próprias vidas, algumas dessas pessoas acabam projetadas em mitos. Tal morte geralmente se revela o limiar onde a história termina e a mitologia começa.

Desde que o mundo é mundo, os seres humanos provavelmente morrem "por uma causa". Morreram por Deus ou por seus semelhantes, por ideias ou ideais, coisas reais ou imaginárias, palpáveis ou utópicas. Dentre todas as variedades possíveis de morte voluntária, o livro trata de filósofos que morrem em nome de sua filosofia. Morrer tal morte certamente não carece de ironia: você paga com a coisa mais preciosa que tem (sua própria vida) pelo que geralmente se compreende como a menos consequente das atividades. Mas os filósofos – os mais fascinantes deles, pelo menos – são, acima de tudo, irônicos. Em certo sentido, *Morrer por ideias* (*Dying for ideas)* é um exercício de uma ontologia ainda desconhecida: a ontologia da existência irônica.

Tão bom quanto a morte

Em 399 a.C., Sócrates tomou veneno depois de ter sido condenado à morte por um tribunal ateniense. Era acusado de corromper

a juventude e não ser reverente aos deuses. Durante o julgamento, Sócrates deixou claro que, independentemente do resultado, não mudaria sua maneira de viver a vida e praticar a filosofia. Após o julgamento e antes de sua execução, Sócrates ainda poderia ter salvado a própria vida com a ajuda de seus amigos ricos. Por lealdade às leis da cidade, no entanto, recusou-se a escapar.

Em 415 d.C., Hipácia, uma filósofa pagã de Alexandria, foi brutalmente assassinada por uma multidão de cristãos insuflados por Cirilo, o patriarca da cidade. Àquela altura, Hipácia era uma professora influente e presença intelectual única na cidade. Mesmo o governador, Orestes, embora cristão, procurava com frequência sua companhia e seu aconselhamento. Aparentemente, Cirilo não estava feliz com a influência de Hipácia na cidade e nos círculos de Orestes.

Em 1535, Sir Thomas More foi decapitado na Torre de Londres depois de ser considerado culpado de "alta traição". Constituía tal "traição" a recusa de More de realizar um juramento de lealdade ao Ato de Sucessão (a partir do qual a sucessão ao trono seria transmitida à futura Isabel I, herdeira ainda não nascida que Henrique VIII concebera com sua nova esposa, Ana Bolena) e reconhecer a supremacia da Coroa em questões religiosas. Como ser humano, pensou More, um rei não pode ser a cabeça da Igreja, pois nenhum homem temporal pode ser a cabeça da espiritualidade.

Em 1600, Giordano Bruno foi levado à fogueira em Roma, depois de ser condenado à morte pelo Santo Ofício (Inquisição) da Igreja Católica. Ele passara os oito anos anteriores em prisões da Inquisição. Frade dominicano, Bruno foi condenado por conservar crenças contrárias à ortodoxia da Igreja em assuntos como a transubstanciação, a trindade, a divindade e a encarnação de Cristo e a virgindade de Maria. Foi irredutível em sua recusa a se arrepender, mesmo a caminho do fogo.

Em 1977, Jan Patočka, um fenomenólogo tcheco (discípulo direto de Edmund Husserl), morreu de apoplexia em um hospital de Praga após um interrogatório de 11 horas conduzido pela polícia secreta da Tchecoslováquia. Patočka estava sendo investigado por seu papel na fundação de um movimento de direitos humanos (Carta 77) considerado subversivo pelo regime comunista. Ele sentia que seu envolvimento no movimento era necessário para que permanecesse fiel às suas ideias filosóficas.

A filosofia como uma busca perigosa

Que tipo de filósofo é preciso ser para que se morra por uma ideia? O que essas pessoas têm em comum, apesar das crenças específicas de cada uma delas, é um compromisso com a noção de que a filosofia é, acima de tudo, algo que se *pratica*. Evidentemente, envolve pensar e escrever, ler e conversar, mas isso não deve ser visto como fim em si; elas precisam servir ao propósito final da filosofia, que é o da autorrealização. Sua filosofia não é algo que se armazena em livros, mas algo que se carrega consigo. Não é apenas um "assunto" sobre o qual se fala, mas algo que se personifica. Essa noção foi chamada de filosofia como "modo de vida" ou "arte de viver".

Em geral, a filosofia como arte de viver se reduz, paradoxalmente, a aprender a enfrentar a morte – uma arte de morrer. Sócrates mesmo nos oferece o melhor exemplo. Sócrates compreendia a filosofia como modo de vida, e a intransigência de sua prática o levou à morte. Seu discípulo Platão ficou tão afetado pelo que os atenienses fizeram com seu mestre que, em *Fédon*, um diálogo que supostamente registrava as últimas horas de Sócrates antes da execução, ele habilmente promove um entendimento da filosofia como nada além do que uma "preparação para morrer" (*melétē thanátou*). Cronologicamente, *Fédon* pertence ao "período intermediário" de Platão: sua escrita deve ser datada de muitos

anos após a morte do mestre. Seria tentador entendê-lo como um ato de "justiça filosófica": um Platão ainda em luto, triste, talvez até furioso, sequestra o devastador acontecimento do fim de seu mestre para compor a própria definição de filosofia. "Justiça filosófica" ou não, a noção de Platão dá voz a uma ideia crucial: a filosofia é uma arte de viver apenas na medida em que nos oferece uma arte de morrer.

A ressonância da definição platônica atravessou o tempo. No século XVI, Michel de Montaigne, ecoando Cícero, daria a um de seus ensaios o título: "De como filosofar é aprender a morrer." No século XX, Simone Weil colocaria a morte no centro de seu projeto filosófico. Segundo ela, saber morrer é ainda mais importante do que saber viver. A morte, diz Weil, é "a coisa mais preciosa que foi dada ao homem". O "desrespeito supremo é fazer mau uso dela" (Weil, 1997: 137). Em certo sentido, se desperdiçássemos nossa morte, teríamos vivido por nada. *Morrer por ideias* é sobre como um filósofo pode fazer um "bom uso" de sua morte e como, ao fazê-lo, ele ressignifica sua vida e torna seu trabalho completo.

Não obstante seja marginal a noção de filosofia como arte de viver nos principais círculos filosóficos de hoje, à ideia não faltam atrativos. De fato, há algo satisfatoriamente consistente em uma definição de filosofia que pressupõe simetria perfeita entre palavra e ação, pensamento e prática, e seja toda ela autorrealização – isto é, a noção de que o eu do filósofo é um "projeto em andamento", algo que se cria através da filosofia. Ao mesmo tempo, porém, essa é uma ideia perigosa, pois pode causar problemas a quem a leva a sério. Socialmente, um filósofo comprometido com a filosofia como arte de viver é frequentemente um *parrēsiastēs*, alguém que fala de forma franca e sem rodeios; parte da descrição de seu trabalho é *não* ficar de boca fechada. E a *parrēsía* raramente levou seus praticantes à felicidade.

De fato, abraçar a noção de filosofia como prática autotransformadora é tornar-se fundamentalmente vulnerável. Se uma filosofia é genuína apenas na medida em que é incorporada por quem a pratica, então o filósofo não é diferente do equilibrista na corda bamba que caminha sem uma rede de segurança. A vida do filósofo é um perpétuo ato de equilíbrio: o menor passo errado, de um lado ou de outro, pode ser fatal. Se ele acomoda as demandas do mundo ao preço de uma desconexão com sua filosofia, está perdido; se obedece às exigências de sua consciência ao custo de sua segurança pessoal, também está perdido. Essa é precisamente a situação que Sócrates, Hipácia, More, Bruno e Patočka enfrentaram. Em um ponto de suas vidas, esses filósofos tiveram de realizar uma escolha: ou permaneciam fiéis à sua filosofia e morriam ou a renunciavam e permaneciam vivos. Os detalhes exatos podem variar; alguns deles foram especificamente solicitados a desistir e se arrepender, enquanto a outros apenas deu-se a entender que deveriam parar caso contrário enfrentariam as consequências. Os fundamentos da situação, no entanto, são os mesmos, bem como a precariedade da caminhada na corda bamba. *Morrer por ideias* nasceu de um fascínio por sua performance perigosa.

O significado da escolha entre morrer para permanecer fiel às próprias ideias ou mudar a própria filosofia para permanecer vivo é de inquestionável importância. Uma vez que para esses pensadores a filosofia não é apenas um corpo de doutrinas que você pode, em princípio, conservar em silêncio ou até mesmo descartar, mas um modo de vida, algo que permeia toda a sua história, a escolha tem um peso existencial considerável. Você não pode mudar suas opiniões filosóficas da mesma maneira que muda de roupa. Como a filosofia está incorporada no filósofo, abandoná-la seria destruir a si mesmo. O filósofo que enfrenta tal escolha logo percebe que o que está em jogo aqui não é apenas uma questão de evitar uma

posição hipócrita. De fato, a escolha esconde um teste: para não permanecer apenas conversa vazia, a filosofia precisa passar pelo teste da vida. Demonstrando, em retrospectiva, uma estranha presciência, Jan Patočka descreve a situação em termos inequívocos. "A filosofia chega a um ponto", diz ele, em que "não basta mais fazer perguntas e respondê-las com extrema energia; um ponto em que o filósofo não progredirá mais, a menos que seja capaz de tomar uma decisão" (Kriseová, 1993: 108). Precisamos, então, olhar a filosofia com novos olhos: ao fim e ao cabo, filosofar não é pensar, falar ou escrever – nem mesmo executar essas tarefas de maneira ousada e corajosa –, mas outra coisa: decidir colocar seu corpo em risco. Em *Morrer por ideais*, sigo o mais detalhadamente possível o funcionamento interno desse processo de decisão, bem como o que acontece aos corpos dos filósofos quando colocados em risco.

Vale lembrar as situações desses filósofos com algum detalhe. Certa feita, eles viram-se em uma posição que deve ter sido profundamente perturbadora. Como oradores sofisticados, tiveram então de constatar que discutir e debater estava fora de questão. Mestres da lógica e da persuasão, estavam então em um lugar no qual palavras ou argumentos, sofisticados ou não, de nada serviam. Ali estavam eles, em toda a nudez de sua difícil situação, incapazes de fazer a única coisa que fizeram durante toda a vida. De maneira clara ou mais obscura, esses pensadores devem ter percebido que, para não serem completamente silenciados, precisavam de algo mais forte que as palavras para se fazerem entender. E em uma situação-limite como a deles – intensa, direta, severa –, mais forte que as palavras era a própria morte. Somente com o espetáculo de seus corpos em vias de morrer, eles precisavam expressar o que não podiam comunicar através de todo seu domínio retórico. Ao longo de sua vida, Sócrates falara de maneira persuasiva, mas sua morte é ainda mais persuasiva. Ela foi o meio mais eficaz de persuasão que ele chegou a conceber – a tal

ponto que, muitos séculos depois, ele é lembrado não tanto pelo que fez quando estava vivo, mas precisamente pelo modo como morreu.

O que se diz aqui é que, na sua forma mais radical, quando se trata de seu teste final, a filosofia precisa abandonar suas rotinas comuns (a fala, a escrita, a palestra) e se transformar em outra coisa: performance, performance corporal. Chegamos, desse modo, a um círculo completo. Viver filosoficamente pressupõe o corpo, mas o mesmo acontece com a morte filosófica. Esses filósofos precisam do corpo não apenas para praticar sua filosofia, mas – mais importante – para validá-la. Em *Morrer por ideias*, examino, de uma maneira nunca antes tentada, os corpos dos filósofos em vias da morte como o campo de testes de seu pensamento.

Portanto, esses filósofos escolhem um caminho que os leva a mortes "eloquentes", posteriormente construídas como o culminar de seu trabalho filosófico. Qualquer que tenha sido o trabalho desses pensadores, à luz de seu fim há uma sensação de que ele está incompleto se o dissociarmos da maneira como eles morreram. De fato, essa morte é uma obra filosófica por si só – às vezes uma obra-prima. O modo como Sócrates morreu, por exemplo, tornou-se uma parte tão inalienável de sua herança filosófica que é difícil imaginá-lo morrendo de velhice em sua própria cama. À medida que o tempo passa e a memória de suas mortes começa a assombrar as gerações subsequentes, os finais desses filósofos assumem cada vez mais camadas de significado. A determinada altura, elas se tornam mitologia.

Mitologia filosófica

Felizmente, os filósofos raramente são mortos pelo que pensam. Uma vez que, como regra geral, eles não são levados muito a sério, na maioria das vezes os filósofos estão seguros, e o preço que têm de pagar por suas palavras diretas raramente excede o custo de ferimentos leves. No entanto, por mais raras que sejam, vale a pena atentar

às mortes voluntárias, sempre que ocorrem, porque exercem uma tremenda influência nas gerações subsequentes. Os mártires-filósofos acabam lançando sombras muito longas sobre os que vêm depois, que não podem deixar de se sentir em dívida com os grandes mortos e intimidados por eles. A lembrança de suas mortes nunca desaparece; pelo contrário, é preservada e exacerbada a cada nova geração. Como resultado, esses pensadores geralmente se tornam mais ativos postumamente do que em vida. Na posteridade, adquirem novas vidas, que às vezes têm pouco a ver com suas biografias reais. Portanto, uma pergunta importante que faço em *Morrer por ideias* é: o que exatamente está por trás de uma influência tão extraordinária? Não podem ser as qualidades intrínsecas de sua filosofia; afinal, Sócrates nunca escreveu nada para ser lido após sua morte; de Hipácia nada sobreviveu, e Giordano Bruno raramente é lido hoje. O que, então, confere a esses filósofos esse impacto?

Sobre o fim de Sócrates, disse Voltaire certa feita: "A morte desse mártir foi na verdade a apoteose da filosofia" (Ahrensdorf, 1995: 2). Deixando de lado a ironia que tal afirmação implica – aqui está ele, o famoso pensador anticlerical, falando como um clérigo –, Voltaire, talvez mesmo sem o perceber, aponta para uma explicação. Pois é precisamente o "martírio" desses pensadores que molda sua posteridade e altera a percepção que temos deles. Mesmo muitos séculos depois, o evento de suas mortes ainda "nos cega" e nos faz interpretar mal o que exatamente eles fizeram ou escreveram quando vivos. De fato, sua morte se revela em sua natureza única, que ressoa através de algumas das camadas mais profundas da nossa psiquê, onde residem nossos desejos e impulsos primários. Acabamos processando o evento do fim desses filósofos não através de nossas faculdades intelectuais, mas através de nosso imaginário religioso. Ainda que projetemos uma abordagem estritamente racional de suas obras, sempre há algo obscuro ou

irracional na raiz do esforço, moldando, por fim, a maneira como nos relacionamos com essas pessoas. Isso acontece por pelo menos duas razões diferentes, mas complementares.

Primeiro, em um nível fenomenológico, na presença de alguém que se compromete a morrer "por uma causa", o que experimentamos é uma poderosa mistura de atração e repulsa, fascínio e terror. A "prontidão para morrer" os coloca em um espaço inacessível para a maioria de nós: ao fazer o que estão fazendo, essas pessoas se isolam de toda a sociedade humana. Esse é precisamente o significado originário do sagrado (*sacer*): o que é separado do resto (o profano), que é separado e em relação ao qual sentimos uma mistura estranha e incômoda de emoções opostas. Em outras palavras, alguém que realiza tal ato se coloca em um modo sagrado de ser. Ficamos visceralmente inquietos porque nossa participação no evento, mesmo quando indireta e mediada, ativa em nós uma experiência primordial do sagrado. É por isso que o martírio sempre desempenhou um papel tão importante na constituição da religião, e também porque formas radicais de protesto político, como a autoimolação, às vezes podem ter efeitos extraordinários na sociedade.

Segundo, se optarmos por adotar uma perspectiva mais sociológica, a morte violenta do filósofo pode ser entendida com a ajuda da teoria do sacrifício de René Girard. Uma comunidade em crise, envolvida em um ciclo interminável de violência, precisa de uma vítima de bode expiatório para encontrar a paz. A sociedade, diz Girard, está "buscando dirigir a uma vítima relativamente indiferente, uma vítima 'sacrificável', a violência que de outro modo poderia ser liberada contra seus próprios membros" (Girard, 1989: 4). Se isso acontecer com sucesso, o assassinato sacrificial é seguido de algum tipo de "sacralização" da vítima. Graças ao que Girard chama de "mecanismo de bode expiatório", a vítima se transforma em um poderoso agente de mudança social. Enquanto inicialmente ela era

totalmente impotente, tendo de absorver a agressão e os impulsos violentos da comunidade, ela então era elevada a uma posição de poder significativo. O "bode expiatório não parece mais ser apenas um receptáculo passivo para forças do mal", escreve Girard, mas "a miragem de um manipulador onipotente mostrado pela mitologia" (Girard, 1986: 46).

O mais importante de tudo é que essa morte não apenas cura a comunidade no meio da qual ela se dá, mas também passa a ser vista como um "assassinato fundador"; um novo começo se torna possível, portanto, graças a uma morte sacrificial. Girard usa os exemplos de Moisés, Édipo, Rômulo e outros. Isso pode explicar por que a maioria dos mártires-filósofos foi interpretada como "fundadora" de várias tradições filosóficas. Sócrates é visto como nada menos que o verdadeiro criador da filosofia ocidental (aqueles antes dele são apenas "pré-socráticos"). Hipácia é colocada no início da tradição das mulheres na filosofia, ainda que tenham existido mulheres filósofas antes; ou ela é considerada a fundadora do feminismo filosófico, mesmo que seja difícil saber o que ela teria dito sobre questões feministas. Da mesma forma, Giordano Bruno é às vezes considerado fundador de uma grande tradição do pensamento livre moderno, bem como de uma categoria de racionalismo antirreligioso na Europa moderna. Há uma grande ironia aqui: raramente um filósofo moderno acreditou em magia e outros "obscurantismos" com mais intensidade do que Bruno.

Esses exemplos apontam para um fato importante: a formação de intelectuais e tradições filosóficas não é governada por regras estritamente racionais, mas às vezes por formas de pensamento e imaginação míticos. O violento evento da morte desses filósofos é registrado e processado pela tradição nos termos da criação de mitos. Como resultado, os fins que viveram são traduzidos em mitologia. Invisível, mas tenazmente, então, a "lógica" do mito marca o modo

que a história do pensamento ganha forma. Convencionalmente, tendemos a pensar que o mito subverte a razão, mas certamente é mais complicado que isso. Como os exemplos desses mártires-filósofos mostram, às vezes o mito *complementa* a razão, assim como a criação de mitos e a imaginação mítica trazem à filosofia um grau da complexidade humana, sofisticação e profundidade que a razão somente nunca é capaz de garantir.

Questão de ensaiar

Essa é, em essência, a história que procuro contar no livro *Morrer por ideias*. Em um sentido importante, no entanto, *Morrer por ideias* não diz respeito a fazer valer um ponto. De fato, no cerne desse livro existe a convicção de que a filosofia propriamente dita não se resume a escrever livros. Sem dúvida, a filosofia precisa ser escrita, e uma boa escrita pode ser um ótimo serviço. No entanto, em relação ao que a filosofia é, em última análise, a escrita deve permanecer algo *preliminar*. Por mais que os filósofos sejam bons como escritores, sua filosofia não reside em seus escritos, mas em outros lugares. Em certo sentido, a filosofia começa onde termina a escrita. Escrever é ensaiar, um ensaio geral, na melhor das hipóteses, mas ainda não performance. Filosofia é performance.

Referências bibliográficas

AHRENSDORF, Peter. *The Death of Socrates and the Live of Philosophy. An Interpretation of Plato's* Phaedo. Albany, NY: State University of New York Press, 1995.

ARIÈS, Philippe. *Western Attitudes toward Death*: From the Middle Ages to the Present. Tradução: Patricia M. Ranum. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1974.

BATAILLE, George. *Erotism*: Death & Sensuality. Tradução: Mary Dalwood. São Francisco: City Lights Books, 1986.

BRADATAN, Costica. "Introduction". In: _____. *Dying for Ideas*: The Dangerous Lifes of Philosophers. Londres, Nova Déli, Nova York, Sidney: Bloomsburry, 2015.

FISHER, Louis. *The Life of Mahatma Gandhi*. Nova York: Harper & Row, 1983.

GIRARD, René. *The Scapegoat*. Tradução: Yvonne Freccero. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1989.

KRISEOVÁ, Eda. *Václav Havel*. Tradução: Caleb Crain. Nova York: St Martin's Press, 1993.

PASOLINI, Pier Paolo. *Heretical Empiricism*. Edição: Louise K. Barnett. Tradução: Ben Lawton; Louise K. Barnett. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

WEIL, Simone. *Gravity and Grace*. Tradução: Arthur Wills. Introduções: Gustave Thibon e Thomas R. Nevin. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997.

Habeas Corpus

Danusa Depes Portas

a Lara Leal
in memoriam

A literatura, a arte e o pensamento também fazem experimentos, tal como a ciência. Mas, enquanto a ciência visa provar a verdade ou a falsidade de uma hipótese, a literatura, a arte e o pensamento têm outros objetivos. São experimentos sem verdade. É preciso deixar-se levar por tais experimentos. Por meio deles, arriscamos menos nossas convicções do que nossos modos de existência. É sempre do corpo que se trata, mesmo e principalmente quando se parte do corpo da escrita.

Assumo como um princípio subjacente a essa reflexão o que propõe Peter Pál Pelbart (2003), apenas vocalizando suas prédicas. Nosso barbarismo e nosso vitalismo violento como virtudes transformadoras. Lugar de fala com o estandarte da beleza. A inflexão se inscreve aqui em três movimentos.

É preciso começar pelo mais extremo.

De corpo presente

Em vídeo, divulgado em 16 de janeiro de 2020, o então secretário de Cultura do Brasil fala sobre o Prêmio Nacional das Artes e expõe um manifesto sobre seus caminhos. No cenário preparado para o

vídeo tudo lembrava uma foto do ministro da Propaganda na Alemanha nazista Joseph Goebbels: a foto presidencial no alto, a Bandeira Nacional à direita do quadro e um crucifixo à esquerda. Nesse caso, vemos a *Croix de Lorraine* (Cruz de Lorena), uma cruz heráldica, símbolo medieval relacionado à resistência da fé cristã que já foi usado por missionários. No audiovisual, Roberto Alvim diz o que espera para a cultura: "A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional, será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional. E será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo – ou então não será nada." A declaração também é textualmente semelhante a um discurso de Goebbels em pronunciamento a diretores de teatro no dia 8 de maio de 1933. Dois dias depois, em Berlim, sob a orientação do ministro, iniciou-se uma queima de livros (*Bücherverbrennung*), no Bebelplatz. A trilha sonora selecionada para o vídeo-manifesto corresponde a um trecho da ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner, que retrata a disputa entre cristianismo e paganismo. Música que foi igualmente usada na inauguração do Terceiro Reich. É importante notar que o audiovisual consistia em um dispositivo estratégico para o ministro da Propaganda Joseph Goebbels.

Somos tomados por um mal-estar.

Vivemos uma distopia. O mundo está em convulsão, e nós com ele. Um pavor diante da paisagem sinistra instaurada pela ascensão de forças reativas por toda parte, cujo teor de violência e bestialidade nos lembra dos piores momentos da história. Junto com o pavor, somos também tomados por uma perplexidade diante de outro fenômeno, simultâneo ao primeiro: a tomada de poder mundial pelo regime capitalista em sua nova dobra, que leva seu projeto colonial às últimas consequências, sua realização globalitária. Nesse mal-estar, compartilho das reflexões de Suely Rolnik, que viraram livro em 2018: *Esferas da insurreição*. Esse trecho sei

de cor e transcrevo de cabeça, mais pelo afeto que me move. E pode denunciar um sentimento que atravessa gerações, de que estamos no século XXI vivendo uma utopia negativa. Esse capitalismo financeiro não precisa mais da materialidade das coisas, ele pode transformar tudo em uma fantasia e fazer de conta que o mundo está operante, mesmo quando tudo estiver entrando pelo cano. É como se todas as possibilidades de imaginar o mundo tivessem se esgotado, e esse mundo, que estamos consumindo agora, parece insuficiente para serenar corações.

Veja visualidade e textos sobre a contingência no Brasil. Na circulação diária pela web, leio a *hashtag*: *SóMacunaímaExpulsaoFascismoDasPessoas*. Dou o meu *like*. E me perco pensando que o verdadeiro imaginário do estalido social não é exatamente a recuperação nostálgica dos hinos da utopia moderna, tampouco as paródias da cultura massiva, mas a reconversão do espaço virtual como coprodutor e ator social, mediante o uso de dispositivos e emblemas do capitalismo globalizado. Quer dizer, o tipo de sociedade contra a qual justamente se está lutando. Alguns inclusive o consideraram inconsequente: sem conexão 3G, 4G, 5G, sem *Apple*, sem *Android*, sem *Twitter* (atual X), sem *Instagram*, sem *WhatsApp*, sem *Facebook*, não teria sido possível convocar as massas, não teria havido revolução. Lembro que uma nova e estranha personagem surge dominante nessa cena: o *digital influencer*. Em um vídeo de … (o inominável), viralizado nas redes sociais, ouço: *O índio mudou, tá evoluindo. Cada vez mais o índio é um ser humano igual a nós* [*sic*]. E nos modos de existir pelos textos e pelas imagens, pessoas agregam muitos *likes*. NÃO QUERO SER MAIS ESSA HUMANIDADE, REIVINDICO O MEU DIREITO DE SER MONSTRO! – reajo raivosa de luzes maias, luzes épicas, luzes parias sem bíblias, sem tábuas, sem geografias, sem nada só o meu direito vital de ser monstro ou como me chamem ou como me saia ou como me possa o desejo ou a *fuckin*' ganas.

Vivemos uma espécie de transe místico, manifestação onírica de uma violência latente e de uma crueldade indizível. Nossa tendência permite justaposições e deslocamentos inusitados. Nosso mosaico decadente, nosso contexto Chacrinha com pitadinha de candomblé e um tantinho de Macunaíma. Daí a urgência de nos voltarmos para intuições geniais e até simples de Oswald de Andrade, Glauber Rocha, Nelson Rodrigues. Não conheço ninguém depois de Glauber com uma capacidade de intuir algumas tendências cruciais da nossa cultura e da nossa política.

Conta-nos a pesquisadora Anita Leandro (2003) que, com a publicação póstuma das cartas de Glauber Rocha, descobriu-se, no fim dos anos 1990, um projeto inédito do cineasta, de cunho didático, intitulado *Trilogia da Terra*. Em carta, Glauber manifesta o desejo de ver a projeção simultânea de três de seus filmes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *Idade da Terra* (1981). Para ele, os filmes da *Trilogia da Terra* poderiam compor um único discurso sobre o Brasil. Sem dar maiores detalhes sobre o conteúdo desse discurso ou sobre o aspecto simultâneo da exibição desejada dos três filmes, o cineasta se limita a sugerir nessa carta que a trilogia seja distribuída como *Napoleón* (1927), filme experimental de Abel Gance, concebido para ser projetado em três telas. Glauber morre um mês depois dessa carta, e seu projeto não foi executado como ele pretendia. Virtualmente, um quarto filme nascia da relação entre os três outros. Nesse caso, a *sutura* (*raccord*) não tem mais a função narrativa, mas uma função crítica, produção de ressonâncias, de interferências, de reminiscências. Ela não assinala mais a continuidade de planos, mas uma contiguidade entre eles. A visionagem simultânea do tríptico convoca a um engajamento diferenciado da

recepção espectatorial, na medida em que exige de cada um de nós um trabalho de renderizar a imagem-texto de Glauber.[1]

A trilogia apresenta a tragédia histórica dos homens sem-terra como um problema que diz respeito também ao cinema. A *Trilogia da Terra* opera como testemunha de um longo processo de exclusão. O método implicado em cada filme desse "projeto" propõe uma *apresentação* do povo, em vez de sua *representação*. É um *acte de parole* (Deleuze, 1985) que vai muito além do conteúdo desse discurso. Em películas arranhadas, superexpostas, o cinema de Glauber presentifica o tema da fome e faz frente a estéticas europeias e hollywoodianas. Ele acolhe a miséria em grande estilo, como se *les damnés de la terre* de Franz Fanon (1961) tivessem, de repente, invadido Hollywood. Trata-se de resgatar, sob o mito do colonizador, algo de sua atualidade, que se revela como impossível de ser vivido. Lutar não no campo do opressor, mas nos territórios da desrazão e do mito. Deleuze (1985) viu nesse método de Glauber a elevação da miséria a uma positividade que anuncia a *invenção de um povo*.

A *Trilogia da Terra* é uma espécie de Cavalo de Tróia de tal mito: ela transporta *um povo* que não corresponde a nenhuma totalidade, mas que encontrará seu potencial revolucionário se desmembrando em minorias no próprio território do inimigo; quer dizer, no terreno das narrativas clássicas, reapresenta a irredutível diferença do singular. Em outra perspectiva, seria permanecer inassimilável pelo corpo social, pelo sistema majoritário de regulação social que normatiza os sujeitos. O povo é o mito da burguesia, vaticina Glauber no texto-manifesto *eZtetYKa do sonho* (1971). O termo "povo" designa tanto os cidadãos,

1 O termo proposto por W. J. T. Mitchell (1994), imagem-texto, com um hífen, designa relações entre o visível e o dizível. Isto é, as divisões formais da narrativa e descrição, as relações de visão e a linguagem na memória, o alinhamento de imagens (metáforas, símbolos, objetos concretos) dentro do discurso, e o anverso, o murmúrio do discurso e a linguagem nos meios gráficos e visuais.

como o *cours des miracles*.[2] A partir dessa contradição constitutiva, Glauber rompe a noção sacralizada de povo, segundo ele, tributária de racionalismos colonizadores, assombrada pela história, pelos mitos fundadores e instauradores, que compõem a civilização pan-americana. Em *Autocrítica de um condenado da terra* ele sentencia:

> Árabes, asiáticos, africanos são os condenados da Terra. O colonizado, lembra Fanon, quer sempre estar no lugar do colonizador. A cultura produzida pelo colonizador não tem nenhuma utilidade para o colonizado. O esfomeado fala uma outra linguagem. Eisenstein foi comido no México, Artaud, Trotsky, o Eldorado não existe. Tragédia. O colonizado não mostrará ao colonizador a rota do Eldorado. Há séculos o colonizador tortura, mata, procura a via. Lévi Strauss passou a metade da vida lá, mas ele não teve a coragem de deixar ser comido. A Academia Colonizadora é mais confortável (ROCHA, 1981).

Toda a sua obra é contra essa razão dominadora. A revolução é a antirrazão que comunica suas tensões e as rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos: a pobreza. Mas sua proposta irá além: transformar a fome em *princípio*, uma espécie de *impensado* latino-americano, capaz de funcionar como motor de um pensamento. Glauber vai da fome ao delírio do faminto, fazendo da brutalidade e do onírico a base de um pensamento desestruturante. Diz: "A via da *revolução eZtetYKa* não passa somente através da tomada de consciência racional, mas de uma resposta que nasce no corpo, como raiva, como loucura, como imaginação exasperada, fantasia aberrante e delirante" (GlaubeR, 1971). Ele extrai o transe místico, manifestação

2 Sob o Antigo Regime, um conjunto de espaços sem lei compostos por distritos de Paris eram assim nomeados porque as supostas enfermidades dos mendigos que haviam feito sua residência habitual ali desapareciam ao anoitecer "como se por um milagre". Na realidade, alguns deles não tinham realmente nenhuma deficiência. Vindos do interior para procurar em vão por trabalho, ou destituídos das cidades, os mais desfavorecidos aumentavam as fileiras dos *cours des miracles* no século XVII, sob os reinos de Luís XIII e Luís XIV.

onírica de uma violência latente e de uma crueldade indizível. A resposta de Glauber se apoia na afirmação da multiplicidade, do enfrentamento constante de diferença, que se afirma na sua singularidade irredutível. É compreender a existência a partir de um *instinto de jogo*, como atualização de uma potencialidade revolucionária. E nisso importa a capacidade de criar e inventar mundos, as superfícies e as dobras nas quais o *acontecimento* é refletido.

Gostaria, portanto, de partir dessa premissa, de uma profunda intuição do devir das forças políticas, que Glauber não viu se realizar, mas que apontou de forma visionária já na sua *Trilogia da Terra*, período em que vemos a consolidação do neoliberalismo como uma nova hegemonia, o ocaso dos socialismos reais e a crise da esquerda tradicional. Os materiais tematizados e reunidos aí mostram não só sequelas de massacres, mas, também, os impulsos coletivos por idear modos de viver em contínua revolução nesse corpo-continente, e modos de existir pela imagem em ação.

Imagem sísmica da Ameryka[3]

Ao regressar à imagem-texto de Glauber, fiquei pensando na forma em que seu mapa se impôs como uma espécie de oráculo, uma apresentação relampejante de uma das possíveis considerações a respeito das geografias atuais da prática *artística* (*literária* inclusive) e seu debate. Levo a sério o oráculo, na medida em que os *artefatos culturais* continuam operando como respostas cabais, definitivas, circunscritas a uma pergunta não articulada de todo. Falo deles como ilhas de sentido potenciais que não *transmitem* uma mensagem, mas nos incitam a uma catarata de associações, deliberações e cristalizações mentais e sociais que ao final acabam por definir uma temática não postulada de antemão. São tão sugestivos como a geografia sob a globalização que tem adquirido um caráter fantasmático, transparecendo *um* no

3 Segundo a grafia particular de Glauber Rocha.

outro, em um território continuamente deslocado, e onde a tensão entre centro e periferia, se não desapareceu, sim, tem-se complicado. O notável é como Glauber permite-se oscilar entre a análise e a alucinação, seu mapa produzindo uma sucessão de cenários teóricos.

Haja vista a globalização que é, acima de tudo, aculturação. Mas torna-se problemática sob o conhecimento paranoico da esquerda latino-americana, que nos últimos decênios tem deslocado a crítica social para o resguardo identitário. Esse seria um argumento demasiado longo para desenvolver aqui – propiciar à cultura global a absorção do particular pelo mal universal. Parece-me urgente, entretanto, entrever uma identidade na política, não uma política da identidade. O que o mapeamento de Glauber coloca pois em evidência é uma contínua inteligência, a transferência de tarefas e genealogias culturais, a realocação produtiva que tem perturbado a ilusão de firmeza que constituía a geografia do Estado-nação e sua projeção em um *território cultural*. Pode-se supor a porosidade dos últimos anos que a geografia do *mundo da arte* sofreu uma redefinição pronunciada, em grande parte resultado de uma circulação cada vez mais intensa. As cenas artísticas estão como os territórios de seu mapa, superpostas e líquidas. Não só porque o mercado, o museu, as publicações, o debate e o chorume do *mundo da arte* sejam cada vez mais afetivamente cosmopolitas, mas porque, do ponto de vista do Sul, os circuitos artísticos jamais haviam sido tão fluidos, intensos e abertos. Queixar-se de verdadeira separação e marginalidade com relação ao fluxo de informação e ao desdobramento *artístico* (*literário*) seria um gesto patológico. Em lugares como Ciudad de Mexico, Buenos Aires, San José, São Paulo, experimenta-se a *arte contemporânea* com imediatez e participação. Com efeito, teríamos, aqui, a diferença da aparente constância da terra firme da Modernidade, uma generalização do espaço navegável de uma oceania universal. Claro, cabe distinguir umas atividades de outras, porém não como modos qualitativamente diferentes de atividades (comunicativa,

gestora da produção social dos imaginários), mas exclusivamente por seus regimes, por suas economias institucionais, pelas próprias dinâmicas sociais efetivas que pautam suas práticas, as diversas localizações que a arte contemporânea toma.

Dito de passagem, com relação a esses cenários teóricos, gostaria muito brevemente de apontar aqui duas reflexões que retomo adiante. A primeira, a de que a constituição do enunciado estético deixa então de ter sua força lógica de recurso analítico, para revelar-se uma entre as muitas narrativas possíveis coexistentes. A exemplo da "arte contemporânea" como própria de um momento concreto e de uma comunidade civilizatória concreta – a eurocêntrica –, enquadrada no contexto de seu projeto histórico de dominação político-cultural do mundo – Ilustração, Modernidade (elejam vocês seu nome). Eu acrescentaria a necessidade de nos *desprendermos* das Teorias da Arte e do Cinema construídas sob o parâmetro da razão eurocêntrica para permitir a abertura de uma *estética outra*, de *culturas visuais outras*, de *tecnologias da imagem outra*. Essa tradição, transmitida a partir da História Universal da Arte, da Estética, e das Teorias disciplinares da Arte, permanece até a atualidade (em parte) inquestionável e segue sendo o centro de organização dos programas das carreiras de Belas Artes e Artes Visuais – que atualmente agregam de forma contingente o termo *cultura visual*.

O *desprendimento epistemológico* e a *abertura decolonial*, termos que propõe Walter Mignolo (2014), falam justamente do fato de questionar as categorias eurocêntricas com as quais nos formamos como profissionais dentro das Disciplinas da Imagem, com a finalidade de poder articular um pensamento que habilite um lugar de enunciação para aqueles sujeitos e histórias que têm sido silenciados pelo eurocentrismo. Esse pensamento, por um lado, já não pode alinhar-se com as disciplinas da Arte e da Imagem, mas, sim, partir de um enfoque *trans-* e *in-*disciplinar, que abordará a própria

constituição desses campos do saber articulados ao surgimento da modernidade-colonialidade. Por outro lado, conforme sugere o semiólogo argentino, estar aberto ao diálogo interepistémico com saberes, imagens e visualidades outras produzidas por movimentos, grupos e culturas subalternos, despresentificados, que desacatam a autoridade cultural do mundo ocidental e que se expressam por fora das instituições de conhecimento estabelecidas.

A segunda reflexão a apontar seria a da tecnologização crescente do registro das imagens e seus instrumentos de distribuição social. Isso porque, ademais, algumas das dinâmicas que fundaram a relação antropológica com a imagem como indutora de simbolicidade também vão ser aqui quebradas. Veja: diante dos obstáculos de tradução, com os quais se encontrou a língua espanhola ou portuguesa etc., em vista da pluralidade de línguas indígenas e do persistente analfabetismo na história da Ameryka,[4] a imagem constituiu um dos mecanismos fundamentais de ocidentalização. Por meio do uso de representações visuais produziu-se um processo de colonização do imaginário indígena, permitindo, ao mesmo tempo, a proliferação de uma cultura visual rica em hibridações e mestiçagens, permitindo que a Ameryka se convertesse em um verdadeiro laboratório intercultural de imagens. Talvez seja a colonialidade das imagens, o poder que elas desprenderam e a resistência que permitiram, o precedente mais importante para a construção de uma cultura visual global na Ameryka.

E aqui justamente confronto o meu nó górdio.

Entretanto, os debates sobre a cultura visual, sobre os estudos visuais, pensados a partir da Ameryka estão sendo chamados a reintroduzir a história no pensamento da imagem e a propor a descontinuidade geográfica que assedia o campo da *visualidade*. Os Estudos

4 A inscrição do termo proposta por Glauber potencializa uma inesperada inflexão geopolítica. América é nome de todo um continente.

Visuais reconceitualizados a partir de nossa região exigem pensar a diversidade de histórias e a heterogeneidade estrutural que configuram a visualidade a nível do *sistema-mundo*.[5] O não reconhecimento dessa heterogeneidade histórico-estrutural é, segundo o sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992), justamente o que fundamenta a perspectiva eurocêntrica do conhecimento. Ao negar a dependência histórico-estrutural das histórias visuais "periféricas" que foram produzidas por efeito da *colonialidade do poder* (Quijano, 2019), as expressões simbólicas de Ameryka – que incluem sua arte, sua literatura, seu cinema – simplesmente deixam de ter lugar, quer dizer, elas têm um paradoxal status de existência através do qual sua inscrição histórica e discursiva tem que se remeter a um lugar epistêmico de enunciação expropriado – *zone du non*-être, segundo Frantz Fanon.

É por essa razão que uma das primeiras tarefas dos Estudos visuais aqui é gerar condições intelectuais para que esta enunciação tenha lugar, para abrir a enunciação da *visualidade outra*, para a visualização de uma *enunciação outra*. Dentro dos Estudos latino-americanos, a preocupação pelo sujeito subalterno ficou centralizada na análise da voz do testemunho de grupos dominados. As imagens e a visualidade do subalterno têm sido uma problemática pouco estudada. Entretanto, a complexidade do processo de colonização não só propôs uma reorganização radical das línguas e dos saberes, mas também uma diversa rearticulação das visualidades e das representações.

---

5 Immanel Wallerstein (1992) propõe-se a explicar a formação do *sistema-mundo* do século XVI – início do sistema capitalista – e suas transformações até nossos dias, considerando o sistema capitalista como sistema mundial. A unidade de análise é, portanto, o sistema "mundo" (e não o Estado-nação), dentro do qual as esferas econômica, política e sociocultural são vistas como estreitamente conectadas – e não separadas, conforme a abordagem tradicional. Na teoria do sistema-mundo capitalista se analisa a formação e a evolução do modo capitalista de produção como um sistema de relações econômico-sociais, políticas e culturais, que nasce em fins da Idade Média europeia e que evolui até converter-se em um sistema planetário, em cujo enfoque se distingue a existência de um centro, uma periferia e uma semiperiferia, além de distinguir, entre economias centrais, uma economia hegemônica que articula o conjunto do sistema.

É importante notar que sem o concurso da ciência moderna não teria sido possível a expansão colonial da Europa, porque ela não só contribuiu para inaugurar a época da imagem do mundo – como disse Martin Heidegger –, mas também para gerar uma determinada representação sobre os colonos das colônias como parte dessa imagem.[6] A expropriação territorial e econômica que fez a Europa das colônias (colonialismo) corresponde a uma expropriação epistêmica (colonialidade), que condenou os conhecimentos produzidos nelas a serem mudos no passado das ciências modernas – como propõe Santiago Castro-Gómez (1995) em *Su crítica de la razón latinoamericana*.

O Colonialismo é um fenômeno constituinte da Modernidade. É imperativo entender este duplo fundamento, em sua dupla conceptualização de *retórica da modernidade* e *lógica da colonialidade*. Esse modelo de heterogeneidade histórico-estrutural, proposto pela sociologia crítica de Quijano – fundamental do *ethos* sociólogo latino-americano –, nos permite estabelecer uma relação genética entre o nascimento das ciências humanas e o nascimento do colonialismo moderno. As ciências humanas sustêm uma máquina geopolítica de saber/poder que tem subalternizado as vozes outras da humanidade de um ponto de vista epistêmico, declarando ilegítima a existência simultânea de diferentes formas de produzir conhecimento.

A crítica decolonial como propõe o Grupo Modernidad/Colonialidad – integrado por Castro-Gómez, Dussel, Quijano, Mignolo, entre outros – tem origem no debate sobre as matrizes de poder geradas pela colonização nos campos do conhecimento, da cultura, das representações, e sua constante reestruturação através das diferentes ondas de modernização e ocidentalização pelas quais tem passado a América Latina, e que permite articular, a uma só vez, uma série de contribuições conceituais para entender a heterogeneidade histórica

6 "Imagem do mundo" é entendido não exatamente como imagem do mundo, mas o mundo como imagem.

estrutural do regime de *visibilidade* e *dizibilidade* na região. Porém, a crítica decolonial, ou giro decolonial, aparece aqui mais como um horizonte epistêmico do que uma estratégia de análise.

Habeas corpus

Habeas corpus é uma expressão latina cuja tradução seria: "Que tenhas o corpo." Isto é: "Que tenhas o (teu) corpo (em liberdade)." O termo é formado por *habeas*, segunda pessoa do presente do modo conjuntivo do verbo *habere*, que significa "ter" ou "haver", e *corpus*, forma do acústico do substantivo *corpus*, que significa "o corpo em oposição à alma".

O *habeas corpus* designa também uma ação constitucional prevista no artigo 5º, inciso LXVIII da Constituição Federal, assegurado também em documentos de âmbito internacional como no artigo 8º da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, e disposto com mais detalhe, então, nos artigos 647 e seguintes do Código de Processo Penal. Por definição, essa é uma medida que tem como objetivo a proteção da liberdade de locomoção ameaçada ou restringida de forma direta ou indireta. Esse amparo pode ser requisitado por qualquer pessoa física que sofrer (ou se achar na iminência de sofrer) violência ou coação ilegal na sua liberdade de ir e vir em decorrência de ilegalidade ou abuso de poder. Esse remédio constitucional, ao tutelar o direito fundamental da liberdade de locomoção, pressuposto para o exercício de tantos outros direitos fundamentais, pode ser entendido então enquanto garantia indireta de todos os demais direitos. O *habeas corpus* é uma ação assegurada como cláusula pétrea da Constituição Federal nos termos do artigo 60, § 4º, IV (segundo o qual não será objeto de deliberação a proposta de emenda tendente a abolir os direitos e as garantias individuais).

Proponho um terceiro sentido para *habeas corpus*. Mohammed Al Gharani, ou Al Qarani, é um cidadão do Chade, África Central,

e nativo da Arábia Saudita nascido no ano 1986, em Medina. Ele foi um dos jovens mantidos no campo de detenção de Guantánamo, com uma idade estimada de 15 a 16 anos, quando chegou aos campos. O advogado de direitos humanos do *Reprieve*, Clive Stafford Smith, identificou Al Qarani como um dos 12 adolescentes mantidos na parte adulta da prisão. Gharani foi acusado de conspirar com Abu Qatada, em Londres, em 1999, quando ele tinha 12 anos e morava com os pais na Arábia Saudita. Ele foi detido por sete anos nos campos de detenção dos Estados Unidos em Guantánamo.

Em 14 de janeiro de 2009, o juiz distrital Richard J. Leon ordenou a libertação de Gharani porque a evidência de que ele era um combatente inimigo estava limitada às declarações de outros dois presos cuja credibilidade havia sido questionada pela equipe do governo dos EUA. Depois de sua repatriação, Al Gharani não conseguiu receber nenhum documento de identidade oficial, porque os funcionários do Chade não têm garantias de que ele é realmente um cidadão. Eles relatam que, como Al Gharani cresceu na Arábia Saudita, ele seria incapaz de falar com qualquer outro chadiano em sua língua local.

A artista multimídia americana, Laurie Anderson, colaborou com Al Gharani em uma instalação no Park Avenue Armory, em Nova York, intitulada *Habeas corpus* (2015), baseada em sua vida. Al Gharani não pode viajar para os Estados Unidos, então sua participação seria via telepresença. Mohammed apareceu virtualmente desde a África Ocidental por meio de técnicas inovadoras de imagens em 3D e transmissão ao vivo, representando o primeiro encontro em tempo real entre ele e o público americano.

A história desse projeto é longa. Laurie Anderson fez trabalhos usando telepresença antes, mas, por várias razões legais e logísticas, nunca nos Estados Unidos. Em 1997, projetou um trabalho em uma pequena cidade na Áustria para um centro cultural – uma igreja do

século XIII – e uma prisão vizinha de alta segurança. O plano era construir um estúdio de vídeo na prisão, onde um prisioneiro ficaria quieto por dois meses. A sua imagem seria transmitida para uma carcaça do seu corpo em tamanho natural exposta na capela-mor da igreja. A ideia era reproduzir uma espécie de estátua viva, feita de luz e gesso. O trabalho, chamado *Vida*, seria sobre a função da telepresença na cultura contemporânea e as atitudes contrastantes em relação ao corpo sustentadas pela igreja (encarnação) e a prisão (encarceramento). Depois de trabalhar nisso por vários meses, o projeto foi cancelado, por motivos relacionados à propriedade da imagem do prisioneiro. Uma vez encarcerado, o prisioneiro não mais possui sua própria imagem e, portanto, não pode deixar que ninguém mais a use. O trabalho nunca foi concluído.

Voltando a *Habeas corpus*. Por intermédio da *Reprieve* – um grupo internacional de direitos humanos que trabalha com prisioneiros que enfrentam pena de morte e detentos de Guantánamo –, Laurie Anders chega a Mohammed Al Gharani. E, sobre o processo de construção do trabalho, ela diz que quanto mais aprendia sobre a captura de Mohammed, mais descobria sobre o momento em que os EUA precisavam produzir bandidos e usaram recompensas, informações falsas, tortura e medo para criar os prisioneiros que eles queriam. Quanto mais penso sobre a história de Mohammed, mais me conecto à criação de perfis genéricos, ao regime de distribuição de corpos e ao evento diário de outro homem preto preso. *Presos são quase todos pretos. Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres. E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos*: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80 tiros!

Processar "a guerra ao terror" fala tudo sobre histórias. A figura de corpo presente de Mohammed, por exemplo. Estamos assistindo a isso acontecer no mundo. O governo dos EUA tem declarado os detentos como "não pessoas" (*homines sacre*) e, portanto, eles não são elegíveis para desculpas ou reparações. As Convenções de Genebra não se aplicam a eles. Eles podem ser mantidos indefinidamente e torturados, mas apenas porque a tortura foi remarcada como "interrogatório intensificado" e porque Guantánamo não é dos EUA. Também não houve suicídios, apenas "comportamento manipulador de autoflagelação". Também não há genocídios no Brasil, mas "autos de resistência" – em outros termos: mortes provocadas por policiais em supostos confrontos.

Visto de outro ângulo, *Habeas Corpus* é também um trabalho sobre câmeras. Eu só queria que Harun Farocki ainda estivesse por perto. Eu sei que ele escreveria mais e mais um ensaio claro e matador sobre o que aconteceu quando a câmera e a arma foram soldadas e sobre como adicionar lentes às armas aumentou o objetivo mortal dos drones e como as câmeras do corpo policial e as gravações dos espectadores afetam a brutalidade policial. E também como as câmeras são usadas nas prisões. E sobre as imagens do mundo e as inscrições de guerra.

Meu objetivo neste trabalho é também sugerir algumas das mudanças que ocorrem em uma cultura que opera cada vez mais remotamente. Muitas transações acontecem à distância – amizades, compras e até guerras. E as câmeras são as ferramentas e os *links*. Há muitos desses debates ultimamente. Há mais crimes ou há apenas mais câmeras? Penso nas câmeras volumosas que as pessoas costumavam usar para fotografar linchamentos nos anos 1920 e 1930.

Este trabalho também se tornou sobre informação. Embora tenhamos orgulho de viver em uma cultura da informação, há enormes espaços em branco naquilo que conhecemos. Guantánamo foi

chamado de "American Gulag" e, juntamente com outros locais negros no mar, é uma área escura, um buraco negro, um ponto cego no mapa. Penso no termo "pobreza informativa". Há tão pouca informação sobre Guantánamo nos EUA e tanta resistência e medo.

Mas é preciso ir mais longe.

É preciso falar da figura de Rafael Braga. Sobre o direito de ser livre! Como posso fazer isso sem ser hipócrita ou estridente?[7]

É preciso seguir com a legibilidade, metodológica e crítica, dessa época da imagem do mundo – como o diz Heidegger, mas também Farocki e Glauber –, sobre a memória inquieta das imagens, sobre os disparates da cultura visual e os desastres da história que, inclusive, hoje, está por remontar-se poética e politicamente. A competência presente do campo transdisciplinar dos Estudos visuais é precisamente abordar esses cenários moventes, de grande complexidade, marcados por diversas mudanças de paradigmas, que têm sido determinados pela ruptura com o projeto da Modernidade.

Serei bastante atrevida. Os Estudos visuais podem oferecer a oportunidade de iniciar uma transformação do pensamento de maneira geral. De fato, o caráter indescritível, indisciplinar, dos Estudos visuais fornece a essa tentativa a resistência necessária para enfrentar a atual transformação das estruturas de poder existentes, uma transformação que está ocorrendo em cenas institucionais em todo o

---

7 Há exatos 185 anos, na madrugada do dia 25 de janeiro de 1835, rompia nas ruas de Salvador, Bahia, aquele que ficou conhecido como o *Levante Malê*, a maior rebelião escrava da história do Brasil. O levante foi organizado por escravizados malês – nome dado aos homens e mulheres oriundos da África Ocidental que eram islamizados –, mas contou com a participação de centenas de homens e mulheres de diferentes origens, africanos escravizados em sua maioria. As dinâmicas e complexidades que marcaram esse movimento foram magistralmente contadas pelo historiador João José Reis no livro *Rebelião escrava no Brasil*, uma das obras mais importantes sobre a história da escravidão brasileira. A pesquisa documental, que começou na década de 1980, foi revista e ampliada nos anos 2000 demonstrando não só as características marcadamente urbanas no levante, como também sua articulação com eventos que estavam ocorrendo na África naquele mesmo período. Pois é: a resistência negra teve dimensões Atlânticas!

mundo. A hegemonia científica e cultural do Ocidente foi a realidade intelectual dos primeiros 500 anos da globalização: desde o início da expansão colonial europeia até o fim do projeto de modernização soviético. Não continuará sendo hegemônico neste milênio. Nossa era de globalização, na qual o meio de troca não será tão cunhado quanto a comunicação, pressiona com sua tecnologia a transformação das relações sociais de produção e disseminação do conhecimento. Vivemos um paroxismo. Os Estudos visuais existem no meio desse espaço de transição como uma proposta e como uma possibilidade, capaz de intervir na resolução para promover a natureza democrática dessa transformação. O que está em jogo para o conhecimento é: nada menos do que isso. Os Estudos visuais entram em um campo de negociação da retirada da hegemonia ocidental em direção à construção de uma esfera pública globalmente democrática.

A transformação global da cultura em que estamos totalmente imersos não é automaticamente progressiva. As possibilidades tecnológicas das novas mídias estão incorporadas em relacionamentos globais que são agressivamente desiguais em relação às suas capacidades de produção e aos efeitos de distribuição. Seu desenvolvimento é influenciado por interesses econômicos e militares que nada têm a ver com a cultura em seu sentido global e humano.

Vivemos uma espécie de analfabetismo visual em plena era da iconofilia eletrônica. Esse analfabetismo visual é disseminado por padrões de colonialidade inscritos nas formas do poder, do saber, do ser, do ver. O diálogo interepistêmico ao qual se refere a teoria decolonial deve ser um diálogo visual interepistêmico, já que nem todas as culturas dão o mesmo valor ao que se vê, ao que não se pode ver ou ao que passa desapercebido; há, portanto, diferentes ontologias da presença e da ausência, diferentes fenomenologias do ser, diferentes metafísicas e diferentes formas de lidar com a metafísica ocidental que não têm por que considerar-se metafísicas vernaculares. Tudo

isso requer complexa aprendizagem de desaprender certas inércias ancoradas, como bem tem assinalado, com o termo *la colonialidad del ver,* Joaquín Barriendos (2011), e desnaturalizar as formas nas quais opera *o ver*. A dimensão regional dos Estudos visuais na Ameryka deve partir justamente do reconhecimento das diferentes densidades e peculiaridades do ocidentalismo e do *colonialismo interno* (Cusicanqui, 2015).[8]

É nesse reconhecimento que problemas como o da racialização dos sujeitos subalternos e suas conexões com as hierarquias estéticas da modernidade/colonialidade deveriam ser constitutivos de qualquer programa de Estudos visuais pensado a partir da Ameryka. A construção de alteridades epistemicamente inferiorizadas e geograficamente descentradas é um problema que atravessa toda a visualidade transatlântica do século XVI ao século XXI; prova disso são a negação da humanidade dos índios no Novo Mundo, a naturalização dos escravos negros no território americano, as exposições universais, os movimentos de *criollos* liberais, as revoluções raciais como a do Haiti de 1804, a deportação de trabalhadores indocumentados na Europa atual, e toda espécie de racismo epistemológico e razão imperial. Todos esses fenômenos se conectam de uma maneira ou outra com os padrões de invisibilização do sujeito político e, portanto, creio que deveriam figurar nos programas sobre visualidade na/a partir da Ameryka.

---

8 A noção que a pensadora boliviana Silvia Cusicanqui trabalha para essa epistemologia como prática descolonizadora é o *ch'ixi*: uma versão da noção de *abigarrado* que conceitualizara o sociólogo boliviano René Zavaleta Mercado, com quem ela manteve um intercâmbio político e intelectual. A *sociedad abigarrada* é mais que uma sociedade multicultural ou heterogênea na diversidade de modos de produção existentes em um mesmo período histórico: trata-se de contextos sociais nos quais convivem mais de um tempo histórico, num mesmo momento e território. Silvia advoga o uso do termo aymara porque permite designar além das identidades emblemáticas da etnopolítica. O aymara, diz ela, é um idioma "aglutinante", cujos termos variam segundo o sufixo, o contexto de enunciação, a operação de significação específica, e de determinadas estratégias retóricas.

A denominação de *visuais* não pode nunca ser tomada como delimitação epistémico-fenomenológica a uma gama de objetos de presumida natureza *essencialmente visual*. Mas, ao contrário, como resultado – e ainda como agenciamento – de uma produção predominantemente *cultural*, efeito do *trabalho do signo* que se inscreve no espaço de uma sensorialidade fenomênica, sob o condicionamento e a construção de um enquadramento simbólico específico. Dito de outro modo, sob a convicção de que não há fatos – ou objetos, ou fenômenos, nem sequer meios – de visualidade puros, mas *atos de ver* extremamente complexos que resultam da cristalização e amalgama de um espesso *trançado* de operadores (textuais, mentais, imaginários, sensoriais, mnemônicos, midiáticos, técnicos, burocráticos, institucionais etc.) e um não menos espesso *trançado* de interesses de representações em disputa: interesses de raça, gênero, classe, diferença cultural, grupos de crenças ou afinidades etc.

Isso poderia ser o ponto de partida básico sobre o qual estabelecer os fundamentos e as demandas desses estudos, "sobre o reconhecimento do caráter necessariamente condicionado, construído e *cultural* – e, portanto, politicamente conotado – dos *atos de ver*". Não só o mais ativo mirar e tomar conhecimento e aquisição cognitiva do visto, insisto, mas todo o amplo repertório de modos de fazer relacionados com *o ver* e o *ser visto*, o *olhar* e o *ser olhado*, o *vigiar* e o *ser vigiado*, o produzir as imagens e disseminá-las ou o contemplá-las e percebê-las, e a articulação de relações de poder, dominação, privilégio, submetimento, controle que tudo isso pressupõe. Tais são os temas com os quais teríamos que tratar e ver os Estudos visuais.

Assim considerados, percebe-se então que a imensa importância desses *atos de ver* – e da *visualidade* assim considerada como prática expressa política e culturalmente – depende justamente da *força performativa* que implicam, de seu magnifico poder de produção de realidade, com base no grande potencial de gerar efeitos de subjetivação

e socialização que os processos de identificação/diferenciação com os imaginários circulantes (hegemônicos, minoritários, contra-hegemônicos) implicam. Creio que é dessa importância crucial que se deriva a estratégia desses estudos e a necessidade efetiva de abordá-los, não da perspectiva do conflito que pudesse surgir entre eles e outras disciplinas – a Estética ou a História da arte –, nem da perspectiva do conflito entre seus supostos objetos considerados como construções sociais efetivas – tomemos a arte e a alta cultura, ou a cultura de massas, a publicidade, o design ou o universo das imagens mais em geral – mas, sim, da perspectiva da urgência de desenvolver um equipamento analítico amplificado – um instrumental conceitual *indisciplinadamente transdisciplinar* – que seja capaz de afrontar criticamente a análise dos *efeitos performativos* que das *práticas do ver* resultam em termos de produção de imaginários; e eles tendo no horizonte o tremendo impacto *político* que tal produção de imaginário implica, por seu efeito decisivo enquanto formas possíveis de reconhecimento *identitário* – e, logo, enquanto produção histórica e concreta de formas *determinadas* de subjetivação e sociabilidade.

Esses estudos têm dois cenários – dois planos de consistência – muito precisos para fixar e realizar o trabalho meticuloso de compreensão e desmontagem. O primeiro se refere aos processos de subjetivação e ao papel que neles desempenha, justamente, a produção e o consumo de imaginário – como registro de plasmação, ou impressão, do escópico.

Sob meu ponto de vista, em relação a isso, o que os Estudos visuais devem procurar é a compreensão ativa de toda a dinâmica processual na qual se baseia a constituição do *eu* e seus imaginários jogando/oscilando em processos complexos de produção e consumo relacionados com a visualidade cultural (com a atribuição, portanto, de valores de significado e simbolicidade nos encontros inúmeros produzidos em seu registro) frente aos que são gerenciados em

contínuas tensões de identificação e diferenciação. De tal modo que tanto o sujeito se constrói na relação, na irredutível multiplicidade de suas incontáveis apropriações de imagem, como o campo destas se constrói por projeção igualmente irredutível (a algum eventual significante despótico, unificador) de uma ilimitada produtividade iterativa de formas de imaginário capazes de serem investidas com força de significado, com potência de produzir simbolicidade cultural (para ser de novo reabsorvidas no processo de consumo inesgotavelmente compartilhado, e nisso instituído de força de comunidade, de reconhecimento).

Os cenários que se abrem aqui se referem aos potenciais de articulação de *formações de comunidade* que possui a relação com os imaginários – relação gerida no curso dos *atos de ver*. Defenderia aqui o caráter inerentemente intersubjetivo das imagens em seu dar-se no mundo e como elas são sempre *inscriptoras* da presença de outros, como elas registram inexoravelmente o processo da construção identitária em um âmbito socializado, comunitário. Dessa natureza inexoravelmente social do campo escópico – e, portanto, da necessidade de historicizar e enquadrar suas análises – eu poderia reconhecer como referente maior o trabalho de Michel Foucault (1966). A engrenagem do que é visível – como do que é pensável e cognoscível – com a constelação de elementos que constituem a arquitetura abstrata de uma *ordem do discurso* dado, quer dizer, de uma *episteme* – esse infraleve espaço da representação que é reconhecido com requintada perspicácia em sua decisiva análise sobre *Las Meninas*. Quer dizer, de acordo com posições dissimétricas de poder em relação ao próprio exercício do ver – e consiste nisso talvez o seu mais frutífero legado nesses momentos de intensa transformação política do mundo em que vivemos, o que assinala o caminho em que efetivamente os Estudos visuais vão encontrar seu filão mais rico.

Não é possível *o ver* fora de uma "estrutura" de pré-condições (*dispositivo*) que configuram culturalmente a organização da ordem de visibilidades em que nos movemos – o que poderíamos chamar a *episteme escópica* em que se inscrevem nossos *atos de ver* –, tampouco nossas próprias atuações nesse campo. As atuações projetadas sempre em um âmbito de sociabilidade, de interações, participam efetivamente em sua construção/desconstrução dinâmica, modificando e deslocando seu estado e conjugação de forças: seja reforçando, seja quebrando, seja redefinindo ou subvertendo os códigos existentes ou a relação de prevalência ou dominância em que se encontrem uns em relação aos outros em qualquer momento – e localidade – dado.

Aqui precisamente podemos localizar o nó górdio mais característico que tentam enfrentar – e que constitui – do campo efetivo dos Estudos visuais. A própria investigação ensaística no campo da visualidade cultural toma consciência de que sua atuação participa ativamente no jogo de forças – a batalha dos imaginários culturais – em que intervém. É uma arma efetiva nesse cenário e tem que se fazer criticamente autoconsciente de que suas próprias intervenções são constituídas como politicamente ativas nas evoluções, transformações históricas e desenvolvimentos do registro da visualidade e dos imaginários circulantes por idear modos de viver em contínua revolução. E disso Glauber Rocha já tinha total consciência.

Me parece extremamente sugestiva a ideia, de Susan Buck-Morss (2005), segundo a qual estaríamos assistindo a um deslocamento molar e quase tectónico (no qual a relação com a visualidade e as imagens não é fator menor) do próprio significado e da função do que chamamos "conhecimento" nas sociedades contemporâneas, marcado intensa e precisamente pelo referido processo de globalização e pelo enfrentamento resultante de uma multiplicidade de formações culturais diferentes. A tomada de partido a favor de que o desenvolvimento desse processo seja decantado da forma mais democrática

possível – quer dizer, com o menor grau de hegemonia e dominação de uma formação em exclusão de outra – consiste em seu modo de ver (e é um ponto de vista que compartilho) o grande desafio não só para as práticas de representação e produção de imagem e visibilidade, mas também para a própria produção teórico-crítica que a confronta – para os Estudos visuais em última instância.

Referências bibliográficas

BARRIENDOS, Joaquín. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Nómadas*, Universidad Central, Bogotá, n. 35, p. 13-29, 2011.

BUCK-MORSS, Susan. "Estudios visuais e imaginación global". In: BREA, José Luís (ed.). *Estudios visuales*: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: AKAL, 2005, p. 145-159.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *Crítica de la razón latinoamericana.* 2. ed. Bogotá: Editorial Pontifícia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2011 [1995].

CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 [1961].

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*: une archéologie des sciences humaines. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

LEANDRO, Anita. "Trilogia da Terra: considerações sobre a pedagogia glauberiana". *Educação* & *Realidade*, n. 28 (2) p. 9-23, 2003.

LEÓN, Cristian. "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales". *AISTHESIS*, Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 51, p.109-123, 2002.

LONGERICH, Peter. *Joseph Goebbels*: uma biografia. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014.

QUIJANO, Aníbal. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder.* Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2019.

QUIJANO, Anibal; WALLERSTEIN, Immanuel. "La Americanidad como concepto o América en el mundo moderno-colonial". *Revista Nacional de Estudios Sociales*, UNESCO, p. 583-59, 1992.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistémica*: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

ROCHA, Glauber. Autocrítica de um condenado da terra [1981]. Trad. Anita Leandro. *Revista Cidade Sol*, 2008.

ROCHA, Glauber. Estética da Fome [1965]. In:_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho [1971]. In:_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 248-251.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Crianças, Prostitutas e Passantes: O Cotidiano da Espanha Franquista em Fotolivros da década de 1960[1]

Elisa Amorim Vieira

Na Espanha do início da década de 1960, a incipiente editora Lumen, sob a direção dos jovens Óscar e Esther Tusquets, levou a cabo um ambicioso projeto editorial, a coleção *Palabra e imagen*, publicada de 1961 a 1985. A série de fotolivros teria começado quando o fotógrafo Jaime Buesa, então colaborador do jornal *La Vanguardia*, ofereceu aos dois irmãos editores o *Libro de juegos para los niños de los otros* (1961), um trabalho realizado em parceria com a escritora Ana María Matute.[2] De todas as publicações da coleção, o livro de Matute e Buesa se destaca não só por ter sido a obra que, combinando texto literário e fotografia, desencadeou um excepcional projeto editorial, como também pela contundência da crítica às desigualdades sociais vigentes no período franquista. O livro, dividido em três partes – "Los niños de los otros"; "Nosotros"; "Juegos para los niños de otros" –, apresenta um total de 18 pequenos textos e 16 fotografias, nos quais os protagonistas são crianças das periferias de alguma grande cidade espanhola.

1 Este texto é uma versão ampliada do artigo "Entre documento e ficção: fotorrelatos na Espanha da década de 1960", publicado pela *Revista Letrônica*, v. 12, n. 3, 2019.

2 Ana María Matute (1925-2014) é considerada uma das grandes romancistas espanholas do pós-guerra civil (1936-1939). Pertenceu a uma geração de escritores e intelectuais preocupados com a complexidade da realidade cotidiana e com as injustiças sociais. Em 2010, Matute recebeu o Prêmio Cervantes.

Na primeira parte da obra, "Los niños de los otros", as palavras irônicas e mordazes de Ana María Matute revelam que essas crianças não têm cara, nem orelhas, nem lábios, mas têm as mãos cheias de pedras certeiras e, entre os dentes, palavras que cospem. Nos meses de verão, diz o narrador identificado com o *status quo*, dever-se-ia fechar parques, jardins, estações, bares e até mesmo as praias de areia fina, para que eles não entrassem. Já na segunda parte, "Nosotros", a voz narrativa em primeira pessoa do plural afirma que o "nosotros" são os filhos dos outros e expõe uma dúvida que os define: eles não sabem se são realmente crianças, já que na rua, no campo e na casa senhorial dizem que eles já são crescidos. As fotografias de Jaime Buesa, por sua vez, situam os pequenos personagens em espaços abertos – ruas de terra batida, quintais e feiras –, apresentando desde seus brinquedos improvisados até os gestos que antecipam os do futuro adulto, expressões de desenfado e olhares ferozes. A absoluta invisibilidade da infância desvalida surge da potência dessa aproximação de textos e imagens, na qual os dois meios dialogam sem que a fotografia seja apenas ilustração das palavras.

A terceira e última parte do livro de Matute e Buesa, "Juegos para los niños de otros", é um desconcertante relato imagético das brincadeiras de meninas e meninos relegados à pobreza na Espanha de Franco.[3] A única imagem do livro protagonizada por meninas é

3 O general Francisco Franco tomou o poder na Espanha em 1939, após o término de uma sangrenta Guerra Civil (1936-1939) que matou em torno de 500 mil pessoas. Segundo a historiadora Paloma Aguilar Fernández (2008: 95-96), ao longo de 36 anos, o país foi governado por uma elite de composição heterogênea sob a liderança permanente do ditador. O poder dessa elite política se sustentava em instituições de tipo totalitário em suas origens, mas que aos poucos passou a adotar formas autoritárias. Durante todo esse período, o regime não só ostentou sua vitória, como discriminou e perseguiu duramente os vencidos da Guerra Civil. Nas últimas duas décadas, tem havido um intenso trabalho de recuperação da memória histórica na Espanha, especialmente com a criação, em 2000, da Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH). A literatura, o teatro, a fotografia e o cinema têm desempenhado um papel extremamente relevante no sentido de provocar a reflexão em torno da memória dos vencidos.

a que introduz o segundo texto dessa última parte, intitulado "El juego de la catequese". A fotografia nos mostra duas garotinhas: a da esquerda segura zelosamente um boneco envolto num pano, enquanto a outra, de perfil e com lenço na cabeça, olha de lado com a expressão séria de quem foi excluída da brincadeira. Impossível não ver nessa imagem os vestígios do mundo adulto nos jogos infantis, como observado por Walter Benjamin (2014: 96). O texto de Matute reforça ainda mais esse aspecto ao trazer o tema da catequese e, portanto, o da formação religiosa dos pequenos e de seu futuro lugar social. Como se sabe, o aparato propagandístico e educacional do regime de Franco dedicava especial atenção à submissão das mulheres ao âmbito familiar, reforçando sua função reprodutora, de mãe exemplar e esposa. Por sua vez, a religião foi largamente utilizada para corroborar e potencializar esses papéis sociais. O texto, no entanto, introduz a contradição essencial entre o discurso oficial e a suposta percepção que as "crianças dos outros" teriam de sua própria realidade e de si mesmas:

> Vamos à catequese, nos falam de outras crianças. Sabemos que há crianças e essas coisas que eles dizem. Mas não sabemos. Gostamos do pão com um pouco de geleia, do vale e, depois, o cinema. Eles contam coisas que sempre se contam, que contam as senhoras, os padres, os professores. Às vezes escutamos. É bonito escutar. Mas, ao dobrar a esquina, não há crianças, nem bondade. A bondade que contam na catequese é uma coisa rara, de longe, como o cinema. Supõem que temos, que sabemos, que somos crianças dessas que eles falam, crianças de verdade (Matute,1961, tradução nossa).[4]

4 Do original: "Vamos a la catequesis, nos cuentan de otros niños. Sabemos que hay niños, y esas cosas que dicen. Pero no lo sabemos. Nos gusta el pan con algo de membrillo, y un vale, y luego el cine. Nos cuentan esas cosas que se cuentan siempre, que cuentan las señoras, los curas, los maestros. A veces escuchamos. Es bonito escuchar. Pero al doblar esa esquina, no hay niños, ni bondad. La bondad que cuentan en la catequesis, es una cosa rara, de lejos, como el cine. Suponen que tenemos, que sabemos, que somos niños de esos que dicen, niños de verdad."

A inadequação dessas crianças a qualquer imagem idealizada da infância também fica clara por meio dos demais brinquedos e brincadeiras referidos nos textos, como no de número oito, "Las cuerdas y los cuchillos". Nenhum deles, diz a voz narradora, anda sem cordas ou facas, assim como o fazem homens e mulheres. "Necessitam-se cordas, está claro. Cordas que deixem calos nas palmas, que não doam, que sirvam sempre. E as facas: para partir, cortar, raspar, afundar, cravar, ameaçar, exibir, brilhar. Sabe-se lá para quê! Tal como deve ser".[5] (Matute, 1961, tradução nossa). Os dois objetos – corda e faca – dão a dimensão material dessa infância desencantada numa sociedade marcada pela violência, em que brinquedos e armas se confundem. A fotografia que antecede esse texto é a de três meninos que reproduzem uma cena comum na Espanha da época: a de uma tourada improvisada, na qual um deles encarna o touro que leva a estocada do "toureiro" pendurado, por sua vez, nas costas daquele que faz as vezes do cavalo. Como se vê, o texto não comenta a foto e nem ela funciona como mera ilustração. Há possivelmente uma complementaridade entre eles, uma poética construída por uma correspondência implícita.

O projeto iniciado com o *Libro de juegos para los niños de los otros* fascinou tanto a fotógrafos, que buscavam a oportunidade de ter sua obra publicada em livro, quanto a escritores já consagrados, que poderiam publicar narrativas breves em edições esteticamente muito elaboradas. Por sua vez, para os editores, a coleção significava a oportunidade de participar mais ativamente do planejamento das várias etapas da publicação, desde a escolha da capa e do título até a do seu lançamento. Segundo Esther Tusquets (2010: 08), a intenção

5 No original: "Se necesitan cuerdas, claro está. Cuerdas que dejen callos en las palmas, que no duelan al fin, que sirvan siempre. Y los cuchillos: para partir, cortar, raspar, hundir, clavar, amenazar, lucir, brillar. ¡Quién sabe para qué! Tal como debe ser."

era a de que as fotografias tivessem a mesma importância que os textos.[6] Nesse sentido, o ideal seria que fotógrafos, escritores e editores trabalhassem juntos. Dos muitos títulos da coleção, Tusquets se refere a dois em que essa colaboração de fato ocorreu: *La caza de la perdiz roja* (1963), com textos de Miguel Delibes e fotos de Oriol Maspons, e *Una casa en la arena* (1966), de Pablo Neruda e Sergio Larraín.[7]

Izas, rabizas y colipoterras: voyerismo e sarcasmo

Porém, de todos os fotolivros da coleção *Palabra e imagem*, o que teve maior êxito editorial foi, segundo a própria Esther Tusquets, o afamado *Izas, rabizas y colipoterras* (1964), com textos de Camilo José Cela[8] e fotografias de Joan Colom.[9] São muitas as histórias e especulações que cercam essa publicação, mas, se nem todas são reais, a maior parte delas nos oferece elementos para entender o contexto em que se produziram. A própria participação de uma personalidade tão ambígua como a de Cela, que encarnava o grande escritor que

6 É bastante elucidativa a citação que Esther Tusquets faz de Carlos Barral, da editora Seix Barral, sobre a colaboração entre Vargas Llosa e Xavier Miserachs, na qual ele afirma que o escritor peruano e o fotógrafo catalão jamais teriam aceitado a colaboração se não estivessem seguros de sua total independência. Nem Miserachs aceitaria ilustrar o texto servilmente, nem Vargas Llosa admitiria que elementos de sua imaginação coincidissem com as imagens do fotógrafo (Tusquets, 2010: 12).

7 No prólogo da nova edição de *Los cachorros*, texto de Mario Vargas Llosa e fotografias de Xavier Miserachs, publicada pela editora La Fábrica, em 2010, Esther Tusquets se equivoca ao atribuir as fotos de *Una casa en la arena* ao italiano Paolo Gasparini, quando na verdade são do fotógrafo chileno Sergio Larrain, a quem Neruda teria indicado o que deveria ser fotografado. Gasparini foi o fotógrafo de *La ciudad de las columnas*, cujo texto é de Alejo Carpentier.

8 Camilo José Cela (1916-2002) foi um dos grandes escritores espanhóis do século XX. Em 1989, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura e, em 1995, o Prêmio Cervantes. Cela é autor de diversos romances – entre eles, *La familia de Pascual Duarte* (1942), *La colmena* (1951) e *Madera de Boj* (1999) –, além de contos, fábulas, poesias, peças de teatro, artigos, narrativas de viagens e obras de lexicografia.

9 Joan Colom (1921-2017) não era fotógrafo profissional, mas contador de uma indústria têxtil de Barcelona. Aos 36 anos de idade se interessa por fotografia e começa a frequentar a Associação Fotográfica da Catalunha. Na segunda metade dos anos 1950, passa a integrar a geração que revolucionou a fotografia na Espanha, a "Nova Vanguarda". Em 2002, recebeu o Prêmio Nacional de Fotografia.

conseguia manter relações amistosas com a ditadura franquista, ao mesmo tempo em que promovia os escritores exilados pelo regime através dos *Papeles de Son Armadans*,[10] já seria o suficiente para semear uma incerta aura em torno de *Izas, rabizas y colipoterras*. O contraste com a figura discreta do fotógrafo amador e contabilista de profissão, Joan Colom, talvez tenha contribuído a fomentar ainda mais as lendas em torno da obra. O fato é que a editora Lumen, em pleno ambiente conservador e retrógrado do franquismo, decide publicar um livro cujo tema são as prostitutas do *Barrio Chino* barcelonês.[11] Como bem apontou Joan Fontcuberta (1998: 186), o resultado dessa parceria corroborava perfeitamente a proposta da coleção *Palabra e imagem*, segundo a qual os dois discursos eram vistos como paralelos, sem que a fotografia tivesse uma relação de submissão com respeito ao texto. No caso em questão, foram as imagens de Colom que desencadearam o texto de Cela e não o contrário.

Desde uma perspectiva contemporânea sobre o direito à imagem e, mais do que isso, um olhar sensível aos debates em torno da condição da mulher ao longo da história, *Izas, rabizas y colipoterras* encerra uma série de problemas de caráter ético. Joan Colom, que se tornara uma referência para a renovação da fotografia na Espanha, havia realizado a série de imagens das prostitutas do *Barrio Chino* sem pedir consentimento às suas modelos. O discreto funcionário, como observa Fontcuberta, "se transformava em um sigiloso espião

10 Revista literária publicada por Cela, em Palma de Mallorca, de 1956 a 1979. Sobre esse tema, ver a tese "Bastidores de *Papeles de Son Armadans*: as correspondências", de Solange Chagas de Nascimento Munhoz, da Universidade de São Paulo.

11 O *Barrio Chino*, em espanhol, *Barri Xino*, em catalão, ou Raval, sempre foi um território dissidente na geografia barcelonesa. Antes e durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), foi reduto de operários pobres e, principalmente, de anarquistas. Em 1933, período republicano, os desvalidos do bairro foram intensamente retratados pela fotógrafa austríaca Margaret Michaelis. Durante o regime franquista, tornou-se território de prostituição e da vida marginal. Atualmente, apesar das tentativas de gentrificação e do *boom* do turismo, o bairro ainda é um tradicional albergue de imigrantes ilegais.

das intimidades secretas" (1998: 186, tradução nossa),[12] um *voyeur* que escondia sua *Leica* para captar de forma clandestina as cenas cotidianas de um território ao qual ele não pertencia. Imbuído de seu papel de testemunho imparcial, Colom não buscava interagir com as suas presas. Tamanha indiscrição fez com que uma das mulheres fotografadas, Eloísa Sánchez, denunciasse Colom, Cela e a editora por ter exposto sua imagem sem seu consentimento. Esse conhecido e comentado episódio representou uma ruptura traumática na carreira do fotógrafo, levando-o a abandonar a fotografia por 20 anos. Suas imagens, no entanto, constituem um acervo fundamental tanto para a história da fotografia na Espanha quanto para a memória visual da Barcelona dos anos 1950.

Por sua vez, os relatos de Camilo José Cela apresentam de maneira sarcástica e cruel, não isenta de engenhosidade, 52 sinônimos da palavra prostituta em espanhol. A obra se divide em cinco capítulos, organizados de acordo com a idade ou tipo das prostitutas: *izas*, *rabizas*, *colipoterras*, *hurgamanderas* e *putarazanas*. Na primeira fotografia do livro, vê-se entreaberta a grande porta de um bar, na qual está escrito "*Bocadillos variados*", e por onde se assoma o rosto de uma mulher loira que olha para o exterior. Nada nessa imagem indica que se trata do retrato de uma trabalhadora sexual, a não ser o fato de estar publicada juntamente com uma série de fotografias em que os gestos, vestimentas e situações deixam mais clara a referência ao universo da prostituição. Essa primeira foto joga de maneira categórica com os dois fora de campo da imagem, tanto o que indica aquilo estaria no interior do bar quanto o que seria objeto do olhar da mulher. Enquanto primeira fotografia do livro, o movimento dessa figura feminina, que remete ao mito de Penélope, é o daquela que espera, sejam amantes, clientes ou leitores. Para corroborar essa possível leitura da imagem, temos o

12 Do original: "se transformaba en un espia confidencial de las intimidades secretas."

texto de Cela que a acompanha, intitulado "Pregão", e que se apresenta como um chamado aos passantes:

> – Passem, senhores, passem e vão passando! Aqui poderão ver a autêntica Vênus Callipigia, com a vergonha a ponto, com uma teta à mostra e a bunda de fora! Entre, cavalheiro, a gozar dos antigos prazeres do amor! Espetáculo permitido pela polícia! A Ninfa da primavera, de Cranach, pelada e com dois perdizes picando a verde e fresca erva! A Diana adolescente, de Boucher, está com as perdizes já mortas e a ponto de assar! Ouça, cidadão, que quando estiver morto será tarde demais! […] Só para homens! Vênus e Cupido, pelo divertidíssimo Bronzino! *La Maja desnuda*, de Goya, e *Mademoiselle Naná* de anáguas ou o resgate da ingenuidade, pelo francês Manet! Aqui se faz à francesa e o que mais se quiser! Há sanduíches variados e numerosas senhoritas. Passem, senhores, passem, e vão passando (Cela,1984: 7, tradução nossa).[13]

A partir desse anúncio, já se estabelece um pacto de leitura em que o leitor intui o que encontrará por diante: uma mostra de mulheres expostas ao olhar indiscreto do fotógrafo e às palavras sarcásticas e pouco lisonjeiras do escritor. No entanto, como observa Christoph Rodiek (2008: 110), o que se verá é que a sobriedade do enfoque neorrealista de Joan Colom é incompatível com os jogos de estilo de Cela: "Se as fotos de Colom estão arraigadas dentro de uma orientação temática e estética determinada, Cela cultiva uma leitura

13 Do original: "–¡Pasen, señores, pasen y vayan pasando! ¡Aquí podrán ver la auténtica Venus Callipigia, con la vergüenza a punto, con una teta al aire y el culo fuera! ¡Entre usted, caballero, a gozar de los antiguos placeres del amor! ¡Espectáculo permitido por la policía! ¡La Ninfa de la primavera, de Cranach, en cueros vivos y con dos perdices picando la verde y fresca yerba!! La Diana adolescente, de Boucher, ésta con las perdices ya cadáveres y a punto de asador! ¡Oído, ciudadano, que cuando llegue usted a cadáver será tarde! […] ¡Sólo para hombres! ¡Venus y Cupido, por el cachondísimo Bronzino! ¡La Maja desnuda, de Goya, Y Mademoiselle Naná en enagua o el rescate de la ingenuidad, por el francés Manet! ¡Aquí se hace el francés y lo que se tercie! ¡Hay bocadillos variados y numerosas señoritas! ¡Pasen, señores, pasen y vayan pasando."

criativa que é, ao mesmo tempo, antitemática, irônica e subversiva"[14] (Rodiek, 2008: 111, tradução nossa). O escritor se vale da fotografia--documento, que se propõe a ser testemunho do real, para construir narrativas pouco confiáveis e um universo ficcional marcado por uma retórica abusiva, carregada de animalizações, anáforas e o que Rodiek chama de "intertextualidade lúdica". O fotorrelato intitulado "Zorrastrón cumplido", que acompanha a fotografia de uma mulher corpulenta, vista em primeiro plano e caminhando diante de um bar, é um exemplo contundente dessa retórica:

> A mulher, o melão e o queijo, ao peso. Toma do frasco, Carrasco, que sai um miúra pela porta grande! As mouras murcianas, passando de certa tonelagem, costumam ser um bocado saboroso para judeus manchegos e demais fauna a quem a lei veda provar o toucinho fora do catre.
> […]
> Maimónides, judeu aristotélico cordobés, conta em seu *Guía dos perplexos e desencaminhados* as façanhas de Ghenziana-Sara Turquí, também conhecida por Sarita Congro, marafona completa, natural de Baena […] (Cela, 1984: 56-59, tradução nossa).[15]

As referências sociais e históricas da fotografia, percebidas pelo tipo de roupa que usa a mulher e pelos demais elementos da imagem (um marinheiro de costas, uma dona de casa e um homem mais velho conversando diante do bar), ficam totalmente anuladas pelo

14 Do original: "Si las fotos de Colom están arraigadas dentro de una orientación temática y enfática determinada, Cela cultiva una lectura *creadora* que es, a la vez, antitemática, irónica y subversiva."

15 Do original: "La mujer, el melón y el queso, al peso. ¡Toma del frasco, Carrasco, que sale un miura por la puerta grande! Las moras murcianas, en pasando de cierto tonelaje, suelen ser bocado gustoso para judíos manchegos y demás fauna a quien la ley veda catar el tocino fuera del catre. […]

Maimonides, judío aristotélico cordobés, cuenta en su *Guía de perplejos y descarriados* las hazañas de Ghenziana-Sara Turquí, también conocida por Sarita la Congrio, zorratrón cumplido natural de Baena."

relato burlesco de Camilo José Cela, que relaciona a mulher da foto a um touro (miúra) e as murcianas à comida. Na edição de 1971 de *Izas, rabizas y colipoterras*, realizada pela mesma editora, mas já sem as fotografias de Joan Colom, Cela escreve uma espécie de prólogo intitulado "Breve nota resignada", no qual lamenta que a primeira recepção do livro tenha sido "acidentada e tumultuada" e, usando uma retórica cervantina, declara: "As pessoas não leem, ou leem mal e depressa, e têm pouca memória, precário entendimento e má vontade, e assim não há maneira de salvar a alma" (Cela, 1971: 9, tradução nossa).[16] Naquele momento, o escritor galego tinha plena consciência de que seu texto, sem as fotografias de Colom, para as quais fora escrito, era capenga: "Minhas *izas*, minhas *rabizas*, minhas *colipoterras*, minhas *hurgamanderas* e minhas *putarazanas* – que os deuses se apiedem de suas dilaceradas carnes! – iniciam hoje essa nova andadura que bem sei coxa, por sua e minha [causa], mas que não quisera feridora para os demais" (Cela, 1971: 10, tradução nossa).[17]

A relação de Camilo José Cela com a fotografia já era conhecida desde a primeira edição de *Viaje a la Alcarria*, de 1948, que foi publicada com imagens realizadas pelo fotógrafo austríaco Karl Wlasak. Os relatos, distribuídos em 11 capítulos, narram a caminhada de algumas semanas empreendida pelo próprio Cela pela parte sul da meseta espanhola, em que o escritor destacava a beleza dos lugares por onde passara, a variedade da produção rural, a generosidade do povo e, em palavras suas, o maravilhoso castelhano falado na região. Relatos em que se pode perceber a empatia do escritor com o que descreve e narra, muito distinto do registro zombeteiro, depreciativo e misógino utilizado em *Izas, rabizas y colipoterras*. A relação com a imagem em ambos

16 Do original: "La gente no lee, o lee mal y deprisa, y tiene poca memoria, precario entendimiento y mala voluntad, y así no hay modo de salvar el alma."

17 Do original: "Mis izas, mis rabizas, mis colipoterras, mis hurgamanderas y mis putarazanas –¡que los dioses se apiaden de sus laceradas carnes!– inician hoy esta nueva andadura que bien sé cojitranca, por suya y mía, pero que no quisiera heridora para los demás".

os livros também é bastante distinta. Enquanto em *Viaje a la Alcarria* as fotografias ilustram o texto, no fotolivro de 1964 são elas que dão origem aos breves relatos biográficos criados por Cela.

No entanto, as verdadeiras predecessoras de *Toreo de salón* (1963),[18] de *Izas, rabizas y colipoterras* (1964) e das *Escenas matritenses* ou *Fotografías al minuto* (1965-66) são as breves narrativas reunidas na seção intitulada "Doce fotografias al minuto" do livro *El gallego y su cuadrilla*, de 1955. Apesar do título, os relatos não se fazem acompanhar de imagens fotográficas, uma vez que elas são apenas sugeridas ou comentadas pelo protagonista. A narrativa de abertura, "Sansón García, fotógrafo ambulante", apresenta aquele que será o personagem central de todas as outras: um fotógrafo caolho, falador e itinerante. O narrador dos relatos é sempre o mesmo, alguém que vê as fotografias, escuta as histórias por elas suscitadas e, vez por outra, interpela ou consola o fotógrafo falante em seus acessos de melancolia. Algumas vezes, porém, quando o fotógrafo é totalmente tomado pela verborragia, ele próprio assume o papel de narrador, como no relato "Sansón García tiene ganas de hablar". As imagens, apenas referidas ou, quando muito, descritas, são o elemento desencadeador das recordações do fotógrafo: "Deve estar por aqui uma foto de Wenceslao. Sim, aqui está ela. Este sujeito é o Wenceslao. Que pinta, hein! O Wenceslao era um artista muito autodidata e muito corpulento, que andava com uns trejeitos muito marciais […]" (Cela, 1981: 240, tradução nossa).[19]

---

18 Obra também publicada na coleção *Palabra e Imagem*, contou com fotografias de Oriol Maspons e Julio Ubiña. O cenário principal das fotografias em *Toreo de Salón* foram as academias de tauromaquia situadas na periferia de Barcelona. O ensaio fotográfico de Maspons e Ubiña já havia sido realizado quando Cela foi convidado a escrever os fotorrelatos.

19 Do original: "Por aquí debe de andar una foto del Wenceslao. Sí, mírela aquí. Este tío es el Wenceslao. ¡Qué facha, eh! El Wenceslao era un artista muy autodidacta y muy corpulento, que andaba con unos contorneos muy marciales."

Se considerarmos os procedimentos seguidos em "Doce fotografias al minuto" e sua semelhança com os que foram adotados posteriormente em *Izas, rabizas y colipoterras*, poderíamos correr o risco de acreditar que as fotografias de Joan Colom eram desnecessárias para que Cela escrevesse seus relatos. Christoph Rodiek (2008: 107) observa, porém, que o que interessava a Cela era o efeito de ficção ressaltado a partir do choque de campos de referência empíricos e ficcionais, o que teria sido intensificado nos fotorrelatos. As fotografias de Colom lhe davam a possibilidade de jogar com os "registros da realidade" para criar biografias falsas e fabular aquilo que seria tomado como verdadeiro. Talvez seja possível perceber certa afinidade entre esse jogo picaresco de Cela, realizado a partir das fotos de Colom, com as séries fotográficas de Joan Fontcuberta,[20] que desestabilizam o caráter indiciário e referencial da fotografia ao inserir a ficção no próprio processo de elaboração de suas imagens. Embora os procedimentos sejam totalmente distintos, tanto em um caso quanto no outro a ficção surge como o elemento desestabilizador da ilusão de realidade proporcionada pela imagem fotográfica.

Como afirma o próprio Fontcuberta (2010: 104), a modernidade fotográfica situava no documento a verdadeira essência do meio e se a imagem técnica se implantou em todos os recantos da vida foi justamente por sua condição de testemunho do real. Sem esquecer toda uma corrente que buscava aproximar a fotografia da pintura, produzindo efeitos subjetivos nas imagens fotográficas, o objetivismo do meio acaba predominando. Apesar de ter-se firmado como um "discurso" a serviço da verdade, o realismo fotográfico, diz Fontcuberta (2010: 10), "escondia em um beijo sua traição". Todas as possíveis manipulações que podem ser produzidas em uma imagem fotográfica – e a história

20 Nesse sentido, são emblemáticos os seguintes trabalhos de Fontcuberta: *Fauna* (1987), *Constelaciones* (1993), *Sputnik* (1997), *Sirenas* (2000), *Milagros & Co* (2002), *La isla de los vascos* (2003) e *Deconstructing Osama* (2007).

da fotografia é pródiga nesse assunto – acabam tornando-se evidentes com o advento da fotografia digital, que permite que qualquer pessoa as opere desde a tela de um celular. As possibilidades de fabulação seriam, portanto, inerentes à própria imagem fotográfica. Os fotorrelatos podem intensificar essa potencialidade fabuladora ou, ao contrário, podem gerar uma tensão entre relato ficcional e fotografia-documento.

André Rouillé (2009: 103), por sua vez, chama atenção para outro aspecto fundamental: o de que a fotografia-documento transformou completamente os modos de visão e de representação tradicionais. A oposição que a fotografia estabelece com a pintura, segundo o teórico francês, não é somente a que se dá pela substituição da mão do artista pela máquina, "mas pelo fato de produzir, do real, imagens fragmentárias, atomizadas, fracionadas, não hierarquizadas" (Rouillé, 2009: 103). Dois mundos entrariam, então, em confronto: um que acredita poder unificar os fragmentos, enquanto o outro acumula fragmentos não totalizáveis. "É um fenômeno mais geral da modernidade, que atinge tanto a produção, com o desenvolvimento da indústria, quanto a literatura e a imprensa" (Rouillé, 2009: 104). Nesse sentido, a informação, que passaria a competir com a narrativa, justapõe notícias que não têm correlação entre si. O jornal, a partir da segunda metade do século XIX, fragmenta as narrativas e torna mais complexa a perspectiva. A publicação de romances em fascículos está, sem dúvida, ligada a esse fenômeno. Por sua vez, o surgimento, no início do século XIX, de um novo gênero literário – o relato *costumbrista* – também está diretamente relacionado com a grande imprensa e com a observação da vida cada vez mais atomizada das grandes cidades. Já o ressurgimento do *costumbrismo* na década de 1960, quando os relatos de cenas do cotidiano e retratos de tipos urbanos passam a ser acompanhados de fotografias-documento, potencializa novos olhares sobre o espaço urbano e a fabulação advinda da aproximação entre os dois meios.

A reinvenção do *costumbrismo* em *Vivir en Madrid* e *Nuevas escenas matritenses*

Assim como as capitais mencionadas no início deste artigo, também Madri foi objeto privilegiado de fotolivros na década de 1960. Um exemplo significativo desse tipo de produção editorial é o clássico *Vivir en Madrid* (1967), da editora Kairós, com textos do jornalista Luis Carandell e fotografias de Francisco Ontañón. Essa publicação retoma de forma deliberada a tradição do *costumbrismo* do século XIX, que tantas vezes se deteve nos hábitos cotidianos e nos tipos que compunham a capital da Espanha. A obra se divide em duas partes, sendo que a primeira, intitulada "Velázquez", está composta de 11 crônicas acompanhadas de suas respectivas fotografias, enquanto a segunda, "Goya", apresenta 13 crônicas e um dicionário madrilenho-castelhano, além das fotografias que as seguem. O texto de abertura, "A manera de Prólogo", tem como epígrafe um trecho de *Historia de la vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo, no qual se lê: "O primeiro que deves saber é que na corte há sempre o mais tonto e o mais sábio, mais rico e mais pobre, e os extremos de todas as coisas…" (Carandell, 1971: 9, tradução nossa).[21] O cenário desse primeiro texto, que irá confirmar a epígrafe de Quevedo, é a chocolataria do bairro Lavapiés, local propício à apresentação dos costumes noturnos e matinais dos madrilenhos. O texto também faz indicações geográficas precisas e dá informações sobre as vestimentas e os penteados usados pelos frequentadores do estabelecimento. Seguindo à risca a castiça tradição *costumbrista*, o pequeno, mas significativo, espaço comercial tem a capacidade de condensar toda a comunidade da capital espanhola: "Desses dois milhões e meio de habitantes que não sabemos quem são, como pensam nem como

21 Do original: "Lo primero que has de saber que en la corte hay siempre el más necio y el más sabio, más rico y más pobre, y los extremos de todas las cosas…"

vivem, há uma representação completa na chocolataria de Lavapiés, às cinco da manhã" (Carandell, 1971: 12, tradução nossa).[22]

A primeira parte de *Vivir en Madrid*, "Velázquez", está geograficamente delimitada pelos bairros e ruas mais ricos e monumentais da cidade. A diferenciação que o autor traça entre os vários espaços da capital, tendo os dois pintores, Velázquez e Goya, como referência, fica evidente no texto de abertura da primeira parte:

> Madri, ao amanhecer, é de Velázquez. De dia, é de Goya. As casas dos ricos, os jardins, os passeios, os edifícios públicos e os bares elegantes são de Velázquez. O Rastro, os mercados, a Casa de Campo, os domingos, a *Puerta del Sol*, o *Gran San Blas*, o metrô e os botequins são de Goya (CARANDELL, 1971: 19, tradução nossa).[23]

Como se pode notar, a própria concepção da obra está definida pela visibilidade. As fotografias de Francisco Ontañón, nas quais predominam cenas de rua, dialogam com o texto de Carandell, mas este não faz referências diretas a essas imagens. O fotolivro, além de se apresentar como um passeio pelos diversos territórios da capital espanhola, incluindo um verdadeiro mostruário dialetal e de tipos sociais, desenvolve também uma série de comentários irônicos sobre a sociedade madrilenha do período franquista, dirigidos em particular à parcela composta por "senhores antigos", "sinhozinhos andaluzes" e novos ricos empenhados em ascender socialmente. Por outro lado, a empatia com os tipos populares e desvalidos de Madri fica evidente na parte do livro intitulada "Goya":

---

22 Do original: "De esos dos millones y medio de habitantes que no sabemos quienes son, como piensan ni como viven, hay una representación completa en la chocolatería de Lavapiés, a las cinco de la mañana."

23 Do original: "Madrid, al amanecer, es de Velázquez. De día, es de Goya. Las casas de los ricos, los jardines, los paseos, los edificios públicos y los bares elegantes son de Velázquez. El Rastro, los mercados, la Casa de Campo, los domingos, la Puerta del Sol, el Gran San Blas, el metro y las tascas son de Goya."

> Se em Velázquez a Espanha estava morta, em Goya parecia ter ressuscitado. Assim como Velázquez, Goya tomou nota do que estava ocorrendo. Uma nobreza corrompida na corte, enquanto, na rua, o povo lhe quebrava o galho. Goya começou pintando a nobreza por obrigação, mas acabou gostando. Pintou-os com caras de palhaço, de degenerado e de torresmo. Goya pôs na moda a degeneração, assim como Velázquez havia posto na moda a languidez. Talvez por isso seja difícil ser elegante na Espanha sem ter um certo ar de cretinismo (Carandell, 1971: 81).[24]

E, mais adiante, no mesmo capítulo, arremata:

> Mas Goya está identificado com o povo e, mais concretamente, com o povo de Madri. No Rastro, na pradaria, na quermesse de San Isidro, na Puerta del Sol ainda se veem goyas viventes. Os domingos lhes pertencem. São seus os bairros humildes. E os mendigos e as prostitutas. E todos aqueles que não são nobres, nem burgueses, nem ricos do interior, nem sinhozinhos andaluzes, nem funcionários; os que não têm nada a defender e não fazem mais que se defender (Carandell, 1971: 83, tradução nossa).[25]

Embora situado em pleno século XX, o texto de Carandell se conecta a toda uma tradição literária que remonta tanto a Benito

24 Do original: "Si en Velázquez España estaba muerta, en Goya parecía haber resucitado. Al igual que Velázquez, Goya tomó nota de lo que estaba ocurriendo. Una nobleza corrompida en la corte, mientras en la calle, el pueblo le sacaba a esa nobleza las castañas del fuego. Goya empezó pintando a la nobleza por obligación, pero luego le cogió gusto. Les pintó cara de payaso, de degenerado, de torresmo [sic], Goya puso de moda la degeneración, igual que Velázquez había puesto de moda la languidez. Tal vez por esta razón es difícil ser elegante en España sin tener un cierto aire de cretinismo."

25 Do original: "Pero Goya está identificado con el pueblo, y muy concretamente con el pueblo de Madrid. En el Rastro, en la pradera, en la verbena de San Isidro, en la puerta del Sol se ven todavía goyas vivientes. Los domingos le pertenecen. Son suyos los barrios humildes. Y los mendigos y las prostitutas. Y todos aquellos que no son nobles, ni burgueses, ni ricos de pueblo, ni señoritos andaluces, ni funcionarios; los que no tienen nada que defender y no hacen otra cosa que defenderse."

Pérez Galdós[26] como a já mencionada corrente *costumbrista*. Os dois trechos anteriormente citados poderiam ser vistos como uma referência indireta a *Misericordia* (1897),[27] romance de Galdós em que também se destacam as duas caras de Madri, além das possíveis conexões com os artigos que o escritor escreveu para o jornal argentino *La Prensa*, entre 1883 e 1894, nos quais apresentava, para seus leitores de além-mar, as muitas facetas da capital espanhola. Essa suposta relação com a obra galdosiana é acentuada pelo tom crítico utilizado por Carandell em seu texto, no qual aponta, de forma indireta, para as desigualdades que o regime franquista, instalado no poder desde 1939, só fazia cultivar e aprofundar.

Já a relação entre texto e imagem, intensificada em publicações como *Vivir en Madrid*, também nos remete às obras clássicas do *costumbrismo* oitocentista, que combinavam crônicas e desenhos, como é o caso de *Los españoles pintados por sí mismos*,[28] cuja primeira edição é de 1842. O gênero *costumbrista*, que estava diretamente relacionado ao movimento romântico europeu, teve repercussão também em países latino-americanos, em especial no México. Nessas publicações, a descrição literária de costumes e de elementos considerados típicos

26 Pérez Galdós foi não só o principal representante da corrente realista na Espanha, tendo produzido uma obra extensa e relevante, como desempenhou um papel fundamental para a consolidação do romance em seu país.

27 *Misericordia* tem como protagonista a figura magnânima de uma mendiga, Benigna, que circula por diversos territórios de Madri acompanhada por Almudena, um marroquino cego, miserável e fantasioso. O romance, que aponta a hipocrisia da sociedade espanhola da época, começa da seguinte forma: "Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastian… mejor será decir la iglesia… dos caras que seguramente son más graciosas que bonitas: con la una mira a los barrios bajos, enfilándolos por la calle de Cañizares; con la otra al señorío mercantil de la Plaza del Ángel" (Pérez Galdós, 1991: 61-62).

28 *Los españoles pintados por sí mismos* é uma obra publicada na Espanha, entre 1843 e 1844. Trata-se de uma coleção que contém 98 relatos que descrevem personagens urbanos ("tipos"), sendo cada um deles acompanhado por sua respectiva ilustração. Dividida em dois tomos, a obra reuniu diversos escritores, incluindo os mais conhecidos da época: Ramón de Mesonero Romanos (conhecido como "*El Curioso Parlante*"), o Duque de Rivas, José Zorrilla e Estébanez Calderón, entre outros.

ia acompanhada pela representação visual, dando origem, posteriormente, ao subgênero dos "tipos". Esse subgênero, que consistia em um relato sobre certo personagem com determinadas características – como as de ofício, formas de falar, de se vestir etc. –, acabava tendendo para a conformação de estereótipos. Embora o *costumbrismo* tenha tido uma inclinação maior para o conservadorismo político e social, alguns escritores, como Mariano José de Larra, aproveitaram esse tipo de escrita para apontar as mazelas sociais de seu tempo. Ao se remontar, em plena década de 1960, à tradição *costumbrista* oitocentista, possivelmente Luis Carandell se associava mais a essa tendência crítica de Larra.

A estreita relação com o *costumbrismo* também pode ser observada nas *Nuevas escenas matritenses*, livro que reúne sete séries de fotografias de Enrique Palazuelo[29] e relatos de Camilo José Cela, num total de 63 fotorrelatos. Originalmente, as sete séries foram publicadas em sete cadernos independentes, de maio de 1965 a outubro de 1966, na coleção *Fotografias al minuto*, da editora Alfaguara, portanto um ano antes de *Vivir en Madrid*. Como observa Christoph Rodiek (2008: 125), o ponto de partida dos relatos de Cela são as fotografias realizadas por Palazuelo, entretanto, longe de fazer comentários referenciais sobre as imagens, o escritor as inclui em seu universo ficcional. Enquanto, na tradição *costumbrista* do século XIX, a ilustração buscava ressaltar os aspectos mais evidentes do texto, nas *Nuevas escenas matritenses* Cela utiliza as imagens como abertura para um "fora de campo" ficcional, dando nomes excêntricos aos personagens anônimos das fotos e empregando sua ironia desgarrada para criar cenas e diálogos que ampliam enormemente o

29 Sabe-se que Enrique Palazuelo foi tenente da marinha e velejador, mas há poucos dados sobre ele. Na Fundación Camilo José Cela, se conservam cerca de 250 fotografias da época em que realizou seu trabalho fotográfico sobre Madri. Não foi possível encontrar os detentores de seus direitos autorais para reproduzir imagens suas neste trabalho.

campo semântico da imagem e que muitas vezes, longe de reforçar os elementos que a compõem, geram tensões entre o texto e a fotografia. De acordo com Rodiek (2008: 129, tradução nossa), "Cela *lê* as fotos à sua personalíssima maneira e tende, progressivamente, a deformar os personagens".[30]

Enquanto, na primeira série dos fotorrelatos, o escritor mantém uma proximidade maior com as respectivas fotos de Palazuelo, nas demais as referências às imagens são cada vez mais distantes. Assim, na "cena" de abertura, intitulada "Nicasio Alcoba en la calle de las Huertas", vê-se a fotografia de um homem de costas, meio curvado, vestido com um paletó surrado, um jornal dobrado no bolso, olhando atentamente para os manequins da vitrine do salão de beleza Ramos. O relato de Cela acompanha os elementos da imagem, mas cria uma biografia fictícia para o personagem: "Nicasio Alcoba passa todas as manhãs pela rua das Huertas. Nicasio Alcoba, natural de Piedrabuena, província de Ciudad Real, está sobrando em Madri, mas não vai embora" (Cela, 1988: 12, tradução nossa).[31] Outros dados são acrescentados para aumentar a verossimilhança e compor uma figura mais complexa: Nicasio Alcoba é peão, desempregado, serviu no exército republicano durante a guerra civil, o que lhe custou dois anos de campo de concentração, e agora está meio tísico. O personagem, por sua vez, também cria biografias fictícias dos manequins da vitrine, incluindo um que se parece com o próprio Camilo José Cela. Se a fotografia de Palazuelo nos apresenta o homem pobre que observa atentamente a vitrine luxuosa, remetendo às desigualdades da estratificada sociedade espanhola dos anos 1950/1960, o texto de Cela transforma a figura da foto em personagem de ficção e faz com

30 Do original: "Cela *lee* las fotos a su personalísima manera y tiende, progresivamente, a deformar a los personajes."

31 Do original: "Nicasio Alcoba pasa todas las mañanas por la calle de las Huertas. Nicasio Alcoba, natural de Piedrabuena, provincia de Ciudad Real, está de más en Madrid, pero no se va."

que ele participe do jogo tornando-se criador de outros tantos personagens, inclusive de um que poderia ser o próprio escritor.

O fotorrelato número 4, da quinta série, "Tres pies para un banco: Zamora, Ciriaco, Quincoces", é um dos exemplos em que a conexão entre texto e imagem não é imediata. A fotografia nos mostra uma cena de um bairro periférico de Madri. No primeiro plano da imagem, vemos três meninos de idades diferentes: enquanto o maior conserta uma bola improvisada, o do meio o observa e o menor, na outra ponta da foto, caminha em sua direção. Ao fundo, se veem dois típicos prédios feitos de carregação para abrigar operários pobres. Os protagonistas do relato de Cela não fazem parte da fotografia de Palazuelo, mas são o seu fora de campo. Após uma breve descrição dos edifícios erguidos poucos anos antes e da vida que os habita, inicia-se um diálogo entre dois personagens aos quais o leitor não foi apresentado. A conversa gira em torno de Juanita, uma viúva que é descrita por um dos interlocutores como uma "ruína de mulher", que tem mau hálito, joanetes, mau humor e é meio cega. Logo nos damos conta de que aquele que assim a apresenta é o senhor Perpetuo Polvoredo Fernández, pai de Roque, o pedreiro que despencou de um andaime. Perpetuo Polvoredo é, portanto, sogro de Juanita e avô de três meninos de nove, sete e seis anos, chamados, respectivamente, Perpetuo, Roque e Ciriaco. O avô, que não faz parte da imagem, estaria conversando com um vizinho, enquanto olha os três netos brincarem e os imagina, no futuro, como três grandes jogadores de futebol: Zamora, Ciriaco e Quincoces.[32] Mais adiante, o relato apresenta o destino dos três filhos de Roque, que vão morar no interior com o avô; e o de sua viúva, que, após algumas tentativas

32 Ricardo Zamora (1901-1978), "El Divino", foi goleiro do Real Madri e, durante os anos 1920 e 1930, foi considerado um dos melhores goleiros do mundo. Ciriaco Errasti Suinaga (1904-1984) e Jacinto Quincoces López (1905-1997), também do Real Madri, jogaram com ele na defesa. Os três jogadores foram também da seleção espanhola de futebol.

para sobreviver, acaba morrendo como indigente: "Como ninguém solicitou seus restos, Juanita acabou jogada na sala de dissecação. Os estudantes de medicina costumam fazer piadas, algumas engraçadas, sobre os mortos da vez" (Cela, 1988: 197, tradução nossa).[33]

A estratégia utilizada por Cela nos joga para fora do marco da imagem, impedindo o enternecimento com a cena das crianças que brincam com uma bola improvisada num terreno baldio, e dificultando que seus leitores estabeleçam qualquer empatia com os personagens suburbanos que descreve. Esse é o caminho oposto ao seguido por Ana María Matute e Jaime Buesa em *Libro de juegos para los niños de los otros* (1961),[34] no qual as fotografias de Buesa desencadeiam textos que denunciam, à maneira poética de Matute, a infância desvalida das grandes cidades espanholas do pós-guerra civil. Por sua vez, a fotografia de Palazuelo, que nos mostra os edifícios como sombras gigantes sobre os três meninos, poderia fazer parte do livro de Matute e Buesa. O que se percebe, portanto, é que Cela lê a contrapelo a imagem realizada por Palazuelo e a utiliza para aumentar o seu acervo de relatos impiedosos, embora aí não faltem referências à infância pobre e à tragédia que rondava as famílias de operários no período franquista.

Como observa Christoph Rodiek (2008: 139), os personagens desses relatos curtos que compõem as *Nuevas escenas matritenses*, acompanhadas da fotografia documental de Palazuelo, são, na maior parte das vezes, caricaturas cuja essência se relaciona à visão *esperpêntica* do mundo,[35] presente na obra de Cela desde os seus *apuntes car-*

33 Do original: "Como nadie reclamó sus restos, la Juanita acabó en cuartos en la sala de disección. Los estudiantes de medicina suelen hacer chistes, algunos graciosos, sobre los muertos del turno."

34 Fotolivro da coleção *Palabra e imagem*, da editora Lumen.

35 O *esperpento* é um conceito criado por Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), dramaturgo, poeta e romancista espanhol, através do qual a realidade é deformada pela exacerbação de seus traços feios e grotescos.

petovetónicos.[36] Para muitos críticos, como José María Castellet, esse tipo de recurso utilizado pelo escritor galego denota uma comicidade amarga e muitas vezes gratuita, o que é possível observar tanto em *Izas, rabizas y colipoterras* quanto em *Nuevas escenas matritenses*. Já a fotografia documental de Enrique Palazuelo se aproxima à praticada por Joan Colom, Jaime Buesa e toda uma nova geração de fotógrafos que, a partir dos anos 1950, passa a rechaçar a estética predominante do franquismo. Como explica Rodiek (2008: 126), na fotografia espanhola, até então, predominava o "neopictorialismo", cujos temas eram, dentre outros, a dignidade, a honra, a paz e a harmonia da vida rural. "Esses fotógrafos – afirma o crítico – *pintavam*, com um patetismo insuperável, procissões austeras, castelos sublimes, monges estatuários, aristocratas orgulhosos, etc."[37] (Rodiek, 2008: 126). O realismo documental surge, então, na contramão dessa tendência, evitando a retórica artificial dos pictorialistas e buscando captar o momento e, principalmente, os aspectos da vida cotidiana. Nesse sentido, as grandes cidades, por sua quase infinita diversidade e seu incessante movimento, se tornam símbolo da própria modernidade e o modelo preferido da fotografia documental.

---

36 No prólogo de *El gallego y su cuadrilla* (1955), o próprio Cela define aquilo que denomina de *apuntes carpetovetónicos*: "O *apunte carpetovetónico* poderia ser algo assim como um esboço agridoce, entre caricatura e água-forte, narrado, desenhado ou pintado, de um tipo ou de um pedaço de vida peculiares de um determinado mundo: o que os geógrafos chamam, quase poeticamente, a Espanha árida", (Cela, 1981: 8, tradução nossa). A palavra *carpetovetónico* se refere a carpetanos e vetones, povos de origem celta que habitaram a Península Ibérica antes da chegada dos romanos. Sendo assim, a palavra indica aquilo que é característico da Espanha profunda. Durante a guerra civil, o termo foi bastante utilizado para fazer alusão à terra seca de Castela e ao que é rude, bruto e violento. Segundo o próprio Cela, o *apunte* (apontamento, esboço) não é um artigo, uma vez que não se articula com nada, nem um conto, já que é carente de abstração e subjetividade. O autor explica, ainda, que seu *apunte carpetovetónico*, enquanto gênero literário, não é nenhuma novidade, ligando-o à tradição literária espanhola desde as coplas medievais e, especialmente, à obra de Francisco de Quevedo. E, como fechamento dessas definições, afirma que os *apuntes* são "como um passarolo sarnoso, acossado e ferozmente ibérico" (Cela, 1981: 9, tradução nossa).

37 Do original: "Esos fotógrafos *pintaban*, con patetismo insuperable, procesiones austeras, castillos sublimes, monjes estatuarios, aristócratas orgullosos etc."

Considerações finais

A análise de alguns fotolivros publicados na Espanha nos anos 1970, em particular os da coleção *Palabra e imagen*, nos possibilitou observar representações de personagens que povoaram a vida urbana espanhola durante o período franquista. Nesse sentido, *El libro de juegos para los niños de los otros* e *Izas, rabizas y colipoterras* nos dão a dimensão da infância desencantada dos mais pobres e do cotidiano da prostituição no *Barrio Chino* barcelonês, resguardando-se as diferenças de percepção e de empatia com respeito aos excluídos desenvolvidas por escritores e fotógrafos nessas duas obras. Por outro lado, também foi possível observar a opção de determinados autores pelo cultivo do *neocostumbrismo* – como nos casos de *Vivir en Madrid* e das *Nuevas escenas matritenses* –, mas, principalmente, o estudo desses fotorrelatos nos permitiu realizar uma maior imersão nas relações entre literatura e fotografia.

A transformação dos modos de visão e de representação tradicionais introduzida pela fotografia-documento, conforme adverte André Rouillé, que se traduz nas imagens fragmentárias e não hierarquizadas dos fotolivros aqui apresentados, também altera de maneira significativa as relações entre texto e imagem. Enquanto os relatos do *costumbrismo* oitocentista descreviam tipos humanos de forma muitas vezes estereotipada e eram acompanhados por desenhos ilustrativos que ressaltavam seus aspectos mais emblemáticos, os fotolivros de Camilo José Cela, Joan Colom e Enrique Palazuelo apresentam uma relação complexa, e muitas vezes surpreendente, entre texto e imagem. Para compreender a peculiaridade desse acercamento foi preciso realizar um percurso que nos levou também a outras obras do próprio Cela e ao fotolivro *Vivir en Madrid*, de Luis Carandel e Francisco Ontañón, cujas referências são mais próximas à tradição literária espanhola do século XIX, em especial ao *costumbrismo* crítico de Mariano José de

Larra. Nas *Nuevas escenas matritenses* foi possível observar as estratégias utilizadas por Camilo José Cela para criar biografias fictícias das figuras retratadas por Enrique Palazuelo, onde não faltam nomes e apelidos estrambóticos, diálogos carregados de termos populares e cotidianos, além de todo tipo de ironia e tiradas zombeteiras. Também foi possível perceber nos fotorrelatos os distanciamentos entre texto e imagem, conforme já apontara Christoph Rodiek. Cela não só joga com a credibilidade da fotografia-documento, como pratica uma leitura das imagens que afirma a potencialidade do entrecruzamento dos dois meios, antecipando um fenômeno contemporâneo que Natalia Brizuela (2014: 13), utilizando um termo de Mario Bellatín, denomina de "literatura nas fronteiras", ou seja, uma literatura situada numa zona porosa, propícia à contaminação de outras artes e à metamorfose.

Referências bibliográficas

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza, 2008.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia*: uma literatura fora de si. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CARANDELL, Luis; ONTAÑÓN, Francisco. *Vivir en Madrid*. 4. ed. Barcelona: Kairón, 1971.

CELA, Camilo José. *El gallego y su cuadrilla*. Barcelona: Destino, 1981.

CELA, Camilo José; COLOM, Joan. *Izas, rabizas y colipoterras*. Barcelona: Lumen, 1984.

CELA, Camilo José. *Izas, rabizas y colipoterras*: drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón. Barcelona: Lumen, 1971.

CELA, Camilo José; MASPONS; UBIÑA. *Toreo de salón*: farsa con acompañamiento de clamor y murga. Barcelona: Lumen, 1963.

CELA, Camilo José; PALAZUELO, Enrique. *Nuevas escenas matritenses*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1988.

CELA, Camilo José. *Viaje a la Alcarria*: las botas de siete leguas. 20. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*: visão e modernidade no século XIX. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ESCOBAR ARONIS, José. "Literatura de 'lo que pasa entre nosotros'. La modernidad del *costumbrismo*". Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2005.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. "*Izas, rabizas y colipoterras*: un álbum furtiu". *Catalan Review*, v. XVIII, n. 1-2, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas. Fotografia e verdade*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010.

GALDÓS, Benito Pérez. *Misericordia*. Madrid: Cátedra, 1991.

MATUTE, Ana María; BUESA, Jaime. *Libro de juegos para los hijos de los otros.* Barcelona: Lumen, 1961.

RODIEK, Christoph. *Del cuento al relato híbrido*: en torno a la narrativa breve de Camilo José Cela. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2008.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. Trad. Constância Egrejas. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

SALAS, C.; ESTHER, María. "Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos". *Historia Mexicana*, v. XLVIII, nv 2, Ciudad de México: octubre--diciembre, 1998.

SCHEIER, Peter; KONX, John. *Brasília vive*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1960.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível*: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

TUSQUETS, Esther. "Prólogo: Casi cincuenta años después". In: VARGAS LLOSA, Mario; MISERACH, Xavier. *Los cachorros*. Madrid: La Fábrica, 2010.

Corpo, Afeto, Rasura: Apropriações da Adversidade

Eneida Leal Cunha

Eu queria lidar de forma mais
contundente com o fato de ser negra,
e isso a fotografia me dava.
Rosana Paulino

O convite do Museu de Arte do Rio para *A costura da memória*, retrospectiva de Rosana Paulino com 140 trabalhos recolhidos ao longo de 25 anos de carreira, ressaltava "a busca da artista no enfrentamento com questões sociais, destacando o lugar da mulher negra na sociedade", e convidava o público para uma "conversa de galeria", com a artista e os curadores da Mostra, Valéria Pícolly e Pedro Nery.

Mais do que o convite do MAR, a quantidade de pessoas no museu, na tarde de 13 de abril de 2019, resultou de duplo reconhecimento ou de duas vias diferenciadas de apreço a Rosana Paulino, como uma das principais artistas brasileiras da atualidade. Estavam no MAR galeristas, curadores, críticos, professores e pesquisadores das artes que atuam no Rio de Janeiro, atestando a importância da artista no campo – em todos os sentidos privilegiado – das artes visuais. A maioria do público interessado na conversa, entretanto, era composta por jovens negros, principalmente por mulheres negras,

atraídas pela oportunidade ainda rara de participar, no espaço nobre de uma instituição artística, de um acontecimento que indubitavelmente lhes diz respeito.

Além da familiaridade com Rosana Paulino e com sua "costura da memória", um desafio permanente para a população negra brasileira, parte do público da abertura se explica também pelo modo singular como o MAR, criado no bojo das intervenções na região portuária, vem constituindo a sua programação desde a abertura, com grandes exposições temáticas como "A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia – Homenagem a Lúcia Maria dos Santos" (11/ 2018 a 03/ 2019) ou "Do Valongo à Favela: imaginário e periferia" (05/2014 a 05/2015). Em cartaz por um ano, a exposição "O Rio do samba: resistência e reinvenção" despedia-se do MAR naquela mesma semana. O museu tem sistemática e variada programação cultural em parceria com ONGs ou iniciativas populares, o que acolhe o seu entorno; por exemplo o Laboratório de Narrativas Negras para Audiovisual, parceria com a FLUP e a Rede Globo. Ao mesmo tempo se desenvolve no museu uma parte das atividades da Universidade das Quebradas, um programa singular da UFRJ, criado por Heloísa Buarque de Hollanda.

Com muito mais pessoas na sala do que cadeiras disponíveis no vão livre do museu, dois terços dos presentes à "conversa de galeria" se acomodaram com naturalidade pelo chão e ouviram atentamente, por cerca de 40 minutos, a exposição gentil e didática da artista. Rosana Paulino é uma mulher de voz pausada, falou de si e de sua arte como indissociável da experiência de crescer fora de toda a beleza que se aprecia, de estudar ao longo de anos um arquivo de imagens no qual não se enxergava; destacou seu interesse pela "manualidade" (como diz), que aprendeu na família de mulheres, da importância dos fios negros que suturam com violência análoga à da realidade brasileira algumas imagens utilizadas em obras suas, do fascínio pela

caixa com os retratos da família, desde criança, e, mais longamente, explicou como "a fotografia negativou todo um grupo social" e organizou o seu trabalho em três "linhas de pesquisa": o que é ser mulher, o que é ser uma mulher negra, e, mais recentemente, a vida, como a biologia a constituiu.

Foi longamente aplaudida, aliás pela segunda vez – o público a havia recebido de pé e também com um demorado aplauso. Aberta aos presentes, muitas mãos negras se levantaram imediatamente, mas a palavra foi concedida, pela coordenação da conversa, a um senhor branco bem-vestido, cercado por outras pessoas ligadas ao meio artístico predominantemente brancas, numa ilha de cadeiras na ponta frontal esquerda, próxima à entrada da sala. Porque a sua fala era longa e a acústica da sala muito ruim, Rosana Paulino, os curadores e muitos presentes se curvaram em sua direção, para melhor ouvi-lo.

Falava o curador, crítico e historiador da arte Paulo Herkenhoff, que foi o primeiro diretor cultural do Museu de Arte do Rio, o MAR, onde estávamos (e foi também diretor-geral do Museu de Belas Artes e curador-chefe do Museu de Arte Moderna (MAM), ambos no Rio de Janeiro, curador adjunto do Museu de Arte Moderna (MOMA) de Nova York, curador-geral da 24ª Bienal de São Paulo e Consultor da documenta IX em Kassel, na Alemanha). A propósito do seu trabalho no MAR desde a abertura do museu em 2013, declarou, em entrevista três anos depois ao jornal *A Tarde*, em tom de balanço de gestão, "que museus precisam produzir esforços de inclusão. Ter acessibilidade conceitual – seja através de textos de parede ou do trabalho de mediadores (…); visitantes que vinham de áreas mais carentes ou que iam raríssimas vezes a museus afirmaram que o MAR era um museu onde eles se sentiam representados, porque tudo era simples de entender. O MAR abriga, com regularidade, uma batalha de hip-hop (…). As batalhas têm relação com as exposições. Não estou falando em show para atrair multidões. Estou falando em pensar, verdadeiramente, em inclusão".

Em *Manobras radicais*, publicado em 2006, Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda haviam apresentado a obra de Rosana Paulino valendo-se de fortíssima imagem-objeto, a "gargalheira", para simbolizar os constrangimentos a que o campo artístico submete o olhar e a sensibilidade dissonante da artista negra (Herkenhoff; Hollanda, 2006). Chamava-se gargalheira a coleira de ferro ou madeira com que se castigavam escravos, no presente é uma coleira de pregos usada para controlar cães, que lhes impede a livre movimentação. Em 2016, o crítico publicou também *Mulheres do presente, a clareza entre as sombras*, onde reúne obras de artistas dos últimos 50 anos, com o intuito declarado de rasurar os limites instituídos da história da arte brasileira. No ano seguinte, em 2017, foi curador da "Invenções da Mulher Moderna, para além de Anita e Tarsila", no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, que expôs a trajetória de mulheres que desafiaram convenções e limites nos séculos XIX e XX no Brasil, no campo estético ou social, resultado de pesquisas que vem desenvolvendo por décadas. A maior parte das obras e das narrativas nessa exposição pertencia a mulheres desconhecidas do grande público.

Este perfil longo me parece capaz de legitimar e dimensionar a intervenção do crítico e curador na "conversa de galeria", elogiosa a propósito da exposição que estava sendo inaugurada e, principalmente, minuciosa, didática e retrospectiva ao traçar uma nobre genealogia de mulheres artistas brasileiras até Rosana Paulino.

Passados os primeiros minutos do pronunciamento que só os próximos conseguiam ouvir com clareza, por conta da péssima acústica, a inquietação se espalhou e cresceu entre o público. Provavelmente poucos ali sabiam quem falava e menos da metade o ouvia, mas a fala prosseguia, olímpica e bem fundamentada, enquanto do público, sem agressividade, mas com voz cada vez mais firme e mais alta, ouvia-se o pedido: "A pergunta! Por favor, a pergunta, senhor!"

O episódio não foi grave, mas é emblemático dos nossos dias e da emergência incontornável na cena artística, política ou acadêmica de um outro regime de distribuição das vozes e do protagonismo. Nada mais singelo e compreensível do que aquela disputa pelo espaço de fala entre o público que queria perguntar (queria ouvir a artista) e a voz autorizada do crítico-curador, convicta da urgência de legitimar e expor aos presentes a posição destacada da artista no cânone das artes visuais no Brasil.

Dito de outra forma, a tensão na antessala da mostra resultava do desencontro entre, de um lado, a premência do acontecimento atual, a exposição da obra inquietante de uma mulher negra, a quem o público deseja conhecer, ou com quem aquele público em especial, predominantemente jovem e negro, deseja aprender, e por isso compareceu à anunciada "conversa da galeria"; do outro lado, a voz autorizada e a força da sistematização intelectual, da regularidade do acontecimento, ou seja, a sua apreensão crítica e historiográfica dentro do sistema de correlações e hierarquias que compõe o campo das artes visuais. Para uns, a maioria, a oportunidade singular, extraordinária, de se ver, de reconhecer na obra o próprio corpo, em um regime de imagens diverso da sequência de visões de si imposta no cotidiano do racismo, que os desqualifica e violenta; principalmente, a chance de partilhar, por todos os espaços do museu, corpo e memória. Para o campo artístico, o reconhecimento da artista, a apreciação técnica e a sua inserção numa série (arte brasileira contemporânea), por meio de uma subsérie, identificada pelo gênero (mulheres artistas), certamente silenciado seu fulcro: arte negra ou, ao menos, arte afro-brasileira.

A intervenção da artista, ao fim do pronunciamento, foi breve e fez uma recomendação cabal: agradeceu comovida a homenagem e se dirigiu ao público, para dizer que todos devemos aprender a ouvir o que os outros precisam dizer; e acrescentou após uma brevíssima pausa retórica: "Devemos também saber quando podemos falar."

Rosana Paulino (São Paulo,1967) é artista visual, educadora, curadora e, como a maioria dos artistas brasileiros de sua geração, especialmente artistas negros e negras, tem formação acadêmica e titulação específica na linguagem que trabalha. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e especialista em gravura pelo London Print Studio. A isso se deve parte da sua atividade paralela e permanente de reflexão sobre a própria obra. Outra instigação forte para mediar com assiduidade o próprio trabalho, creio, é política, dada a triste excepcionalidade da fruição das artes visuais negras pela maioria da população brasileira. A exposição das suas "costuras da memória" no MAR teve, por exemplo, para subsidiar a sua apreensão, além da conversa introdutória, a exibição, em uma pequena sala, de vídeos sobre a obra e muitos depoimentos da artista sobre seus processos de composição. Este artigo trará, em coerência, sempre que possível, as palavras de Rosana Paulino ao lado das minhas.

***

Com suportes e técnicas diversificados e às vezes pouco convencionais, Rosana Paulino faz esculturas, desenhos, gravuras, aquarelas, bordados, colagens, fotografias e instalações, usa materiais triviais da jornada familiar de uma classe média racializada, pobre e urbana – argila, retalhos de tecidos, fios, linhas, lãs, velhos retratos. Nisso podemos ler a sua inscrição numa forte perspectiva de gênero. Na manipulação desses resíduos da vida cotidiana e sua transformação em obra está a "manualidade" das mulheres com quem conviveu, a qual se referiu na abertura da exposição e destaca sempre que é necessário explicar o próprio trabalho.

Na tradição ocidental que orienta o valor no campo artístico, artefatos e materiais têm gênero: agulhas, linhas, tecidos, tesouras,

costuras, bordados e cerâmicas estão associados às mulheres e ao âmbito artesanal e doméstico, assim como pincéis, canetas, óculos, papel e qualquer engenho de reprodução de imagens estão associados aos homens. Tanto os objetos artísticos possuem "gênero" quanto a grande divisão artístico-cultural moderna separou e hierarquizou, com eficaz sistema classificatório, as artes maiores, como a pintura ou a escultura, nas quais por muito prevaleceram (e ainda prevalecem) os homens e nas quais a vida pública e os sentimentos nobres, privados ou coletivos, são expressos, em contraste simétrico com as "artes aplicadas", "baixas" ou "menores", que não derivam do cérebro e da imaginação ou criação e sim das mãos e da necessidade, as "artes manuais", por consequência, femininas, presas ao corpo, ao *domus*, aos afetos, ao bem-estar.

Desde os anos de 1970 mulheres artistas, instigadas pelo feminismo, operam contra as práticas de discriminação de gênero e impõem ao campo dominante das galerias e museus, como realização artística, objetos como obras têxteis ou bordados, referidos à vida doméstica e vistos como essencialmente femininos.

"Bastidores", trabalho de Rosana Paulino datado de 1997, também é herdeiro da operação artístico-feminista da insurreição dos materiais, vale-se de pedaços de tecidos claros, bastidores, linha e agulha, mas tem forte antagonismo com as toalhas de mesa, guardanapos e pequenos tecidos bordados, retirados por Miriam Schapiro de seus contextos domésticos de classe média americana e exibidos como objetos artísticos.

No trabalho da artista brasileira a dimensão racial se impõe, Rosana Paulino imprime em tecido retratos 3x4 de mulheres negras da sua família e no pano tensionado, enrijecido pela moldura do bastidor, sutura, com pontos grosseiros, desordenados, sobrepostos e agressivos, seus olhos, bocas, gargantas. A manualidade rompe os limites do doméstico, da vida familiar e da história pessoal para servir

à denúncia de violências pretéritas e presentes, desde a imagem insistente da escrava Anastácia, atada a uma máscara de flandres, às fotografias de jovens negros apreendidos e amarrados, a boca colada com fita adesiva para não gritarem. Nesses rostos rasurados, ou suturados, como faz questão de repetir, expõe ao público a continuidade nunca resolvida das práticas escravistas e a aliança eficaz, ativa, entre racismo, violência de gênero e feminicídio no país.

Afirma Rosana Paulino, como propósito de sua arte:

> pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca.

A artista também pode ser inserida em uma periodização pouco explorada entre nós, intelectuais acadêmicos brancos. Os nomes na parede mencionados no trecho citado acima são uma alusão a seu trabalho anterior, a instalação "Parede da memória", o primeiro com reconhecimento amplo, em 1994, no auge dos anos finais do século XX.

Nascida em 1967, a formação da artista é contemporânea aos impactos da emergência – na cena pública, no debate político e nos meios de comunicação – de movimentos, grupos artísticos e demandas políticas da população negra brasileira. Marcam o "espírito da época", para muitos, a consolidação do grupo editorial Quilombhoje, de intelectuais e escritores que estavam publicando, desde 1978, os *Cadernos Negros*; a fundação do Geledés, Instituto da Mulher Negra (1988), por Sueli Carneiro; a Maria Mulher, organização de mulheres negras criada em 1987 e seguida de outros coletivos surgidos do I Encontro Nacional de Mulheres Negras, também em 1988, no calor do debate sobre o Centenário da Abolição. Trata-se de um

contexto de lutas sociais em que se multiplicavam as organizações das mulheres e o movimento feminista passou a ser criticado pela dominância branca e de classe média das militantes. No plano da cultura musical ocorre na mesma década o surgimento do RAP, um fenômeno político-musical naquele momento encabeçado pelos Racionais MC's (1989), que alardearam os assassinatos de jovens negros e pobres, nas periferias brasileiras, e o nexo entre racismo, miséria e violência. A década de 1990 foi também o momento das discussões sobre globalização, identidade e multiculturalismo, quando o termo diáspora passou a designar simultaneamente projeto político, projeto estético e projeto acadêmico, para confrontar e transvalorar as noções de raça, identidade étnica, território e cultura nacional.

"Parede da memória" é uma instalação composta por Rosana Paulino a partir de 11 fotografias de família, impressas em tecido para formar pequenas almofadas quadradas de cerca de cinco centímetros, costuradas à mão, com delicado ponto dente de cão ou ponto caseado, usado nas costuras domésticas antes da popularização das máquinas; esses pequenos objetos com corpo e rosto se multiplicam em milhares de unidades. São como patuás que compõem uma "parede" e têm simbologia relevante para a cultura afro-brasileira como elemento de proteção. Para Rosana Paulino, a obra diz a quem a observa:

> você pode ignorar um desses elementos, uma dessas pessoas nas ruas, mas não pode ignorar essa quantidade de pares de olhos sobre você (…). Colocando essas onze fotografias de família dentro desse formato, é como se eu colocasse o meu grupo étnico sob o cuidado, sob proteção. É como se eu protegesse toda a minha ancestralidade.

Mas a tangência com a dimensão afro-religiosa da ancestralidade visível nesse trabalho – e presente em grande parte da produção de artistas negros e negras entre nós – não é central na obra da artista.

Reconhece a influência de artistas afro-brasileiros anteriores a ela, mas diz ter buscado um caminho mais coerente com o seu contexto social.

> As artes visuais negras no Brasil historicamente são muito ligadas ao religioso – desde o Barroco ao Modernismo e, em alguns casos, ainda hoje. Acho que esse campo de produção do religioso era de certo modo permitido aos sujeitos negros. (…) No meu caso, que venho da periferia de São Paulo, da Freguesia do Ó, e que ouvi Racionais MC's na adolescência, qual é a herança negra que estava ao meu redor? Não era a dos cultos afro-brasileiros. Isso obviamente não é nenhuma crítica a esses artistas. Quero enfatizar que não estou imersa nesse universo como eles estavam. Então, como me encontro? Quais são as minhas referências?

***

Conforme narrou na "conversa de galeria" no MAR e vem repetindo em depoimentos, entrevistas e escritos seus, e os desdobramentos mais recentes de sua obra evidenciam, Rosana Paulino foi literalmente atropelada pela fotografia de uma mulher negra nua, de frente, costas e perfil, em 2010, no cruzamento de dois fortes interesses seus: a fotografia, desde o álbum de família aos registros da escravidão, e a Biologia através dos compêndios antigos da "História Natural". Naquele ano, viu pela primeira vez alguns registros fotográficos da Coleção Luis Agassiz realizados por ocasião da expedição Thayer no Brasil, na segunda metade do século XIX.

Em 2010, historiadores da USP organizaram no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, a exposição intitulada *Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência; Fotografias da Expedição Thayer de Louis Agassiz*, que no mesmo ano foi incorporada à 29ª Bienal de Artes de São Paulo e exibiu, pela primeira vez no Brasil, 40 das cerca de 200 fotografias que estão sob a guarda do Peabody

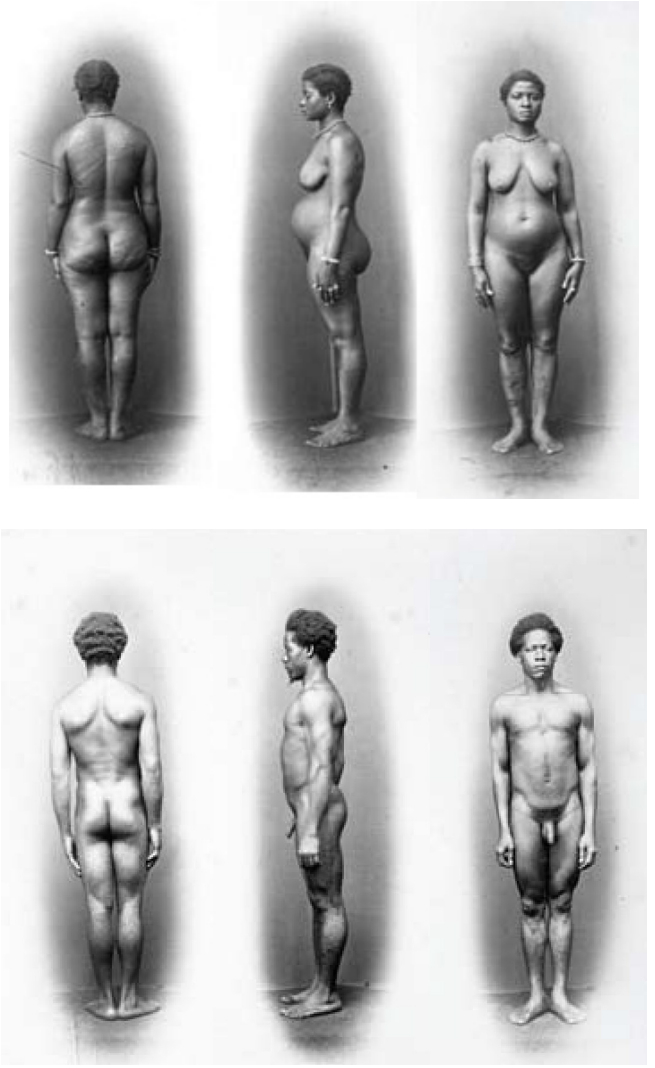
Museum, da Universidade de Harvard, onde permaneceram por muito tempo inéditas ou com circulação restrita, provavelmente devido a seu conteúdo constrangedor: são retratos nus da população africana do Rio e de tipos mestiços da população de Manaus.

Recupero essa informação porque, como a Rosana Paulino – mas com intensidade e amplitude obviamente diversas –, também a mim impactou em 2010 a visão da crueza minuciosa dos registros racialistas do fim do século XIX, contemporâneos, aliás, aos prognósticos do Conde de Gobineau que esteve no Rio de Janeiro na mesma década que Agassiz e igualmente privou da intimidade com o Imperador Pedro II e a elite pensante brasileira.

O zoólogo suíço Louis Agassiz esteve no Brasil entre 1865-1866. Criacionista, defensor do poligenismo e da teoria da degeneração das raças, veio para conhecer o que denominava um "paraíso racialista". Pretendia recolher provas materiais tanto de exemplares das diferentes raças que conviviam no país quanto da degeneração racial produzida pelo seu "mulatismo". Contratou no Rio de Janeiro o fotógrafo Augusto Stahl – profissional prestigiado, "Photographo da Casa Imperial" – e lhe encomendou daguerreótipos de africanos escolhidos como amostras de "tipos raciais puros". Dezenas de fotografias foram feitas de acordo com as demandas de registro científico e fisionômico de negras e negros, retratados despidos, de frente, de costas e de perfil.

O registro fotográfico é contemporâneo tanto ao auge da exploração colonial no século XIX e da demanda de conhecimentos que a subsidiasse quanto de uma nova compreensão de ciência, fundada na materialidade das evidências, quanto, ainda, da urgência da apropriação, classificação e controle científico da diversidade dos corpos e das diferenças entre normalidade e anormalidade. Capaz de congelar o imprevisível por meio da fixação de imagens do que se desejava conhecer e difundir, o registro visual produziu documentos cruéis da

diferenciação e da inferiorização do outro, objeto da conquista colonial e da exploração escravista. Os corpos nus foram registrados por Stahl numa sequência de imagens que parece fazê-los girar diante dos olhos do observador, favorecendo uma visão circular, ininterrupta, que os priva de toda intimidade e segredo.



Augusto Stahl, Série de daguerreótipos de africanos, classificados como "tipos raciais puros". Rio de Janeiro, 1864 (Coleção Louis Agassiz).

São fotografias sem ambientação, os corpos negros obrigados a pousar contra um fundo liso e sem qualquer acréscimo que possa ancorá-los em alguma forma de humanidade. Este é o paradoxo e a potência perversa das imagens feitas por Augusto Stahl para comprovação das teses racialistas de Agassiz: dissociados das formas próprias do existir (postura corporal individualizada, referências de espaço, vestuário, adereços, paisagem), os corpos negros de mulheres e homens retratados parecem hipertrofiar a semelhança das partes reconhecíveis e comuns a todo corpo humano, acintosamente expostas, e, ao mesmo tempo, fundar uma instransponível distância e diferença, com a negação cabal de sua humanidade. "Quem os contempla hoje se defronta acima de tudo com a sua inquietante vulnerabilidade e tristeza" (Cunha, 2014).

Escrevi a frase final do período acima há alguns anos, para um trabalho que fiz sobre as imagens de pessoas negras que nos foram legadas por viajantes estrangeiros do século XIX, fortemente afetada pela série Agassiz. Esta repercussão em mim, que provavelmente se faz sentir em todos que as contemplam, é a via, o caminho de que disponho para vislumbrar a violência do impacto sofrido por uma mulher negra diante das fotografias. A propósito, disse Rosana Patrício: "Quando eu me deparo com aquelas imagens, eu falo: vou estudá-las porque elas me causam um incômodo profundo."[1]

As fotografias da coleção tornaram-se parte de diversos trabalhos da artista, que resultaram, três anos depois, na série de imagens que compuseram a instalação *Assentamento* (2013), um ponto de inflexão da sua obra, que marca o deslocamento da memória familiar expandida para a exploração da memória racial instituída ou do "racismo científico", como diz.

---

1 Rosana Paulino, depoimento transcrito por André Reina em "Sutura da arte no tecido social". Medium, 2018.

A instalação é formada por múltiplos elementos e linguagens e ocupou uma grande área expositiva na retrospectiva *Rosana Paulino: a costura da memória*, tanto na Pinacoteca de São Paulo em 2018 quanto no MAR em 2019. É composta por um permanente ruído de mar, pequenas fogueiras armadas sobre paletes no chão, onde pedaços de braços se misturam aos gravetos e telas que exibem vídeos com imagens de mar. Em meio a essa composição visual e sonora multimidiática estão, em total destaque, reproduções de três fotografias da coleção Agassiz que registram uma mesma mulher.

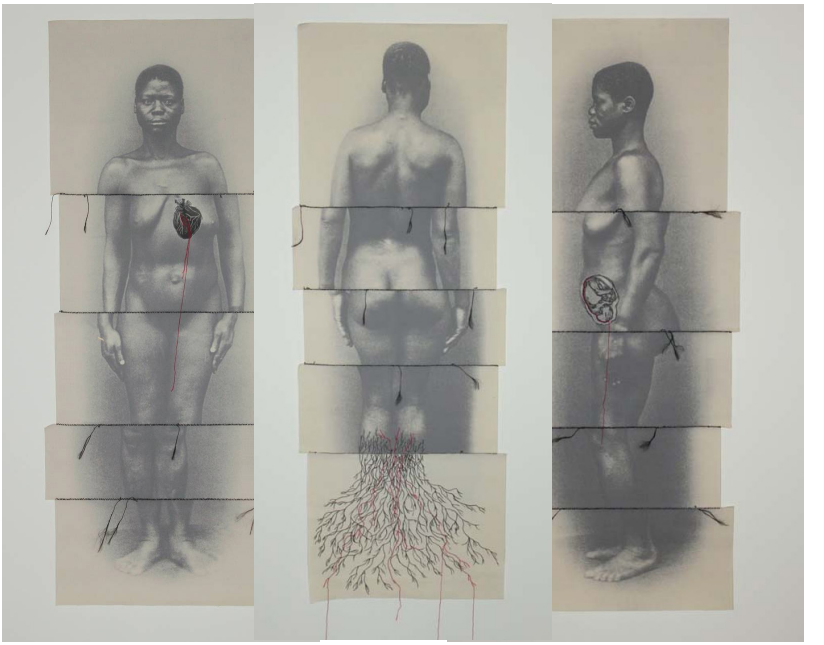
Várias intervenções foram feitas sobre as reproduções das fotografias, ampliadas até alcançarem o tamanho real (a artista relata que se colocava de pé ao lado da mulher nua, até que chegasse a um tamanho satisfatório). Algumas reproduções foram cortadas horizontalmente e remontadas – suturadas grosseiramente – com fios e pontos ásperos, sem que as partes do corpo tivessem a continuidade original, o que impõe às imagens um suplemento de deformação e grifa a violência do racialismo, fixando a nossa visão da continuidade de violências sobre os corpos de mulheres negras que é urgente interromper e, ao mesmo tempo, é preciso resgatar e reelaborar, para preservar na memória.

> Para entender como esse país é assim, eu vou naquelas imagens, mas não basta ir até a imagem do Agassiz. Tenho que saber todo o contexto histórico. E a partir dele criar uma imagem que rebata essa narrativa que foi feita.[2]

Rosana Paulino é uma mulher negra, como milhões de outras mulheres negras brasileiras, cuja existência está histórica e existencialmente conectada aos corpos de africanos escravizados, fotografados despidos de roupas e de humanidade por um naturalista europeu no século XIX, imbuído da verdade científica de sua interioridade e

2 Idem, op. cit.

de sua perversa contribuição à composição racial da população do Brasil, através da mestiçagem. A grandeza do trabalho desassombrado da artista pode estar em nos assegurar que esse acervo da barbárie ocidental é também uma efetiva e palpável ancestralidade, com a qual nós, brancos e negros, precisamos lidar, em diferentes perspectivas de apreensão.



Rosana Paulino, ***Assentamento***

Essa é a vertente diferencial de *Assentamento* e outros trabalhos posteriores de Rosana Paulino em relação à arte afro-brasileira contemporânea, mais frequentemente balizada em dois estoques referenciais: a reconstrução diaspórica da africanicanidade, o que usualmente se designa como ancestralidade africana, apreendida predominantemente através da experiência e da iconografia religiosa afro-brasileira ou do arquivo colonial português; ou, em outra

vertente, no confronto direto com as formas das violências mortais do racismo e da exclusão no presente da população negra brasileira.

O trabalho de intervenção plástica que Rosana Paulino realiza sobre e com os abomináveis daguerreótipos de Augusto Stahl, encomendados por Louis Agassiz, constituem um gesto perlaborativo de alta potência reversiva. A artista visual recupera as imagens como memória de uma violência que está inscrita, enquanto memória étnico-racial, em seu corpo de mulher negra, e as reelabora, rasura os arquivos do racialismo e do racismo, corta, desmonta, costura, remonta sem deixar que se restaure a integridade visual, e, principalmente, desenha sobre os corpos arquivados. Do presente, insere no registro pretérito pequenas narrativas ou tênues figurações – um coração que sangra, um útero, um feto, raízes – que instalam nos corpos negros fotografados signos do que lhes foi retirado. Rosana Paulino, sem atenuar ou contemporizar a violência extrema da qual descende, gesta a própria ascendência, como se realizasse um movimento simultaneamente maternal e filial, traz para perto de si, acolhe os corpos nus bestializados e os abraça, cuida, cura, concedendo-lhes e a si mesma, com delicadíssimos traços e bordados em lã macia, o que desde sempre lhes é recusado: coração e útero, interioridade, afeto, linhagem e raízes.

"Eu sou artista visual. Não sou da literatura, da história, da sociologia. Então trabalho isso através de imagens", afirma Rosana Paulino. Disse também, na conversa de galeria na abertura da exposição do Mar, que "trabalha na chave da homeopatia, onde uma imagem cura outra".

***

Desde o seu "Projeto para uma psicologia científica" de 1896, Freud trabalhou com a hipótese de uma ação mental retrospectiva. A

"máquina mental" foi originalmente concebida por ele como uma "máquina de memória". Trabalhou com a noção de *posterioridade* (*nachträglich, Nachträglichkeit*), para designar a reorganização de registros mentais, que adquirem significação e valor em momento posterior à sua impressão na superfície neuronal. Para Freud, as inscrições na memória (traços, arquivo de signos) são remodeladas em função de novas experiências e adquirem outras significações (Freud, 1977a). Com o relevo da noção de posterioridade, indicava que o passado é recriado permanentemente, que se modificam *a posteriori* as representações mentais e que esse movimento pode conferir sentido e eficácia libertadora à rememoração. Ao conceber a posterioridade como temporalidade retrospectiva, Freud desmontou a ideia de uma constituição subjetiva linear e da ordenação irreversível da percepção do tempo como passado, presente e futuro. Um segundo termo freudiano para delinear o trabalho com a memória realizado por Rosana Paulino, proposto já em perspectiva clínica, é "perlaboração" (*Durcharbeiten*)[3] (Freud, 1977b), que implica numa travessia, o passar por dentro do registro doloroso. Freud concebe a "perlaboração" como a atividade, um trabalho que possibilita lidar – aqui vale a redundância – com situações traumáticas vividas ou apreendidas.

Mais próximo de nós e da dimensão histórico-social e política do enfrentamento do trauma, Theodor Adorno (1963) também propôs um trabalho de "perlaboração do passado", ampliando o conceito freudiano para referi-lo ao holocausto (Adorno, 1963). A "perlaboração histórico-cultural", tal como tematizada por Adorno, para que a Alemanha faça o trabalho de "lembrar para esquecer" a violência aniquiladora e aniquilante do holocausto, e o trabalho de "perlaboração

3 Laplanche, no *Vocabulário da psicanálise*, sugere como termo equivalente e satisfatório para traduzir o alemão *Durcharbeiten* (que em inglês se firmou como *working-through*) o neologismo *perlaboração*, que acabou se firmando no âmbito da psicanálise e equivaleria a uma elaboração interpretativa (Laplanche, 1985).

psíquica", proposto por Freud, podem sustentar, teoricamente, a perspectiva de um trabalho de perlaboração da memória escravista-colonial exemplar nos enormes painéis compostos por Rosana Paulino, para *Assentamento* e em outros trabalhos seus, que escrutinam cáustica e criativamente os arquivos do racialismo e, mais recentemente, das ciências naturais do século XIX, no ambivalente movimento de retorno e de abandono, de recuperação e destruição, de desconstrução e ressignificação, para recriar com humanidade, afeto e homenagem póstuma uma memória de si e da população negra do país.

Penso que nós, brancos, devemos apreciar a obra de Rosana Paulino também como um generoso, mas incisivo, convite: os trabalhos de perlaboração subjetiva e de perlaboração histórico-cultural são urgências que se impõem à população branca do país.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. "O que significa elaborar o passado". In: ADORNO, Theodor W. *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

ANTONACCI, Célia Maria. "Rosana Paulino: enunciações poéticas e arte africana contemporânea". *Rebento*, São Paulo, n. 6, p. 272-291, maio 2017.

CUNHA, Eneida Leal. "Negras imagens". *XII International Congress of the Brazilian Studies Association* (BRASA). Londres: King's College, ago. 2014.

FREUD, Sigmund. "O projeto para uma Psicologia Científica (1950[1895])". In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977(a), v. 1, p. 333-454.

FREUD, Sigmund. "Recordar, repetir e elaborar (1914)". In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977(b), v. 12, p. 16-174.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Manobras radicais*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. 8. ed. São Paulo: Martins, 1985.

Intimidade Molecular e Corpo-Ambiente: Duas Experiências de "Fazer Mundo"

Frederico Coelho

1.

Este artigo, de fato, persegue uma pergunta tão antiga quanto a literatura: como narrar um corpo? A pergunta genérica, que já foi investigada por uma miríade de escritores, teóricos e críticos, é posta aqui em uma chave mais específica: como narrar um corpo sob os efeitos de substâncias alteradoras da consciência? Até mesmo esse recorte mais definido, porém, tem suas bifurcações. Há inúmeros estudos sobre literaturas e artes que atravessam o tema do uso de drogas no processo criativo de artistas. Não tratarei disso. Também não tratarei delas enquanto tema literário em narrativas ficcionais, já parte do cânone ocidental com obras como as de De Quincey, Baudelaire, Burroughs e Michaux.

Os dois textos que comentarei aqui brevemente são dedicados ao uso de drogas, porém apresentam narradores deslocados das experiências narradas. São em primeira pessoa, porém não assumem o caráter testemunhal e imediato sobre a experiência. São voltados para narrativas de fatos verídicos, mas demandam uma fabulação inerente aos narradores que conduzem os eventos narrados. O primeiro, o cronista, poeta, contista e tradutor mineiro Paulo Mendes Campos, faz uma espécie de relatório *a posteriori* do uso do ácido lisérgico. O

segundo, o artista visual carioca Hélio Oiticica, narra uma história ouvida de terceiros a respeito de uma morte premeditada por overdose de cocaína.

2.

Mas, antes de entrarmos especificamente nos textos, vale uma breve reflexão sobre esse narrador que faz um corpo fora do controle da razão, isto é, da organização dos fatos em uma sequência de eventos. Mesmo que exista a descrição pormenorizada de uma ação, com começo, meio e fim, os corpos narrados nesses textos *não estão lá*. Eles são reconstituídos pela escrita, produzindo um efeito que configura um deslocamento radical da experiência. Não se propõe literatura, pois não fabulam ficções, mas só podem ser fabulações, pois precisam dar conta de algo que, no momento do ato narrado, não estava presente. Ou, se estava, não podiam escrever. Afinal, como dar conta, na linguagem, do delírio lisérgico ou da overdose que, ao mesmo tempo que expande a consciência, contrai definitivamente a vida? Como abordar formas narrativas que se aproximam por um viés descritivo daquilo que não é verbal, isto é, o delírio e a morte?

Toda tradução é, em princípio, um exercício impossível. Aqui, gloso Haroldo de Campos (2006) para pensar se a escrita do corpo alucinado não é uma tentativa de tradução de estados alterados da mente. Trata-se de pensar uma escrita cujo princípio – o tema – parte de eventos que desorganizam a capacidade de descrever as coisas em linguagem corrente. Claro que muitos escreveram – e certamente escrevem até hoje – sob o efeito das mais diversas substâncias. Claro que muitos fizeram, inclusive, obras-primas nessas condições. Ao pensarmos uma escrita nessa situação, ou, lembrando a fala de Silviano Santiago no seminário *Literaturas e artes de corpo presente*,[1]

---

1 Palestra intitulada "Planilha de sismógrafo: o texto machadiano", proferida no XV Seminário Internacional de Estudos de Literatura: *Literaturas e artes de corpo presente*,

se pensarmos a *composição do escrito* nessa perspectiva aditivada, estaremos falando de um processo catártico de sensações transferidas para o texto. Não é à toa que muitos desses escritos e escritores são lidos pela chave extática da iluminação. Bem e mal, vida e morte, o prazer da embriaguez e a opressão da moral burguesa são algumas das premissas que ativamos nesses textos.

Mas vamos um pouco além. Quando se escreve sobre uma experiência de uso de drogas, o que precisamos fazer é reencenar uma situação sensorial. Drogas são substâncias que trabalham no âmbito químico de nosso corpo, interferindo em nossos sentidos – os ampliando, os inibindo ou os deslocando de suas funções controladas. Esse corpo químico, experimentado no ato do uso de uma substância, produz informações que, após o fim do processo, não são simples de serem recuperadas. Uma memória do delírio, se assim podemos dizer, torna-se um problema a ser pensado quando um autor decide escrevê-la. No caso de Paulo Mendes Campos, como veremos, ele redige uma série de textos descrevendo sua experiência com o tom correto e poético de um tratado pessoal sobre o que lhe ocorreu após utilizar LSD. Ele se torna personagem de si mesmo, mas o corpo em primeira pessoa que une o seu nome como autor ao nome que passa pela experiência descrita o autoriza a reivindicar tal memória do delírio. Já no caso de Hélio Oiticica, o relato da morte de um conhecido por overdose de cocaína o faz produzir um texto em que o evento ganha corpo a partir do corpo de quem escrevia. Usuário de cocaína no período, a morte do amigo pelo uso da mesma substância faz com que sua escrita faça um corpo homólogo ao seu.

Era agosto de 1962 quando Paulo Mendes Campos utilizava pela primeira vez a substância conhecida como Ácido Lisérgico. O escritor mineiro fazia parte de um experimento promovido pelo

---

no dia 22 de maio de 2019, Auditório Pe. Anchieta, PUC-Rio.

médico carioca Murilo Pereira Gomes em seu apartamento localizado no bairro de Laranjeiras, mais precisamente na rua General Glicério. Murilo era um dos pioneiros nas pesquisas sobre os usos terapêuticos da substância no Brasil. Mesmo assim, só começara a pesquisar o tema em 1961, ou seja, um ano antes dos testes com o escritor mineiro.

Na tese *História social do LSD no Brasil*, de Júlio Delmanto (2018), realizada no departamento de História da USP, vemos que Murilo escreveu artigos acadêmicos, um deles intitulado "Configuração de uma psicoterapia com o uso de LSD 25" (Gomes, 1963), e fez apresentações explanando o tema, como a ocorrida no XI Congresso Nacional de Medicina, realizado no Rio de Janeiro. Seu nome aparecia nos jornais vinculado a grupos de artistas visuais em experimentações lisérgicas controladas. A abertura pública sobre o assunto até então nos remete aos anos de formação de Sigmund Freud e à sua relação com a cocaína, quando se podia escrever e falar abertamente sobre sua investigação pela perspectiva terapêutica. No artigo referido de Doutor Murilo, o médico não hesita em apontar os limites psicopatológicos (termos do texto) que o LSD pode causar. Seu entusiasmo com as primeiras descobertas, porém, o fazem afirmar que:

> A situação lisérgica "realiza" alucinatoriamente o mundo inconsciente do indivíduo ao mesmo tempo em que o faz participar desta realização, como uma peça teatral, cômica ou dramática, e é exatamente por vivenciar o indivíduo a sua posição como personagem numa enorme peça que tem como palco a vida e personagens, ele, as suas figuras interjetadas e os outros que compõem o seu grupo humano, captando a dinâmica das relações internas e externas, é que ele se sente, por assim dizer, informado ou instruído sobre a melhor maneira de realizar o seu plano de vida (Delmanto, 2018: 170).

Paulo Mendes Campos tinha exatamente 40 anos quando participou da experiência na casa de Doutor Murilo. Sua ida fazia parte da série de testes que o médico vinha fazendo com artistas e escritores, investigando os efeitos da substância em sujeitos ligados ao campo da criação. Nos arquivos do escritor, abrigados no Instituto Moreira Salles, existem diversos registros de recortes seus sobre o assunto, matérias técnicas e um caderno com anotações dedicadas ao LSD. Em breve texto dedicado ao caderno, o escritor Antonio Xerxenesky (2012) comenta seu conteúdo, apontando anotações sobre o artigo *The Use of LSD in Psycotherapy* e escritos pessoais comentando os efeitos da droga. Antonio destaca o termo "Veneno sensório" entre as frases muitas vezes tortas. Esse caderno, talvez, tenha o registro vivo de experiências que, no texto de 1962, foram domesticadas em um registro direto e claro. Se o caderno trazia as marcas do veneno, o texto datilografado e publicado apresentava, de alguma forma, seu remédio.

"Uma experiência com o ácido lisérgico" (e não "minha experiência") é o título do texto que Paulo Mendes Campos publica no livro *O colunista do morro*, editado pela Editora do Autor, de seus amigos Rubem Braga e Fernando Sabino. Sua primeira edição é de três anos após os testes: 1965. No mesmo ano das experiências, porém, ele publica uma série de crônicas sobre o assunto na revista *Manchete*, uma das mais lidas no país naquele período.

Para os tempos atuais de balbúrdias e repressões governamentais dos desejos, a fala desabusada sobre uma substância hoje em dia ilícita em um veículo de massa demonstra como tanto o Doutor Murilo quanto Paulo Mendes Campos se encontravam na vanguarda de um movimento que eclodiria anos depois nos Estados Unidos no âmbito da contracultura. Estavam experimentando os efeitos do LSD no mesmo período que Timothy Leary produzia seus experimentos na Universidade de Harvard. O médico e o escritor fizeram, inclusive,

palestras conjuntas divulgando o experimento, como mostra essa nota na edição de 23 de novembro de 1962 no *Correio da Manhã*:

> SOCIEDADE BRASILERIA DE REFLEXOLOGIA – Reúne-se no dia 27, às 20h30m, em sua sede, à Av. Churchill, 97, 10º andar, com o seguinte programa: "Natureza da resposta psicológica do ácido lisérgico", conferência do dr. Murilo Pereira Gomes; e "A experiência lisérgica vivida por um escritor", pelo escritor Paulo Mendes Campos (*Correio da Manhã,* 23 de novembro de 1962).

Os textos da revista *Manchete* trazem algumas diferenças do texto organizado no livro, por serem publicados em partes e pela possibilidade editorial do autor burilar posteriormente sua escrita. Mesmo assim, o próprio os intitula de "relatório" sempre que se refere ao escrito. Nesta fala, irei me ater ao texto do livro por conta do seu fluxo organizado de narrativa corrente, como uma crônica estendida.

Sua abertura relata a relação do autor com o tema das drogas alucinógenas. Dizia ser desde a adolescência curioso com as questões existenciais e tornara-se leitor de tratados médicos sobre loucura e tóxicos estupefacientes ao trabalhar em uma biblioteca. Aqui, Paulo Mendes Campos se faz personagem dando coerência genealógica e biográfica à narrativa que se segue. Sua curiosidade sobre o tema da mescalina foi levada a outra dimensão a partir do seu encontro decisivo com a obra de Aldous Huxley. Citando Paulo Mendes ao falar sobre suas leituras do famoso livro *The Doors of Percpetion* (uma quando foi publicado nos anos 1940 e outra na véspera de ir até a casa de Murilo), "também nós fazemos parte do texto, e este pode transformar-se à medida que nos transformamos" (Campos, 1965: 132). O autor diz isso por conta de seu interesse crescente pelo zen budismo, o que gerava nele uma dúvida sobre o que se chama de realidade.

Seu relato, porém, se inicia na linguagem típica do relatório: "No último sábado de agosto de 1962, às 14:30, eu entrava num apartamento da Rua General Glicério pela primeira vez. Diante do Dr. Murilo Pereira Gomes ia submeter-me à experiência da dietilamida do ácido lisérgico" (Campos, 1965: 131). Após falar de sua ida até o local, diz que o motor de tudo era um desejo profundo de "conhecer as consequências da droga" (Idem). Não tenho aqui espaço suficiente para dar conta da riqueza do texto de Paulo Mendes Campos – texto, aliás, bem conhecido numa fortuna crítica que trabalha com o tema das drogas na literatura brasileira. O que vale destacar é a forma de seu relato: encadeado, límpido, obediente da sintaxe. Ele nos faz acompanhar passo a passo o processo de transformação sensorial que vai aos poucos ocorrendo com seu corpo.

Dividido em oito partes que obedecem à ordem e aos títulos das crônicas da revista *Manchete*, que são intituladas de: "Sentimento do tempo" (primeiros momentos de percepção do efeito da substância), "O mundo é colorido" (onde afirma que "já devia ter ingerido o ácido lisérgico há uma hora e meia"), "Uma inocência cósmica" (momento em que "perdera minha confiança nas palavras, abandonara-me a esperança de comunicar-me através de conceitos"), "Conceitos" (corte seco do narrador para fora do fluxo da experiência descrita em que admite que "os conceitos aqui formulados são uma tentativa de síntese" escritos "semanas depois da primeira experiência"), "Lição de coisas " (homenagem ao amigo Carlos Drummond de Andrade, parte em que define que "o mundo não é a palavra", exortando os leitores para percebermos o *isto* das coisas – e no seu caso um amor profundo desenvolvido por uma azeitona), terminando com "As comportas do inconsciente", "O mundo do silencio" e, por fim, "O milagre da voz".

Em todas essas partes, o narrador, cioso do controle dos fatos em fluxo cronológico, ordena aquilo que a narrativa afirma ter desordenado. A escrita *a posteriori* sobre a experiência faz com que a reencenação da situação sensorial se desloque do campo das intensidades – ou do que o próprio autor chama lindamente de *Intimidade molecular* com o mundo – para o campo da memória do delírio. Isto é, do bio/gráfico para o historio/gráfico. Ao compor o texto deslocado do ato da sensação e com um público leitor definido, o corpo escrito é resíduo depurado pela distância crítica do corpo que escreve. Fazer um corpo na escrita, nesse caso, é traduzir o intraduzível, dando à revelação existencial uma acomodação textual. Vale ainda ressaltar, por conta de uma escrita direcionada a um leitor médio definido, um P.S. que aparece ao fim de uma das crônicas na *Manchete*:

> Esta série de artigos sobre o ácido lisérgico destacou mais leitores interessados do que qualquer outro trabalho escrito por mim. Isso me deixa à vontade para prosseguir um pouco mais, sem o perigo de tentar resumir demasiadamente (Campos, 1962: 45).

Existiam leitores para os relatórios em que o corpo descontrolado do delírio se ordenava no âmbito da informação. Haveria o mesmo público leitor se o relato fizesse outro corpo, descontrolado, sensorialmente explícito e de linguagem fraturada pela experiência que o desfazia em sentidos aguçados?

Antes de passarmos para o texto de Oiticica, vale um breve comentário: na biografia *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*, o diretor, ator e dramaturgo Fauzi Arap fala longamente de sua relação com o doutor Murilo Pereira Gomes. A partir de 1963, Arap torna-se um dos artistas que se submete às sessões semelhantes às que Paulo Mendes passou no ano anterior, inclusive movido pela leitura

dos seus artigos na revista *Manchete*. Anos depois, ao se aproximar de Clarice Lispector por conta da direção dos shows de Maria Bethânia em que a cantora lia trechos de romances da escritora, Arap descobriu que Clarice também frequentara as sessões de Murilo. Segundo Fauzi Arap,

> ela me disse ter aceitado experimentar o ácido num grupo de escritores, que incluía Paulo Mendes Campos, devidamente acompanhados pelo Dr. Murilo, mas que ela não havia sentido absolutamente nada. Disse até que a certa altura se ofereceu para descer e comprar sanduíches para todos (Arap, 1998: 71).

O diretor aposta em sua biografia referida que *A paixão segundo GH* era fruto de um flashback de Clarice das sessões de Murilo, isto é, um efeito retardado da droga na autora. A hipótese é provocadora pois, aparentemente, a autora não reivindicara tais expedientes em suas narrativas, mesmo que alguns de seus textos sugiram isso. Ao contrário do deslocamento amortizador de Campos, escrita que domestica os sentidos em expansão, na obra de Clarice o corpo em delírio se faz no fluxo da própria linguagem. Fica aqui a hipótese de Fauzi Arap para outro momento e fala.

4.

Agora fazemos um corte abrupto de nomes, lugares e épocas. Estamos em Manhattan, em 1973. Hélio Oiticica já vivia há mais de dois anos na ilha e produzia em ritmo frenético com seu amigo Neville de Almeida a série de slides e instruções que comporiam as cinco *Cosmococas – Programa in Progress*. Era um período em que o uso de cocaína por parte de Oiticica era intenso, fazendo com que sua persona artística se definisse muitas vezes a partir dessa relação entre a substância, seu corpo e sua produção.

Por meio de conversas com Silviano Santiago, conheceu a obra *Uber Coca*, escritos de Freud sobre a cocaína. Também estudava com afinco a mitologia incaica da droga a partir do imperador Manco Capac e as histórias de nobreza que circulavam a planta sagrada para os povos andinos. Nesse sentido, ao contrário de Paulo Mendes Campos, Oiticica era um experimento ambulante e em tempo integral da substância – e não um curioso esporádico. O relato pormenorizado de um experimento quase estético-medicinal, como foi o texto do escritor mineiro, é substituído por uma fala incessante para todos sobre a presença da cocaína – ou Prima, como ele a chamava. O texto que analisarei aqui brevemente surge nesse período da vida do artista.

"A morte de Oto do Pó" é escrito por Oiticica a partir de uma cadeia de oralidades e afetos. Oto de Souza Mattos era um conhecido traficante do Morro de São Carlos, região que o artista frequentou bastante entre 1964 e 1970. As filhas de Oto, Rose, Rubia e Tineca, eram amigas pessoais de Oiticica e moravam na área da região do Mangue, famosa zona de prostituição da cidade. O filho de Oto, Renault, era um amigo de Oiticica que foi preso no Complexo da Frei Caneca, também naquela região, e com quem Hélio trocou cartas por muito tempo. Por fim, Oto era padrinho de um rapaz do morro chamado Luiz. Anos depois, ele ganhou um apelido, um violão e um sucesso merecido com o nome completo: Luiz Melodia.

O relato da morte de Oto foi contado por uma de suas filhas, a Chris, amiga de Oiticica, que vivia em viagens entre Rio e Nova York. Chris, por sua vez, contou para ele. Sua reação foi imediata: mergulhado na feitura das *Newyorkaises*, projeto de livro infinito que cultivou durante mais de sete anos, Oiticica escrevia tudo, sem parar, e escreveu de pronto um texto-poema-manifesto dedicado à história da morte de Oto. O fato que produziu impacto no artista era como Oto morrera: convalescendo de um câncer, definhando em seu leito de morte, pede aos familiares que encham uma bomba *flit* com

cocaína e bombeiem o conteúdo em seu rosto até ele desfalecer de overdose – como, afinal, ocorreu.

A opção pela morte por overdose, a partir da adaptação do utensílio doméstico – um dispositivo de defesa contra insetos – em *gadget* fatal, detona em Oiticica uma série de apontamentos sobre prazer e morte. O objeto cotidiano vira "fecundador-espacial", não como pênis, mas como condutor de um *corpo-ambiente*. O uso da droga no ato final da vida, para um artista como Oiticica, era uma forma de "incorporação do ambiente que fecunda e penetra via coca", isto é, a cocaína, vista então como droga, mas também como pigmento, como princípio ético de vida e conduta, produzia um religar de Oto, fusão química dele com o espaço, fazendo do último ato de vida um êxtase. Ao contrário de Oiticica e Neville, dupla que usava a cocaína para "dar frutos", isto é, obras, para além do onanismo individualista do vício (palavra do próprio artista), Oto usava a droga para "fazer um mundo meditativo". Oiticica define a relação de Oto com a cocaína como uma espécie de forma de ver o mundo, aquilo que ele chama de "Coke Consciouness".

Se Paulo Mendes Campos reivindica uma consciência cósmica, dando ao LSD o poder de nos conectar com o infinito da existência (um plano de vida, segundo o Doutor Murilo), Oiticica reivindica uma consciência cocainada, em que a droga não é disparadora do delírio, mas a própria instauração de um modo específico de estar no mundo (e um plano de morte, no caso narrado por ele). Oto tinha produzido, na hora de sua morte, uma experiência irredutível de vida. Segundo Oiticica, "transmutação que substituía o corpo-carcaça por outra coisa" (Oiticica, 1973: 3). E deixa a pergunta no ar: "Ressureição"?

Seu último parágrafo define o ato de Oto nos termos do narrador Oiticica: "Como se um quase-morto saltasse olimpicamente qual atleta no auge das energias vitais e parasse no salto no alto acima das cabeças. Deve ser a isso que chamam de entrega total" (p. 2). Logo após o parágrafo, um desenho com a cena da morte.

O narrador que Oiticica produz nesse texto faz corpo não pela reprodução detalhada do corpo que morre, o corpo de Oto, no caso. Quem está ali, falando a sensação da morte através da consciência cocainada, é o corpo do narrador. Pois é ele quem vive de forma vitoriosa no seu dia a dia a mesma cocaína usada como dose fatal e último pedido do moribundo. Se Oiticica não escreve sua experiência, como faz Paulo Mendes Campos, ele vive de forma muito mais intensa a experiência alheia, pois não desloca pra fora do delírio o relato, ao contrário. Ele traz pra si, pro seu vocabulário corrente (o tema do corpo e do ambiente atravessa escritos dessa época), pros seus sentidos conectados com as sensações do uso diário da cocaína, a escrita de algo que não testemunhou.

Em outros escritos desse período, ele propõe um termo que poderia ser aplicado a essa situação: *autoteatro.* Oiticica, aliás, faria depois um pequeno filme com Andreas e Thomas Valentin, amigos desse período, em que ele reencena a morte de Oto na cama de sua casa em Manhattan. Vive a morte de Oto como narrador e personagem, sorve-a como evento estético e ético frente ao compromisso do homem até o fim da vida com seu prazer. Um prazer que o leva até o limite da existência, porém também o leva além no gesto final desenhado e encenado da bomba *flit* o afogando em brancura e excitação. Fazendo alusões a Jean Genet, autor que amava, Oiticica indica que Oto era um tipo raro para quem qualquer outra morte não valeria a pena.

6.

Muitos pensam que Oiticica morreu de overdose, mas em 1980 ele teve um derrame por conta de um quadro de pressão alta e faleceu. Paulo Mendes Campos, se não era usuário de drogas ilícitas, era alcóolatra e faleceu por complicações relacionadas ao vício. Apesar desse histórico, em ambos a droga não se tornou tema central de

suas vidas artísticas. Os textos aqui percorridos são momentos específicos em que o tema atravessa um desejo de escrita permanente. Campos e Oiticica escreviam sobre tudo, eram produtores infatigáveis de corpos escritos, deles e dos outros. Os relatos envolvendo usos de drogas próprios e alheios se colocavam ao lado de centenas de outros que não faziam uso do tema. Eram singulares e, ao mesmo tempo, foram esquecidos em meio à profusão de textos que escreveram ao longo da vida.

Os narradores desses textos, porém, se destacam na produção de corpos que não estão presentes no âmbito da consciência, mas são ativados nos conjuntos de letras que os materializam. Rememorar o delírio próprio ou reviver a morte alheia faz com que a droga seja apenas um motivo – literário, sem dúvida – para que se façam personagens. Relatar racionalmente os sentidos expandidos ou reencenar o êxtase de um corpo moribundo são operações que partem de perdas incontornáveis – algo não está ali – para produzirem presenças eternas. Intimidades moleculares e corpos-ambientes cujos narradores se diluem em experimentos de si e do mundo e se refazem na alteridade radical da escrita. Afinal, narrar é, sempre, experimentar a si, o outro e o mundo. É dar corpo ao que se deseja viver – desde a intimidade com as moléculas até o êxtase das ressureições.

Referências bibliográficas

ARAP, Fauzi. *Mare Nostrum*: *sonhos, viagens e outros caminhos.* São Paulo: Senac, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 34.

CAMPOS, Paulo Mendes. Uma experiência com ácido lisérgico. In: CAMPOS, Paulo Mendes. *O colunista do morro.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

CAMPOS, Paulo Mendes. O mundo é colorido. *Manchete*, Edição 545, 1962

DELMANTO, Júlio. *História social do LSD:* os primeiros usos medicinais e o começo da repressão. Tese de Doutorado apresentada na pós-graduação em História Social da USP. São Paulo: USP, 2018.

GOMES, Murilo Pereira. Configuração de uma psicoterapia com o uso do LSD 25. *A Folha Médica,* v. 46, n. 2, fev. 1963.

OITICICA, Hélio. Oto do pó. *Datiloescrito*, 1973, Acervo Projeto HO, n. 0401.73.

XERXENESKY, Antonio. Veneno sensório. *BlogIMS*, 2012.

"Uma rosa não tem dentes": Wittgenstein, Nauman, Kopenawa

Helena Martins

Uma rosa não tem dentes.

(Ludwig Wittgenstein, 1953)

(Bruce Nauman, 1966)

…seus troncos são cobertos de lábios que se movem sem parar, uns em cima dos outros.

(Davi Kopenawa, 2014, sobre as "árvores de cantos", *amoa hi*, dos Yanomami)

Este ensaio atenta ao que há de estranho nas epígrafes citadas, apostando na fertilidade de tomá-las em simultâneo. O primeiro dos ditos em epígrafe veio ao mundo em 1953, quando, na Parte II de suas *Investigações filosóficas*, o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein especulava sobre o que nos leva a considerar absurdo um dizer. A frase reaparece em 1966, gravada em placa de chumbo e afixada ao tronco de uma árvore, agora pelas mãos de um certo leitor de Wittgenstein, o artista norte-americano Bruce Nauman.[1] E recebemos, por fim, notícia dos troncos de certas árvores especiais – troncos recobertos de bocas –, quando, em 2010, o xamã, líder político e antropólogo yanomami Davi Kopenawa publica, junto com o antropólogo francês Bruce Albert, *La Chute du ciel: Paroles d'un chaman yanomami*, livro imprescindível vertido para o português em 2014.

Reconhecendo nessas três epígrafes cenas de vizinhança entre os mundos humano e não humano, proponho aqui lê-las sob o signo da tradução. Escrevo à escuta de perguntas hoje bastante acesas: que efeitos pode surtir uma leitura assim sobre aquilo que reconhecemos como *tradução*? E sobre o que reconhecemos como *mundo não humano*? E ainda: sobre o que reconhecemos como *nós*?

Uma palavra sobre tradução

Parto de um pensamento sobre a tradução que, já muito disseminado em certos círculos intelectuais, segue notavelmente distante da experiência da maioria daqueles que, entre nós, se dedicam ao ofício tradutório. Trata-se do pensamento de Walter Benjamin – que trago aqui, sem desejo de revisitar as polêmicas que costuma suscitar, em uma abordagem que se quer próxima daquela elaborada em fins do século passado por Haroldo de Campos, quando este soube reconhecer no Benjamin do célebre ensaio de 1923, "A tarefa do tradutor", a proposta de uma "física, uma pragmática da tradução", vigente "sob

1 A imagem em epígrafe está reproduzida em NAUMAN, 2005, p. 108.

a roupagem rabínica de sua 'metafísica' do traduzir" (Campos, 2013: 100). Com esse interesse, destaco do ensaio de Benjamin três aspectos relevantes para o pensamento que gostaria de movimentar.

Começo pelo motivo ali mais saliente: "Toda tradução é apenas um modo algo provisório de lidar com a estranheza das línguas" (Benjamin, 2013: 110). Sabemos que, para Benjamin, a tradução (poética) não apenas é uma ocasião na qual podemos perceber que as línguas se estranham *entre si* – como é também, e sobretudo, uma ocasião privilegiada para uma língua estranhar-se *a si mesma*, haver-se com a própria contingência e, portanto, com a oportunidade de se desprender do estado fortuito em que se encontra. Um segundo aspecto aqui por destacar se liga a este primeiro: trata-se do que Benjamin descreve como o "monstruoso perigo originário de toda tradução": a possibilidade de que, aberta à violência da língua estrangeira e por ela radicalmente "ampliada e reelaborada", a língua materna "feche suas portas, encerrando o tradutor no silêncio" (2013: 119). Uma forma de entender como um encontro poético entre idiomas pode ser considerado ocasião de "monstruoso perigo" é pensar que fica ameaçada no encontro, na experiência do sem-fundo das línguas que ele promove, a própria consistência de uma vida – de uma *forma de vida*, se não for descabido trazer já aqui a noção de Wittgenstein. Seja como for, a ideia de *perigo* na tradução nos leva ao terceiro e último aspecto do ensaio seminal de Benjamin que eu gostaria de salientar, a saber, o elogio da tradução como ato arriscado: *experimental*.

As traduções que o filósofo alça ao estatuto de paradigma para a tarefa do tradutor de poesia – como se sabe, aquelas de Hölderlin para obras de Sófocles e Píndaro – podem ser ditas experimentais em pelo menos dois sentidos. Dispondo-se a "grecizar o alemão" em vez de "germanizar o grego" (Benjamin, 2013 [1923]: 117-118), fazendo nascer da operação tradutora um alemão atravessado das mais arcaicas estranhezas, Hölderlin forçou experimentalmente os limites do

que se considerava então aceitável como tradução: tanto assim que suas traduções despertaram inicialmente em seus contemporâneos, entre eles Goethe e Schiller, reações de hilaridade e repulsa, quando não imputação de demência, loucura.[2] Considerado o elo indicado entre a circunstância da tradução e o risco de fazer, por assim dizer, *desconsistir-se* uma forma de vida, a tradução é experimental, ainda, num segundo sentido, mais radical: a disposição deliberada de correr um tal risco poderia ser mesmo compreendida como uma espécie de experimentação ontológica.

É pensando a pragmática da tradução nesses termos – como uma atividade que, voltada para a produção da diferença e do estranho, é (ou pode ser) perigosa e vitalmente experimental – que inicio agora a minha breve e pontual incursão pelas palavras de Wittgenstein, Nauman e Kopenawa.

Wittgenstein imagina – traduz? – outros mundos

Ao começarmos pela epígrafe de Wittgenstein, é útil ampliar o seu contexto, fornecer um pouco mais de suas adjacências textuais:

> "Uma criança recém-nascida não tem dentes." – "Um ganso não tem dentes." – "Uma rosa não tem dentes." – Mas esta última afirmação – dir-se-ia – é obviamente verdadeira! Mais certa até que a declaração de que o ganso não os tem. – Isso não é tão claro, porém. Pois onde uma rosa teria dentes? O ganso não os tem nos maxilares. E naturalmente não os tem também nas asas, mas ninguém tem isso em mente quando diz que ele não tem

2 Ver a esse respeito "A palavra vermelha de Hölderlin", ensaio de Haroldo de Campos dedicado ao gesto experimental de Hölderlin. Descreve-se ali, por exemplo, um famoso jantar em 1804, quando se leram partes da então recém-publicada tradução do poeta alemão para *Antígone*: "As risadas divertidas de Schiller, na ilustre companhia de Goethe e de Voss, eram na verdade o epitáfio irônico (…) de uma determinada visão da poesia e do *decorum* artístico. As mesmas traduções que o Oitocentos alemão tachou de monstruosas pela voz de seus escritores mais representativos e reconhecidos, o século XX iria ressuscitar como marcos modelares do seu gênero" (Campos, 1969: 96).

> dentes. – Ora, suponha que alguém diga: a vaca mastiga o pasto e, com seu estrume, aduba a rosa, portanto a rosa tem dentes na boca de um animal. Isto não seria absurdo, porque desde o início não há a noção de onde procurar, na rosa, os dentes (Relação com "dor no corpo do outro") (Wittgenstein, 2009 [1953], Parte II, *Ein Fragment* xi, §314, p. 233).[3]

São sem dúvida muitos os assuntos pendentes com que podemos ficar diante desse experimento imaginativo que, fragmentário e críptico, constrói-se numa espécie de dialogismo indeciso (é um diálogo? Quantas as vozes? E quais?). Esses são, de resto, traços característicos da escrita wittgensteiniana e da experiência leitora que tende a provocar. Seja como for, não será difícil surpreender na passagem um movimento que faz a frase "uma rosa não tem dentes" hesitar entre a *verdade mais certa* e o *absurdo*. Seria talvez tomada a princípio como a mais certa de todas, uma frase de falsidade impossível. Vista por esse ângulo, seria com efeito mais certa se comparada às afirmações sobre o recém-nascido e o ganso, pelo fato de que nesses casos a possibilidade dos dentes é menos remota do que no caso da rosa (há no bebê e no ganso, pelo menos, o lugar onde procurar pelos dentes). E, no entanto: "Isso não é tão claro."

Como é típico nas provocações de Wittgenstein, somos instados a considerar: em que situação da vida seríamos levados a afirmar que uma rosa não tem dentes? Talvez o absurdo de um tal dizer comece a aparecer – não o absurdo da frase avulsa, mas o da performance de que participa no âmbito de um certo modo de filosofar. Pois, o que

3 São minhas neste texto todas as traduções sem outra indicação. Passarei a me referir às obras de Wittgenstein pelas abreviações de praxe: [PU] para *Philosophische Untersuchungen*; [UG] para *Über Gewissheit*; [VB] para *Vermischte Bemerkungen*; [Z] para *Zettel*; [PB] para *Philosophische Bemerkungen*; [BGM] para *Bemerkungen Uber die Grundlagen der Mathematik*; [BFGB] para *Bemerkungen über Frazers The Golden Bough*; e [L] para *Wittgenstein's Lectures, Cambridge 1932-1939*.

faz com as palavras alguém que diz uma coisa assim, se a sua pretensão é tão somente declarar um estado de coisas?

Ao presumirmos que a afirmação sobre a rosa é a mais certa, a mais verdadeira, talvez nos vejamos numa situação como aquela que, em outra parte de suas *Investigações*, Wittgenstein descreve assim: reféns de um compromisso com as exigências de uma "lógica cristalina", de repente nos encontramos "sobre uma superfície de gelo, onde falta o atrito e onde as condições são, em certo sentido, ideais, mas onde, por isso mesmo, não há como andar" – nessas situações, nos damos conta de que "precisamos do *atrito*" e impõe-se o imperativo: "Voltemos ao solo áspero!" (PU §107). Entre os leitores de Wittgenstein, tal injunção é frequentemente interpretada como uma forma metafórica de sustentar o elogio da linguagem comum em detrimento de formas "doentias" de filosofia, isto é, como uma estratégia para sublinhar o valor terapêutico de uma recondução das palavras de seu uso filosófico para seu uso cotidiano (PU §117).

Não creio, no entanto, que o experimento de pensamento de Wittgenstein esteja aqui vocacionado apenas a instar esse retorno ao cotidiano – sobretudo se o "cotidiano" é, inadvertida e paradoxalmente, tomado como uma região desprovida de estranheza. Muito ao contrário, interessam-me na escrita Wittgenstein precisamente os modos como ela dá a ver (poeticamente) a *estranheza do comum*.[4] Ao final da passagem citada, a estranheza de fato se acentua. Uma voz introduz uma ponderação: "Ora, suponha que alguém diga…" Segue-se a descrição de um contexto em que a frase "uma rosa não tem dentes" poderia *não* ser absurda. Em Wittgenstein, para toda

4 Quanto a este ponto, estou em sintonia com autores como Stanley Cavell e Marjorie Perloff, que dão notícia desse *comum-estranho* já nos títulos de escritos sobre o filósofo: *The Uncanniness of the Ordinary* (Cavell, 1988) e *Wittgenstein's Ladder: The Strangeness of the Ordinary* (Perloff, 1996). Sobre a relação entre filosofia e poesia, cito ainda as conhecidas palavras do próprio Wittgenstein: "Penso que resumi minha atitude quando disse: a filosofia deveria ser escrita como uma espécie de composição poética" (VB 24).

frase que se mostra absurda quando reivindica representar por si um estado de coisas de forma absoluta e, por assim dizer, "no vácuo", sempre cabe tentar imaginar um contexto que lhe restitua sentido, isto é, pertinência performativa.

Mas atenção: não é, por outro lado, dos mais *estranhos* o contexto imaginado aqui? Pense em alguém lhe dizendo que uma rosa tem dentes na boca de um animal mesmo antes de a rosa existir – pois a boca que mastiga o pasto ainda terá de produzir o adubo que, então, vai gerar a rosa. Pense também num corpo cujos dentes estão em outro corpo – note-se que aquilo que vai ao final, entre parênteses, é também uma provocação sobre os contornos dos corpos individuais: pois pode um corpo ter a dor de outro corpo? Presume-se que o absurdo estaria aqui mitigado pelo fato de que, nesse contexto imaginado, não há, desde o início, a noção de onde procurar *na rosa* os dentes.

O que gostaria de destacar aqui é que se imagina na vida comum a entrada de um contexto de todo estranho, no qual, com efeito, parecem subverter-se limites temporais e espaciais habituados. E é justamente a imaginação dessa estranheza o que despe a frase do absurdo implicado em seu uso filosófico. Dadas as intenções anunciadas para este texto, neste momento seria legítimo perguntar: como a imaginação desse estranho contexto poderia evocar a circunstância da tradução?

Para encaminhar uma resposta, acho oportuno destacar duas estratégias ligadas à irrupção do estranho no comum em Wittgenstein. Peço atenção, primeiro, à recorrente imaginação de *acontecimentos insólitos* em sua escrita: somos ali convidados a imaginar, por exemplo, um rato nascendo por geração espontânea de trapos cinzentos e de pó (PU §52); ou pedaços de queijo que, postos na balança para cobrança, crescem ou diminuem sem causa aparente (PU §142); ou um crânio que se revela vazio, sem cérebro, na mesa de operação

(UG §4). "E se algo *realmente inaudito* acontecer?", provoca, enfim, muitas vezes Wittgenstein: e "se, digamos, eu visse casas evaporando aos poucos sem motivo óbvio; se as vacas no pasto plantassem bananeira, dessem risadas e falassem palavras compreensíveis; se árvores fossem aos poucos se transformando em pessoas e as pessoas, em árvores" (UG §513).

Somam-se a esses acontecimentos insólitos imaginados, a imaginação também recorrente de *coletivos com hábitos incompreensíveis*. Somos amiúde instados a conceber tribos e comunidades estranhas: um povo que nunca ouviu falar em sonho (Z §531) ou em jogo (PU §200); um coletivo em que se acredita poder vender mais ou menos madeira conforme as toras estejam ou não empilhadas (BGM I, §147-151); gente que acha prático dar nomes próprios a cada uma das mãos (PB § 71); ou comunidades que fazem uso de moedas de prata e de ouro, mas de tal modo que cada um paga o que quer pelos produtos (BGM I, §153); uma sociedade em que calcular é sinal de desonestidade exceto se por passatempo (Z §252); outra em que adultos jamais expressam qualquer sentimento (Z §390); ou ainda uma tribo na qual o advento do mundo coincide com o nascimento do rei (UG § 92).

Compreendo que a evocação recorrente desses acontecimentos insólitos e desses coletivos estranhos cumpre no movimento pensante de Wittgenstein, entre outros, o papel de evocar de forma oblíqua a experiência da tradução – e isso precisamente porque projeta cenas que resistem a se deixar traduzir no seio de nossas formas de vida. Pois como traduzir nos termos de nossa própria vida uma vida na qual uma rosa que ainda não existe tem dentes na boca de uma vaca?

Uma pergunta assim poderia, com efeito, suscitar o veredito do intraduzível, despertar sentimentos de incomensurabilidade: a tradução seria evocada apenas para ser negada – não apontaria zonas de resistência, mas sim limites instransponíveis. Uma vida em que a rosa

tem dentes na boca da vaca – ou uma vida em que as vacas podem nos dizer palavras compreensíveis – não é a nossa vida, ponto-final; tanto quanto não é nossa uma vida em que o advento do mundo coincide com o nascimento do rei, e assim por diante. Sob esse ângulo, o desencontro radical ou a conversão religiosa seriam os destinos únicos para formas de vida radicalmente estranhas entre si. Muitos dos leitores de Wittgenstein de fato lhe atribuem esse veredito, seja no que diz respeito aos choques entre diferentes coletivos humanos, seja no que tange aos baques entre os planos humano e não humano. É sob o signo da intraduzibilidade aporética que esses muitos leitores tendem a compreender, por exemplo, passagens como estas:

> Será errado deixar-me guiar em minhas ações pelas proposições da física? (…) Suponha-se que haja os que não reconheçam aí razões fortes. Como imaginar isso? Em lugar do físico, consultam um oráculo (e por isso os consideramos primitivos). É errado que consultem um oráculo e se guiem por ele? Ao chamar isso de "errado", não estaremos nos valendo de nosso jogo de linguagem para combater o jogo alheio? (…) Quando dois princípios realmente inconciliáveis se encontram, os adeptos de cada um declaram loucos ou heréticos os rivais (UG 608-611).
>
> Se um leão pudesse falar, seríamos incapazes de entendê-lo (PU, Parte II, §327).

Estariam aqui em jogo diferentes "versões" do mundo encarnadas em diferentes formas de vida? Seriam incomensuráveis essas versões – a dos físicos, a dos que "consideramos primitivos" e a dos leões? Respostas afirmativas para essas perguntas são, como disse, relativamente comuns entre os frequentadores das páginas do filósofo. Em seu *Dicionário Wittgenstein*, Hans-Johann Glock dá um sinal metonímico dessa tendência: mesmo "se os leões tivessem uma linguagem *felina* feita de rosnados e rugidos complexos, nunca poderíamos

aprendê-la", uma vez que nos são estranhos "sua forma de vida e seu repertório comportamental" – da mesma forma, não poderíamos "'tomar pé' numa comunidade de seres humanos que jamais expressam qualquer sentimento", ali ficaríamos "completamente desorientados" (Glock, 1996: 128). Sob esse ângulo, seriam então intraduzíveis entre si as diferentes "versões" em jogo. Além de intraduzíveis seriam, é claro, não hierarquizáveis: a afirmação de qualquer régua supostamente universal para medi-las não seria senão um indício da propensão de um coletivo a combater com seus próprios jogos de linguagem os jogos alheios.

É de costas para essa particular cepa de relativismo – espremida entre o fatal desencontro ou quando muito a conversão de uma fé em outra – que surpreendo no pensamento de Wittgenstein um espaço para a tradução. Pois por que a ininteligibilidade de um leão ou de uma tribo estranha deveria corresponder ao decreto de uma cabal intraduzibilidade?

Interessada aqui na vizinhança entre humano e não humano, atento ao caso do leão. Se, por um lado, admitirmos como uma espécie de língua os seus rosnados e rugidos, por que deveríamos em seguida decretar, como fazem Hans-Johann Glock e tantos outros leitores de Wittgenstein, que *nunca poderíamos aprendê-la*? E mesmo se, por outro lado, entendermos que a frase do filósofo destaca em vez disso a mudez dos animais em relação àquilo que *costumamos reconhecer* como fala ou língua (como algo articulado, frequentemente representado por sistemas gráficos etc.), mesmo aí, por que seria necessária a conclusão de que não poderíamos jamais (tentar) compreendê-lo? Em certa passagem das *Investigações*, lemos:

> Diz-se às vezes que os animais não falam por falta de capacidade mental. E isso quer dizer: "não pensam, e é por isso que não falam". Mas – simplesmente não falam. Ou, melhor: não fazem uso da linguagem – salvo as formas mais primitivas da linguagem (PU §25).

A ressalva final sugere que o silêncio dos animais em relação ao que de hábito tomamos como línguas não se confunde com uma ausência absoluta de linguagem; admitem-se afinal jogos de linguagem em curso num universo não humano. Mas, ao qualificá-los como "primitivos", Wittgenstein parece incorrer no risco que ele mesmo aponta: não estaria ele aqui simplesmente combatendo jogos de linguagem alheios, animais, com os próprios jogos de linguagem humanos?

Não me parece descabido aplicar à esfera animal a advertência que Wittgenstein tantas vezes faz quanto à impertinência de atribuir graus relativos de *completude* ou *complexidade* aos jogos de linguagem em diferentes formas de vida, reais ou imaginadas. Lembremos que já no início de suas *Investigações*, tendo imaginado uma língua que consiste apenas de ordens (PU §2, §8), ele reage assim aos que diriam que seria esta uma língua incompleta: "Pergunte-se se a nossa língua está completa – se já o estaria antes de incorporar o simbolismo da química e a notação do cálculo infinitesimal" (PU §18). Na famosa analogia que faz nessa mesma seção entre a linguagem e uma cidade, ele provoca: "[E] quantas casas ou ruas são necessárias antes de uma cidade começar a ser uma cidade?"

A distribuição dos jogos de linguagem por critérios de complexidade é, enfim, muitas vezes apontada por Wittgenstein como uma infelicidade derivada da (conhecida e insistente) propensão dos coletivos a universalizar-se, a tomar-se tacitamente como parâmetro. Essa propensão se materializaria, entre outras coisas, na sanha de explicar. Na crítica contundente que fez à forma de antropologia praticada por Sir James George Frazer em seu encontro com povos então reconhecidos como primitivos, Wittgenstein parece com efeito flagrar uma malfadada compulsão à explicação na raiz desse tipo de etnocentrismo disfarçado: "Creio que o empenho na explicação já se equivoca de saída, pois para explicar basta reunir o que já *sabemos*, sem nada acrescentar" – seria fútil o esforço explicativo, porque "a espécie de satisfação que buscamos alcançar com a explicação advém dela mesma" (BFGB §2).

Poderíamos talvez estender ao encontro com os animais esta mesma crítica: diante de seus jogos de linguagem, seria igualmente estéril o empenho na explicação – caberia recusar até mesmo aquela explicação que atribui às suas práticas uma qualidade "primitiva" em relação a uma (desde sempre pressuposta) complexidade exclusivamente humana. Mas, se a compulsão de explicar trai apenas uma ânsia infértil de generalização etnocêntrica – e, nesse caso, especista –, talvez seja, por outro lado, o caso de tentar traduzir – traduzir não é explicar. Mas por que traduzir? E como?

Pode ser oportuno aqui retomar o paralelo com o que se passa com a tradução poética, pelo menos desde Benjamin: para ele, sabemos, quanto menos uma obra de arte comunica, quanto menor é a sua inteligibilidade informacional, maiores são a relevância e a necessidade da tradução – ainda que "no mais fugidio contato com o seu sentido" (Benjamin, 2013 [1923]: 118). Em outras palavras, aquilo que se manifesta como intraduzível é justamente o que recomenda e convida os melhores esforços de tradução – diríamos que de *transcriação*, para aproveitar os conhecidos vetores condensados no célebre invento do Haroldo leitor de Benjamin e de Jakobson. Em tom semelhante, poderíamos dizer com Anne Carson, que, diante do intraduzível, "na presença de uma palavra que se interrompe, nesse silêncio, tem-se a sensação de que algo passou por nós e seguiu em frente, de que alguma possibilidade se libertou" (Carson, 2016a). Para Benjamin e para Carson, a disposição para traduzir o intraduzível se orienta para a libertação de possibilidades – as possibilidades de que uma língua, uma forma de vida, se desprenda do estado fortuito em que se encontra.

Se, interessando-nos por essas promessas de transfiguração, aceitamos o paralelo com a tradução poética, em lugar de explicar as formas de linguagem dos animais de acordo com as nossas próprias medidas, caberia sim, então, dispormo-nos a traduzi-las – um pouco

como se estivéssemos diante de um estranho e forte poema. Para tal, seria preciso antes, é claro, reconhecer estranheza e não saber em um território atravessado por uma pletora de saberes e de detalhadas explicações, amiúde (ainda que nem sempre) calcados na convicção do excepcionalismo humano, esta aposta hoje tão criticada quanto ainda insidiosa. Por que olhar os animais? – pergunta-se, por exemplo, John Berger: segundo ele, é preciso aprender a olhar de novo, porque o saber que temos sobre eles nos cega – é em boa parte apenas "um índice de nosso poder e, portanto, um índice do que [deles] nos separa" (Berger, 1980: 14)

É certo em todo caso que, se nos dispuséssemos a traduzir o intraduzível leão em espírito wittgensteiniano (e benjaminiano, e carsoniano), a tarefa não poderia ser de modo algum recuperar, digamos, "a sua versão do mundo", como quem busca uma informação. Tratar-se-ia antes de experimentar uma vida alienígena, de tentar entrar em jogos que não se sabe jogar, sempre sob o risco de desaprender os jogos de origem, isto é, sempre correndo o perigo de perder a forma de vida a que tais jogos dão consistência.

Experimentar formas de vida e jogos de linguagem de animais, tentar traduzi-los – poderíamos estender essa ambição ao mundo vegetal? Muitas das explicações de que dispomos acerca das plantas sem dúvida parecem tornar a possibilidade ainda mais remota do que no caso dos animais. Para Aristóteles e tantos de seus herdeiros contemporâneos, aí incluindo-se a massa amorfa de herdeiros inadvertidos de todo um Ocidente, as plantas seriam desprovidas de percepção e de agência, que dirá de linguagem. Mesmo assim, aqui interessa perguntar: e se, pela via de alguma arriscada e experimental forma de tradução, pelo menos por alguns instantes, as árvores fossem aos poucos se transformando em pessoas e as pessoas, em árvores?

A rosa de Wittgenstein revisitada – com Nauman e Kopenawa

Ao considerar coletivos que, por exemplo, veneram o carvalho, Wittgenstein insiste, contra Frazer, que nenhuma razão poderia explicar os ritos de veneração. Sem âncora no plano das razões, esses ritos tampouco seriam bem compreendidos se tomados como sintoma de uma ilusão coletiva – não estariam, com efeito, na esfera dos erros (ou dos acertos), pois "o erro só corresponde à opinião" (BFGB § 4). Wittgenstein insiste que os ritos nada têm a ver com opiniões (enunciáveis, louváveis, deploráveis etc.): dizem antes respeito a uma forma de estar no mundo, "ao *entorno* de um modo de agir" (BFGB § 44). Remetem, enfim, àquela forma de convicção tácita que "não é razoável (nem irrazoável)" mas "está aí – como a nossa vida" (UG §559).

É recusando assim qualquer fundamento ou razão para os ritos, é negando o cabimento de qualquer juízo de verdade ou falsidade nesse caso, que Wittgenstein especula que a veneração nesse caso só poderia ter a ver com uma união vital entre humanos e carvalhos (BFGB § 32). O disparador dos ritos, no entanto, não seria para ele o elo entre os humanos e o carvalho, mas justamente o oposto: o advento de sua separação. A veneração do carvalho floresceria por conta de uma ruptura na "comunidade de vida" que antes unira humanos e carvalhos – estaria ligada à quebra de um vínculo análogo àquele que une, por exemplo, o cachorro e a pulga; "se as pulgas desenvolvessem um ritual", diz Wittgenstein, "estaria ligado ao cachorro" (BFGB § 32).

Para movimentar o pensamento que lanço aqui, lembremos agora o fato trivial de que as línguas nascem umas das outras. Atentemos à obviedade de que duas línguas diferentes podem ter origem numa única, tendo-se separado a certa altura – e que é justamente aí que passa a caber entre elas a aventura da tradução. Se aceitamos com Wittgenstein que as línguas não existem em abstrato, isto é, não se

dissociam das formas de vida de que participam e com as quais mantêm laços mutuamente constitutivos – e se admitimos a fertilidade de um tipo de tradução que não ambiciona o manejo comparável de informações e explicações, mas antes a fugaz participação numa vida estranha –, isso talvez nos devolva com outros equipamentos e sensibilidades, por exemplo, à imaginação de uma rosa que tem dentes na boca de uma vaca. E, também, como veremos melhor adiante, à imaginação de uma vida como a dos yanomami, em que certas árvores cantam, seus troncos recobertos de múltiplas bocas.

Isto é: outras possibilidades se anunciam em lugar de simplesmente constatar que temos nesses casos erros factuais, ou de admitir, com menos arrogância, que, sendo até possível conceber vidas assim, não nos é dado de modo algum experimentá-las. Em vez disso, poderíamos talvez nos dispor a tentar participar de algum jeito da espécie de bagunça ontológica que vislumbramos no encontro – isto é, poderíamos tentar traduzi-la sem pacificá-la. Para seguir refletindo sobre essa possibilidade, passo agora às minhas duas outras epígrafes: a de Bruce Nauman – que traz um gesto explícito de retomada da rosa imaginada por Wittgenstein –, e a de Davi Kopenawa – que nos ajuda a interpelar a vida ali inventada pelo filósofo com o rosto de uma vida, digamos: real.

***

A certa altura de uma entrevista dada em 1966, Bruce Nauman afirma que, quando lhe ocorreu pela primeira vez criar uma escultura destinada ao ar livre, pareceu-lhe sem sentido fazer algo grande e durável, a ser acrescentado à paisagem: imaginou em vez disso "fazer uma coisa que se desintegrasse depois de um tempo, que retornasse à natureza" – foi então que ele pensou em "uma placa para ser posta numa árvore. (…) Depois de alguns anos, a árvore cresceria por

cima da placa até finalmente recobri-la, fazendo com que sumisse" (Nauman, 2005: 107). Quando o entrevistador lhe pergunta sobre o sentido da frase específica inscrita na placa que afinal deu forma ao projeto, o artista dá o crédito a Wittgenstein e explica: "Não sabemos o que significa ['uma rosa não tem dentes'] porque pressupomos algo fora da frase", ele diz, acrescentando que decidiu inscrevê-la na placa "por não conseguir pensar em outra frase que tivesse mais a ver com a natureza" (Nauman, 2005: 107).

Muitas coisas saltam aos (meus) olhos aqui. Chama a atenção de saída o modo como Nauman atualiza o tipo de laço entre filosofia e poesia que o próprio Wittgenstein buscou praticar.[5] Por que a frase "uma rosa não tem dentes" teria tanto assim a ver com a natureza? Não é, naturalmente, por declarar a seco um fato sobre o mundo natural, ao modo dos ditos filosoficamente adoecidos de que Wittgenstein tanto buscou se afastar. Não. É em alguma medida poético o vínculo que se contrai aqui entre a natureza e a frase. Para começar, creio que Nauman cita o filósofo como quem cita um verso ou algum ponto incandescente de prosa. Assim avulsa, a tirada poética de Wittgenstein poderia se aparentar, por exemplo, à famosa provocação pseudotautológica de Gertrude Stein, *Uma rosa é uma rosa é uma rosa* – verso que assume vida própria fora do poema de origem, citado amiúde pela própria autora e por inúmeros de seus leitores.

Do mesmo modo (algo misterioso) com que Nauman estabelece para a frase de Wittgenstein uma ligação superlativa com a natureza, também Gertrude Stein declarou uma vez sobre o êxito de seu próprio verso: "A rosa está vermelha pela primeira vez na poesia inglesa em cem anos" (ainda que tenha se visto compelida a ressalvar: "Não

5 Ver nota 4. Mais uma declaração explícita de Wittgenstein nessa direção: "[S]e o que desejo mostrar não é uma forma correta de pensar, mas antes um novo movimento de pensamento, (…) chego então a Nietzsche e à opinião de que o filósofo deve ser um poeta" (*Nachlass*, 23 de março de 1938, item 120, p. 145r).

sou boba, sei que ninguém sai por aí na vida cotidiana dizendo 'é uma… é uma… é uma…'").[6] Como Wittgenstein, Gertrude Stein nos dá um contexto que restitui força a algo que poderia ser apenas um desvio infeliz do cotidiano, a saber, o contexto do poema *Sacred Emily*. Nauman, por sua vez, imagina para "uma rosa não tem dentes" ainda outro estranho contexto – diferente daquele aventado pelo próprio Wittgenstein, mas igualmente marcado por um vaivém entre arte e pensamento. E como é o novo contexto que Nauman imagina para a frase?

Quanto a isso, ressalta para mim a concretude lúdica que o artista dá aos gestos especulativos de Wittgenstein – o modo particular como Nauman evoca e faz tremer tudo aquilo que pressupomos fora da frase.

"Compreender uma frase é compreender uma língua", nos diz o filósofo (PU §200) – e, também, ainda mais famosamente: "[I]maginar uma língua é imaginar uma forma de vida" (PU §19). A compreensão de uma única frase pode ser pensada, então, como indissociável da compreensão de toda uma forma de vida. Na via não psicológica pela qual Wittgenstein nos convida a transitar, compreender uma frase não seria propriamente algo que *acontece* na nossa cabeça no momento exato em que a lemos ou a ouvimos; seria antes uma condição permanente (PU §143-185). Assim como dizemos que saber andar de bicicleta é uma condição permanente (e não algo que acontece quando praticamos o ato), diríamos, com Wittgenstein, que coisa semelhante se dá com a linguagem: mais ligada a um saber-como do que a um saber-que, a compreensão de uma frase dependeria, sob esse ângulo, do domínio de uma técnica (PU §200)

6 Encontra-se o poema completo em que o verso da repetida rosa comparece em Stein, 1998, p. 397-96. O comentário que a autora faz posteriormente sobre o próprio verso encontra-se em Stein, 1947, p. VI. Sobre as afinidades entre as poéticas de Gertrude Stein e Wittgenstein, ver Perloff, 1996, cap. 3.

– isto é, da capacidade de participar das práticas historicamente contingentes de um coletivo. O algo que pressupomos fora da frase de que fala Nauman não é senão a forma de vida inteira nela implicada.

Se, com Wittgenstein e Nauman, reconhecemos absurdo na frase "uma rosa não tem dentes", é porque ficamos sem saber o que, salvo em certas formas inférteis de filosofia, essa frase poderia *fazer* na vida de que tomamos parte.

Pois bem, o gesto com que Wittgenstein sublinha o absurdo é, como vimos, um gesto de contraste: o contexto imaginado que restitui pertinência performativa à frase é essa estranha vida na qual uma rosa pode ter dentes na boca de uma vaca. O modo como Bruce Nauman reduplica e catalisa o gesto contrastivo de Wittgenstein atrai, como disse, pelo que tem de concreto e lúdico: atinge-me como uma espécie de *Blitz-Witz* a pura e literal materialidade com que o artista nesse caso "transporta" a frase para um contexto alternativo, para outra forma de vida: leva a matéria-frase para um bosque, afixa-a a uma árvore.

Destaca-se para mim sobretudo isto: enquanto Wittgenstein imagina um novo contexto de interação *humana* para a frase ("Ora, suponha que alguém diga: a vaca…"), Nauman lhe dá como destino e contexto uma árvore. A frase humana sobre o mundo vegetal é levada a participar do próprio mundo vegetal – é levada a habitá-lo. E não nos parecerá, por contraste, talvez um tanto risível o destino que habitualmente damos às placas com frases "imortais" de filósofos? Não nos parecerá subitamente, digamos, um pouco gratuito que elas em geral tenham como destino monumentos, edifícios, museus? Seja como for, Nauman quis outro destino para essa frase específica: pois não conseguiu pensar em outra que tivesse tanto a ver com a natureza.

Importa, por fim, notar que é o chumbo a matéria que Nauman escolhe para esculpir a placa que, "como papel ou sujeira", teria como

destino desintegrar-se e retornar à natureza (Nauman, 2005: 107). Ao contrário do papel ou da sujeira, porém, o chumbo leva bem mais tempo para completar o retorno. Assim leio Nauman lendo Wittgenstein aqui: ao escolher o chumbo, ele enfatiza ao mesmo tempo a aparente *inexorabilidade* da frase – e da forma de vida que dela não se separa – e sua *contingência*, sua possibilidade de desaparecer no encontro com outra forma de vida. É como se com espanto constatássemos: o duro chumbo é afinal vulnerável, como o papel; por um instante, a forma de vida implacável, o entorno incontornável, cede. Com sorte, temos a sensação de que algo passou por nós e seguiu em frente, de que alguma possibilidade se libertou. Na linha de pensamento que busco construir aqui, podemos pensar que Nauman, como e com Wittgenstein, está de alguma forma traduzindo para o seio de nossa forma de vida a possibilidade de uma vida estranha na qual os vegetais, com seus *atos*, dizem-nos algo: interpelam-nos com um intraduzível por traduzir, com algo que, pelo choque de liberdade que faz pressentir, pode pôr em risco a consistência da nossa própria forma de vida, e mesmo fazê-la desaparecer. Pois aquilo as árvores nos dizem aqui, fazem-no, por assim dizer, comendo-nos: aos pouquinhos.

Seremos nesse caso, talvez, uma refeição indigesta. A cena da vaca mastigando o pasto que adubará a rosa também se reduplica aqui – se a árvore de Nauman, no seu próprio tempo, afinal come a placa, ficamos talvez com as perguntas: uma vez desaparecida, até quando a placa ainda estará lá, nas entranhas da árvore? E o que pode brotar daí? Seja como for, pelo menos por alguns instantes, com alguma sorte, o nosso saber sobre as árvores se interrompe, suspende-se o índice de nosso poder sobre elas, daquilo que delas nos separa – ficamos a rigor *sem saber*, como que em suspenso, capturados pelos atos insuspeitos da árvore, atentos à sua majestade, à sua lenta temporalidade.

Encontramos um movimento semelhante numa outra criação de Nauman em parceria com as árvores, uma de suas contribuições

para a exposição "Art in the Mind", que, realizada no Allen Memorial Art Museum em 1970, reuniu e exibiu fotocópias de propostas, instruções e diagramas criados por mais de 50 artistas convidados. Na peça a que me refiro, lemos as seguintes instruções:

> Fazer um furo no coração de uma árvore grande e inserir um microfone.
> Fechar o buraco com cimento.
> Montar o amplificador e o alto-falante numa sala vazia e ajustar o volume para tornar audível qualquer som que possa vir da árvore (Nauman, 2005: 50).

Novamente o gesto concreto, material: para dar a escutar o rumor das árvores, seus discretíssimos afazeres, a matéria do microfone penetra a matéria do tronco previamente perfurado. Movimentos de uma forma de vida inaudível podem então penetrar os nossos cimentados ouvidos. O gênero "instruções" permite-nos discernir ainda uma vocação ao ato iterável, ou, para ficar com o Derrida leitor de Austin, imprevisivelmente citável. Já na placa com o dizer de Wittgenstein algo do gênero se insinuava; Nauman afirma ter feito cópias plásticas, que pensou enviar a pessoas conhecidas mundo afora (2005: 107). Uma vocação ritual? Se tomamos a tradução como um modo provisório de participar de uma forma de vida estranha, talvez seja fértil pensar as imaginações de Wittgenstein e de Nauman como imaginações de um ritual tradutório, no qual planos de hábito separados – nesse caso os planos humano e vegetal – podem temporária e arriscadamente se (re)encontrar.

***

Isso nos traz às árvores *amoa hi*, recobertas de bocas – chegamos, por fim, à epígrafe de Kopenawa, extraída do quarto capítulo de *A queda do céu*.[7] Antes de retomá-la diretamente, algum contexto.

7 Utilizamos aqui a versão em português (Kopenawa; Albert, 2015), a que nos referimos doravante com a abreviação QC seguida do número de página.

Logo nas primeiras linhas desse capítulo, intitulado "Os ancestrais animais", um relevante embaraço de tradução é apontado: ao descrever os chamados *xapiri* como "imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo", Kopenawa ressalva: "Vocês os chamam de 'espíritos', mas são outros" (QC 111). O que explica a ressalva? Ao chegarmos a essa parte do livro, já teremos aprendido com Kopenawa que o demiurgo *Omama*, vindo a existir por si só, sem pai nem mãe, chega "no começo" para recriar a floresta: "[p]ois a que havia antes era frágil" – no primeiro tempo, a floresta "virava outra sem parar, até que finalmente o céu desabou sobre ela" (QC 81). Segundo a mitologia yanomami, como explica Bruce Albert em nota sobre esse "primeiro tempo", os ancestrais animais *yarori* "compunham a primeira humanidade, que foi paulatinamente se transformando em caça, em razão de seu comportamento desregrado" (QC 614). Nos termos wittgensteinianos aludidos anteriormente, a transformação que incide sobre esse estado originário de indiferenciação entre humanos e animais poderia talvez ser descrita como cisão numa comunidade de vida. Seja como for, aprendemos que imagens desses humanos-animais primordiais permanecem, são imortais; e que se transformaram elas mesmas em entidades xamânicas que, tempos afora, vêm regularmente a interagir com os xamãs de seu povo. A palavra "imagem" traz também os seus embaraços, já que, nesse caso, traduz "*utupë*", termo que designa, além dessas imagens imortais da humanidade arcaica, também "imagem, princípio vital, interioridade verdadeira ou essência" dos atuais animais e outros seres da floresta (QC 615). A palavra "imagem" rateia aqui: uma imagem que não é representação, mas essência ou princípio vital? Uma imagem que é anterior àquilo de que é imagem? É acumulando esses e outros desconfortos que usamos palavras como "espírito" e "imagem" para falar dos *xapiri*.

No ensaio "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos", Eduardo Viveiros de Castro ilumina a dificuldade que aqui enfrentamos quando explica que, diferentes dos nossos, os espíritos na Amazônia indígena não se deixam compreender como "uma classe ou gênero de seres, mas como uma certa relação de obscura vizinhança entre o humano e o não humano" – um espírito seria aqui menos "uma coisa que uma imagem, menos uma espécie que uma experiência, menos um termo que uma relação, menos um objeto que um evento" (2006: 326). Nesse tipo de evento, ensina o antropólogo, estão em jogo "os múltiplos afetos não humanos que devem ser captados pelos humanos por intermédio dos xamãs" (2006: 321).

"Quando faço dançar os meus *xapiri*", observa o xamã Kopenawa, "às vezes os brancos me dizem: 'Não se vê nada! Só se vê você cantando sozinho!" – estas seriam para ele "palavras de ignorantes", daqueles que são incapazes de ver porque "o pó da árvore *yãkoana hi* não fez morrer seus olhos, como os dos xamãs" (QC 112). Só vê os espíritos quem perde os olhos (humanos): "É 'ao morrer' sob o efeito da droga alucinógena *yãkoana* que os xamãs são capazes não apenas de ver os espíritos, mas de ver *como* os espíritos", explica Viveiros de Castro (2006: 329). O cruzamento temporário e arriscado de barreiras entre planos distintos – humano e não humano – pode merecer o nome de "tradução". É nessa direção que Viveiros de Castro afirma que "o xamanismo é essencialmente uma diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos" (2006: 320; Cunha, 1998). O xamã "morre" enquanto canta – traduz – os *xapiri* que vê e ouve dançar e cantar.

E os *xapiri* – nesse caso imagens de ancestrais animais[8] – são também, como se disse, xamãs. É pelo xamanismo que colhem seus

8 Há muitos outros tipos de *xapiri*: embora sejam "epitomizados pelas imagens dos humanos-animais primordiais (…) os xamãs também mobilizam, entre outras, as imagens

cantos de certas árvores especiais, *amoa hi*: "[T]odos os cantos dos espíritos provêm dessas árvores muito antigas" (QC 114). Kopenawa esclarece: "Omama criou essas árvores de línguas sábias no primeiro tempo, para que os *xapiri* possam ir lá buscar suas palavras", é ali que param "para coletar o coração de suas melodias, antes de fazerem sua dança de apresentação para os xamãs" (QC 113). São estas então as árvores aqui em epígrafe: estas as árvores cujos troncos são cobertos de lábios que se movem sem parar, uns em cima dos outros, estas as árvores de cujas "bocas inumeráveis saem sem parar cantos belíssimos", melodias distribuídas "sem trégua (…) a todos os *xapiri* que correm até elas" (QC 114).

Mas se os xamãs *xapiri* apenas correm até as árvores para colher os cantos com que se apresentarão para os xamãs humanos de seu povo, que por sua vez irão imitá-los, como pensar esses atos sob o signo da tradução? Quando lidas por nós, as palavras de Kopenawa – "colher", "coletar", "imitar" – não parecem a princípio instanciar ações que envolvem planos ontologicamente heterogêneos entre os quais caberia o esforço da tradução. É preciso dar mais atenção ao ponto. Kopenawa explica que os *xapiri* colhem os cantos "um a um, com objetos invisíveis, parecidos com os gravadores dos brancos" (QC 113). Em outra passagem, afirma que, se todos os cantos dos espíritos provêm das árvores *amoa hi*, os xamãs humanos "não fazem senão imitá-los para que sua beleza seja ouvida pela gente comum" – insiste ainda que eles "não cantam por conta própria, à toa", mas antes "reproduzem o canto dos *xapiri*, que penetram em suas orelhas um depois do outro, como em microfones" (QC 114).

Gravadores e microfones: com essas analogias, Kopenawa acentua uma cadeia de imitações, reproduções. Onde estaria então o *difícil* da tradução? Em um recente e formidável artigo no qual, entre

---

xapiripë do Trovão, do Raio, da Chuva, da Noite, dos Ancestrais Canibais, da Panela, do Algodão, do Fogo e dos Brancos" (Viveiros de Castro, 2006: 324).

outras coisas, especula sobre a noção de imitação em *A queda do céu*, Alexandre Nodari sugere estar em jogo ali um contínuo entre imitação e transformação que envolve "uma formação de parentesco, numa via de mão dupla" – e ele acrescenta que, nesse sentido, as analogias de Kopenawa, por exemplo, com o gravador dos brancos, "parecem ser mais equivocações do que equivalências, mais traduções que sinonímias" (Nodari, 2021: 323). Interessa aqui sublinhar o aspecto que torna equívocas, tradutórias, as analogias de Kopenawa entre as tecnologias dos brancos e as dos yanomami: se o gravador e o microfone dos brancos não *equivalem* aos análogos invisíveis dos xamãs, é justamente porque deixam à sombra o contínuo entre imitação e transformação de que fala Nodari.

Em rima feliz e surpreendente com o microfone de Kopenawa, o microfone de Bruce Nauman ajuda a tirar da sombra esse contínuo: tornado tão estranho às suas funções habituais como uma placa com frase de filósofo que vai parar numa árvore no meio de um bosque, o microfone cimentado no interior de um tronco promete amplificar o seu rumor inaudível. E, no entanto, não está lá para transmitir uma informação, uma mensagem, mas antes, diríamos, para (re)estabelecer um vínculo, um parentesco. O microfone enfiado na árvore teria como vimos uma dimensão ritual – e, nesse caso, a simples descrição do ritual sob o gênero "instruções" já teria a chance de, suspendendo provisoriamente o nosso saber vertical e unilateral sobre as árvores, forjar uma espécie arriscada de compromisso ou nexo com elas. É como se as árvores aos poucos virassem pessoas, e as pessoas, árvores.

O gravador e o microfone dos brancos coletam e reproduzem, mas apenas para repetir – não transformam. Pensado como parte de um ritual imprevisivelmente iterável em imprevisíveis circunstâncias, o microfone de Nauman parece subverter essa condição, ficando talvez mais próximo dos instrumentos invisíveis dos xamãs. Pois, com seus instrumentos de coleta e escuta, os xamãs não operam apenas

como canais por onde correm e se repetem, supostamente intactas, as melodias e palavras originárias das árvores *amoa hi*. Como insiste Kopenawa, são *inumeráveis* as bocas de ondem saem os cantos – "mal termina um, outro continua" e é assim que "proliferam sem fim" (QC 114). Se os *xapiri* podem "obter os cantos que desejarem sem nunca esgotá-los", é porque, a cada vez, escutam essas árvores *amoa hi* com muita atenção" até que "o som de suas palavras penetra neles" – mas, como essas palavras não se repetem jamais, diz Kopenawa quebrando a analogia, "nenhum gravador jamais poderá esgotar a multidão de suas palavras" (QC 114; 126).

Pensada como uma via de mão dupla, de transformação recíproca, a imitação se aproxima da tradução no sentido que busco explorar. Imitar não é aqui preservar e transportar uma informação – seria mais como participar de um canto, de uma dança, de um jogo alheio.

Sobressai aqui algo análogo ao tipo de ato que Benjamin considerou como a tarefa do tradutor de poesia: se não se trata de ir a uma origem para transportar para um destino qualquer algo específico ali depositado, é porque, como vimos, para merecer ser traduzida, a origem deverá ser pura proliferação. Assim concebida, a tradução teria a ver então com experimentar e dar a experimentar um proliferar, um transformar.

Final meramente sugestivo

Voltemos, para terminar, às vidas que Wittgenstein põe em modo subjuntivo: e se as rosas tivessem dentes na boca de uma vaca? E se as vacas e os leões pudessem nos dizer palavras compreensíveis? E se as pulgas tivessem um ritual? E se as árvores virassem pessoas? A Amazônia indígena, aqui evocada de modo tão insuficiente e rápido, parece pôr tudo isso em modo indicativo. Algo nessa direção transpira, por exemplo, deste comentário de Eduardo Viveiros de Castro:

> Todos se recordam do dito de Wittgenstein: "Se um leão pudesse falar, não seríamos capazes de entendê-lo." Esta sentença se presta facilmente a uma interpretação relativista. Já para os índios, eu diria, os leões – no caso, os jaguares – não apenas podem falar, como somos perfeitamente capazes de entender o que eles dizem; o que eles querem dizer com isso, entretanto, é outra história. Mesmas representações, outros objetos; sentido único, referências múltiplas. O problema do perspectivismo multinaturalista não é, digamos assim, um problema fregeano (Viveiros de Castro, 2004: 245).

Vimos que o dito de Wittgenstein sobre os leões se presta, de fato, a interpretações relativistas – leituras às quais, precisamente, busquei dar as costas ao especular sobre um lugar para a tradução em suas experimentações com mundos radicalmente insólitos e alienígenas. Contra o veredito relativista das vidas incomensuráveis, o entendimento alternativo que tentei reforçar nos permite talvez reler de outro jeito as palavras de Viveiros de Castro aqui. É desmanchando o contraste ali sugerido – Wittgenstein (relativista) de um lado; os índios (perspectivistas) de outro – que retorno de modo meramente sugestivo às pendências com que as palavras do antropólogo me deixam.[9]

Entre essas pendências, reitero em especial esta: se somos perfeitamente capazes de entender o que nos dizem as onças – e as plantas e os mortos e os espíritos etc. –, em que consiste então o trabalho de *tradução* tão frequentemente atribuído aos xamãs? Como sugere Alexandre Nodari, estamos aqui diante da possibilidade de "repensar mesmo o que é uma tradução" – é nessa direção, creio, que ele indaga: "O que se traduz num encontro trans-mundo se a língua é a 'mesma'?" (Nodari, 2021: 332). Mas é a mesma? O que marcam aqui essas aspas?

9 Explorei alhures a noção de um perspectivismo de matiz wittgensteiniano (Martins, 2015, 2016, 2016a) – na esteira de reflexões como aquela de Bento Prado Jr., que associa às noções wittgensteinianas de *forma de vida* e *jogo de linguagem* justamente "um 'perspectivismo aprofundado' que jamais se transforma em relativismo" (2006: 20).

Retornemos à forma como Viveiros de Castro arremata a passagem citada logo acima: "O problema do perspectivismo multinaturalista não é, digamos assim, um problema fregeano." Ele evoca aqui, é claro, o célebre ensaio de Gotlob Frege, "Sobre o sentido e a referência", segundo o qual expressões de mesma referência no mundo podem ter diferentes sentidos (por exemplo, "Vênus", "estrela matutina", "estrela vespertina"). Entre os índios, observa Viveiros de Castro, teríamos (digamos assim?) o contrário: *mesmo sentido, referências múltiplas*. O sangue é o cauim do jaguar, diz o exemplo tantas vezes citado pelo antropólogo e por seus leitores. Nesse caso, os referentes, o sangue e o cauim no mundo, são distintos, mas têm o mesmo sentido: "todos os seres veem ('representam') o mundo da mesma maneira – o que muda é o mundo que eles veem" (Viveiros de Castro, 2004: 239). É de fato maravilhosa a forma como se insinua aqui a "multiplicidade radical do mundo, sua insubmissão a qualquer forma de monarquia ontológica" (Viveiros de Castro; Sztutman, 2008: 242). E é enorme a relevância de refletir sobre essa insubmissão radical quando no horizonte está a tarefa de repensar e mover os limites do que chamamos de "tradução".

Se, no interesse desse repensar, quis explorar em simultâneo a estranheza das epígrafes pinçadas de Kopenawa, Wittgenstein e Nauman, é porque, entre outras coisas, vejo nessa aproximação caminhos possíveis lidar com as pendências de que falava anteriormente. Onde está afinal o espaço para a tradução se todos os seres "representam" o mundo da mesma maneira? E de novo: o que é que as aspas estão aqui arranhando, nas adjacências do verbo "representar"?

Poderíamos pensar que a perspectiva fregeana da linguagem – francamente representacionista – perdura em parte ao ser recusada. Pois não é aqui com uma versão invertida ou subvertida do aparato conceitual fregeano que Viveiros de Castro se contrapõe ao relativismo que reconhece (e que desconheço) no dito de Wittgenstein

sobre os leões? Em outro ensaio, cuja importância para a minha discussão destoa de modo um tanto escandaloso do espaço que pude afinal lhe dar neste texto, Viveiros de Castro afirma, em tom benjaminiano: "Uma boa tradução é aquela que permite que os conceitos alienígenas deformem ou subvertam a caixa de ferramentas conceituais do tradutor" (2004b: 5). Mas e se entrássemos em campo com outra caixa de ferramentas por deturpar e subverter, uma que fosse mais radicalmente diferente da caixa fregeana? Não poderia haver alguma felicidade em trazer para essa seara tudo aquilo que *opõe* visceralmente (o segundo) Wittgenstein a Frege?

Não se trata aqui, é claro, de fazer exegese de uma passagem avulsa de Viveiros de Castro, amputada do fluxo do texto e dita, inclusive, de passagem. Mas, para pensar a vizinhança entre mundos humanos e não humanos sob o signo da tradução, encontro aqui um bom espaço para aproximar aos ensinamentos de Kopenawa e Viveiros de Castro as forças e os modos singulares com que o filósofo austríaco logrou justamente solapar ou, pelo menos, mitigar a compulsão de tomar a linguagem sob o paradigma objeto-designação – e isso em benefício de tomá-la (vivê-la) mais radicalmente como práxis: forma de vida.

A imagem das línguas como sistemas de representação e referência ao mundo (ou ao pensamento), contra a qual Wittgenstein se debateu (junto a tantos outros nomes do nosso tempo), é, sabemos todos, muito disseminada. Além de sua vitalidade quase imorredoura no senso comum, manifesta-se em diferentes guisas no plano teórico, seja quando, pela força de uma longa tradição, tomam-se ainda as línguas como sistemas exitosos de referência a um mundo essencialmente estável e universal, seja quando essa visão é desconstruída e se reputam logro e fracasso à linguagem e às línguas, tomadas como *falsos sistemas*, que, sem cumprir o prometido, nos condenam a uma espécie de maldição da autorreferência, a uma deriva infinita que faz recuar o mundo ao interior de inexpugnáveis parênteses. O ponto aqui é que essa visão

pode se insinuar até mesmo na cena pujante e bem mais interessante de um mundo radicalmente múltiplo e ontologicamente insubmisso – é o que talvez ocorra quando, para descrevê-lo, mobilizamos as noções fregeanas de sentido e referência, mesmo que para subvertê-las.

Também aqui parece estar de alguma forma em jogo a percepção da linguagem como algo que, encarnado em diferentes línguas, tem por assim dizer cidadania ontológica – existe por si, em algum lugar: aqui a palavra, ali o que ela designa. Ou não consegue designar. Ou multidesigna.

Os esforços de Wittgenstein dirigiram-se, por outro lado, à experimentação da difícil e elusiva noção de que "a linguagem não é *contígua* a nada" (L 112, grifo meu). Esta é naturalmente uma frase nervosa, que encarna no artigo definido (*a* linguagem) o paradoxo de que busca se nutrir em lugar de pacificar. O que a frase nos provoca a experimentar, em todo caso, é a infertilidade de se supor um desvão entre as palavras e a vida. Para Wittgenstein, essa suposição se liga em parte à adoção de uma "dieta unilateral": alimentando-se o pensamento "com um único tipo de exemplo" (PU §593), acaba-se por alçar a referência ao centro da linguagem – acaba-se por reduzir ao nomear e ao referir a sua vocação essencial ou, no mínimo, a sua pré-condição de funcionamento.[10]

Pensar, por outro lado, que as línguas não existem por si, em estado abstraído das formas vida e de seu devir, é pensar que suas regras, por mais incontornáveis que possam se mostrar, não existem *senão* na sua volátil e movediça – porque infundada – aplicação: "É preciso não esquecer que o jogo da linguagem é dizer o imprevisível" (UG §559).

---

10 Lembremos que já na primeira seção das *Investigações*, Wittgenstein atribui a Santo Agostinho os malefícios dessa dieta pobre: chama a nossa atenção para o fato de que, ao descrever o aprendizado de sua língua materna, Agostinho não faz "qualquer diferença entre os tipos de palavra" – e observa que quem descreve assim o aprendizado de uma língua pensa "principalmente em substantivos como 'mesa', 'cadeira', 'pão', e nos nomes de pessoas, e apenas secundariamente nos nomes de certas ações e propriedades; e nos demais tipos de palavra, *como algo que pudesse cuidar de si mesmo* (PU §1, grifo meu).

Na afirmação dessa relação interna entre regra e aplicação da regra, o que perde força, enfim, é a suposição logicamente insidiosa de que a linguagem não vive sem um sistema de nomeação – ancorado nas coisas do mundo, nas coisas mentais, em consensos pragmáticos etc. Nomear e referir seriam como que pré-condições para os demais fazeres da linguagem. Para Wittgenstein, por outro lado, nomear e referir são jogos de linguagem – entre inumeráveis outros. Uma multidão irredutível e não inventariável de fazeres cujas regras não existem senão em sua aplicação: eis o ângulo que Wittgenstein nos convida a experimentar ao pensar a linguagem como forma de vida.

Retorno então à importante pergunta de Nodari, modulando-a: em vez de "o que se traduz num encontro trans-mundo se a língua é a 'mesma'?", talvez: o que pode fazer a tradução num encontro trans-mundo se as línguas não existem senão como um incessante proliferar de fazeres – como formas de vida?

***

Um filósofo, um artista e um xamã se empenham em fazeres tradutórios: o que fazem? Sem muita surpresa, diremos que promovem um encontro, uma compreensão entre diferentes formas de vida. Sem qualquer surpresa? Há, é claro, lugar para algum assombro nas cenas tradutórias que aqui estivemos considerando: pois é entre os mundos humano e não humano que os tradutores se põem a trabalhar. Ao experimentarmos a surpresa como *nossa* ao longo destas páginas, teremos talvez tido ocasião para hesitar: nós quem? Não somos, sem dúvida, "nós os humanos" que nos surpreendemos com a possibilidade de traduzir a vida das árvores, dos espíritos, das onças. Pois essa possibilidade não causa qualquer estranheza, por exemplo, aos humanos yanomami, para quem, como vimos, vidas assim se oferecem sempre – e ritualmente – à tradução. Num encontro com os yanomami que não seja

presidido pela compulsão de explicar e de aferir verdades ou falsidades, algo promete se estremecer também quanto ao que tomamos como "mundo não humano". Com Kopenawa e Viveiros de Castro, contemplamos a possibilidade de que "humano" deixe de ser o nome de uma espécie biológica especialíssima, para a qual teriam sido reservadas com exclusividade, por exemplo, as prerrogativas dos ritos e da linguagem. Na vertigem dessa contemplação, movem-se também os limites, as possibilidades e os procedimentos do traduzir.

Matiza-se com novas cores o tal "perigo monstruoso" implicado na tradução de que falava Benjamin. Aprendemos com Kopenawa que, para traduzir o que diz a rosa, ou a vaca, ou a árvore, ou o *xapiri*, o tradutor precisa "morrer". No pensamento que busquei movimentar aqui, isso equivaleria (?) a dizer que o tradutor precisa se dispor a abrir mão temporariamente do que responde pela consistência de sua própria forma de vida. Nesta seção final, desejei sugerir que, para se alcançar com a devida radicalidade essa espécie de morte ritual, talvez seja oportuno trabalhar de modo igualmente radical para derrubar o *nome* do trono da linguagem. Cabe talvez atentar, por exemplo, ao tanto de entendimento que atingimos em experiências ditas poéticas, sem que para isso precisemos movimentar um arsenal de nomes, sentidos, referências. Qualquer leitor de, digamos, Guimarães Rosa sabe disto: é entrando num fluxo quase musical que lemos e experimentamos os entendimentos mais intensos – e isso sem que sejamos capazes de atribuir sentido ou referência a inúmeras das palavras que a escrita separa na página por espaços em branco.

Com Wittgenstein, pode ser que achemos fértil pensar que experiências assim não se dão apenas na esfera poética, mas também na linguagem mais cotidiana: talvez nos pareça interessante pensar que "compreender uma frase na linguagem verbal é algo muito mais parecido com compreender um tema musical do que se costuma pensar" (PU § 527). Será que o que nos leva a reconhecer *exatidão* num

certo arranjo de ritmos e tons não tem um maior parentesco com a compreensão das palavras do dia a dia do que costumamos supor? Um interesse por perguntas assim talvez catalise algo em reflexões sobre o que pode fazer a tradução em encontros trans-mundo.

Entender o que *dizem* as árvores pode ter mais a ver com escutar o que *cantam* do que tenderíamos a supor quando imaginamos para elas uma língua passível de tradução. E, no entanto, como escutar o que cantam, com que microfones invisíveis poderíamos chegar a ouvir frases musicais para as quais somos de hábito inteiramente surdos? Na toada de Wittgenstein, eu diria que compreender uma frase-canto é compreender toda uma língua, isto é, toda uma forma de vida – e que compreender uma língua/forma de vida é dominar uma técnica, um certo jeito de proliferar fazeres. Escutar e traduzir as árvores suporá, sob esse ângulo, tentar experimentar de alguma forma os tempos e os modos de seus afazeres. Atentar, por exemplo, ao jeito como se comporta uma árvore enquanto come uma placa de chumbo que, por acaso, veio a agregar-se a seu tronco.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2013 [1923].

BERGER, John. *About looking*. Nova York: Pantheon Books, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcriação: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, Marcelo (org.). *Haroldo de Campos*: transcriação. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CARSON, Anne. Variations on the Right to Remain Silent. In: *Float*. Londres: Jonathan Cape, 2016.

CAVELL, Stanley. The uncanniness of the ordinary. In: *The Quest of the Ordinary*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

CUNHA, Manoela Carneiro da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*. Estudos de Antropologia Social, 4(1): 7-22, 1998.

FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais*: uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

GLOCK, Hans Johann. *A Wittgenstein Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1996.

LE GUIN, Ursula. The Author of the Acacia Seeds. And Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistics. In: CARR, Terry (ed). *Fellowship of the Stars*. Nova York: Simon & Schuster, 1975, p. 213-219.

PERLOFF, Marjorie. *Wittgenstein's Ladder*: The Strangeness of the Ordinary. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MARTINS, Helena. Tradução e perspectivismo. *Revista Letras*, Curitiba, v. 85, p. 135-149, 2012.

MARTINS, Helena. O idioma discretamente estrangeiro de Wittgenstein. In: ÁVILA, Myriam; STROPARO, Sandra M. (orgs.) *Poéticas do estranhamento*. Curitiba: Arte e Letra, v. 1, p. 100, 2015, p. 197-228.

MARTINS, Helena. Para levar a sério a mitologia alheia: Wittgenstein, crítica e alteridade. In: FERREIRA, Ruber; RAJAGOPALAN, Kanavilil (orgs.) *Um mapa da crítica nos estudos da linguagem*. São Paulo: Pontes, 2016.

MARTINS, Helena. Dizer e mostrar como performativos. *Delta*, v. 22, 2016a, p. 633-645.

PRADO Jr., Bento. Algumas Observações sobre as *Vermischte Bermerkungen*. *Dois pontos*, Curitiba, São Carlos, v. 3, n. 1, p. 11-36, 2006.

NAUMAN, Bruce. *Please pay attention please – Bruce Nauman's words*: writings and interviews. Janet Kraynak (org.). Boston, MA: MIT Press, 2005.

NODARI, Alexandre. "Aparentar(-se) a outro: elementos para uma poética perspectivista". *Organon*, Porto Alegre, v. 36, n. 72, 2021, p. 306-34.

STEIN, Gertrude. *Writings*: 1903-1932. Catharine R. Stimpson; Harriet Chessman (org.). Nova York: Library of America, 1998.

STEIN, Gertrude. *Four in America*. New Haven: Yale University Press, 1947.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *O que nos faz pensar*, n. 18, 2004, p. 225-254.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipití - Journal of the Association for the Anthropology of Lowland South America*, New Orleans, v. 2, n. 2, 2004b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha; SZTUTMAN, Renato. *Encontros*: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen / Philosophical investigations* [1953, German-English parallel text]. Trad. G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker e Joachim Schulte. Rev. 4th ed. / by P. M. S. Hacker and Joachim Schulte. Chichester: Blackwell, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Bemerkungen über Frazers* The Golden Bough, Rush Rhees, ed. *Synthese* 17 (1967) 233-253.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Bemerkungen*. R. Rhees (ed.) Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964; Oxford: Basil Blackwell, 1964.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik / Remarks on the Foundations of Mathematics*. [1956, German-English parallel text] G. E. M. Anscombe, R. Rhees, G. H. von Wright (eds.), tr. G. E. M. Anscombe. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 1964.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Zettel*. [1967, German-English parallel text] G. E. M. Anscombe, G.H. von Wright (eds), tr. G. E. M. Anscombe. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Über Gewissheit / On Certainty*. [1969, German--English parallel text] G. H. von Wright, G. E. M. Anscombe (eds.), tr. Denis Paul, G. E. M. Anscombe, Nova York: Harper & Row, 1972.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Vermischte Bemerkungen / Culture and Value* [1977, German-English parallel text] G. H. von Wright, Heikki Nyman (eds.), tr. G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Wittgenstein's Lectures*, Cambridge 1932-1939. Oxford: Blackwell, 1979.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Wittgenstein's Nachlass*: The Bergen Electronic Edition. Ed. Wittgenstein Archives at the University of Bergen. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Irrupções do Passado no Presente

Jaime Ginzburg

Na apresentação divulgada para o *XV Seminário Internacional de Estudos de Literatura: Literaturas e Artes de corpo presente*,[1] os organizadores, professores Heidrun Olinto e Karl Erik Schøllhammer, escreveram o seguinte: "A evidência de corpos, sentidos em sua latência e percebidos em sua incontornável presença material, inacessível ao olhar passivo que reconhece, se impõe abrindo-se a experiências estéticas de provocação recíproca entre objetos e observadores e reclama condutas responsivas e interativas."

A evidência de corpos em circulação, em sua diversidade, merece a maior atenção. A história do Brasil foi marcada por processos de destruição de corpos. Cabe lembrar indígenas, escravos, perseguidos políticos, entre outros, e chamar a atenção para a intensidade com que a violência tem tido impacto, no passado recente, sobre mulheres, negros, LGBTQ e outros grupos. Além disso, é fundamental observar os efeitos destrutivos da ausência de serviços públicos, em áreas como saúde e educação, para as classes sociais sem privilégios, em um contexto de desigualdade; problemas de saúde pública e de falta de acesso ao conhecimento são responsáveis, continuamente, por degradações de corpos e mortes.

1 Realizado em 22 e 23 de maio de 2019, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Este trabalho é uma versão atualizada do texto que foi apresentado no evento. Agradeço muito aos professores Karl Erik Schøllhammer e Heidrun Olinto pelo generoso convite.

As condutas "interativas", conforme exposto na proposta do Seminário, são necessárias em razão de que, para diversos grupos sociais, incluindo mulheres, negros e gays, as condições de expressão e os procedimentos de representação política têm sido alvo de repressão. A eleição de Jair Bolsonaro para a presidência da República significou uma legitimação, crescente ao longo do ano de 2019, de estratégias de destruição e de práticas de violência. Algumas vezes, em campos de produção artística e cultural, em confronto com essa repressão, ocorrem manifestações dedicadas a lembrar conflitos sociais e a recuperar conquistas obtidas por lutas das últimas décadas, no âmbito dos direitos civis e, particularmente, dos direitos humanos. Um dos traços principais do governo federal de Bolsonaro é a negação da história de violência a serviço do Estado no país, e dos conhecimentos acadêmicos sobre essa história, em favor de diversos anacronismos e distorções, seguindo um desejo de regressão. É como se um interesse de governantes fosse recuar a um tempo anterior ao século XX, quando práticas violentas de exclusão eram consideradas legais ou aceitáveis, ainda que essas mesmas práticas tenham, no passado recente, sido qualificadas como anticonstitucionais e criminais.

A reflexão sugerida pelo seminário é da maior importância para o momento atual. A visibilidade de corpos, com múltiplas formas de percepção e de atribuição de sentido a suas existências, diante de estratégias para sua negação e aniquilação, constitui um tema prioritário para o pensamento contemporâneo. No país, é fundamental refletir sobre as maneiras como, na agenda política, ocorrem ataques, desmoralizações e destruições de corpos, entre remoções de direitos civis, agressões verbais e atos de violência física.

Ao longo de sua trajetória política, o candidato vitorioso nas eleições de 2018 apresentou posições claramente caracterizadas como preconceituosas e excludentes. Em outubro de 2018, o jornal *The Guardian* publicou uma matéria chamada "Who is Jair Bolsonaro?",

na qual foram enumeradas algumas de suas frases. Aparecem os seguintes enunciados, entre outros: ele seria incapaz de amar um filho homossexual, preferindo ver um filho morto a isso (2011); se ele vir dois homens se beijando na rua, vai bater neles (2002); ele é a favor da tortura (1999); no nascimento de sua filha, após ter filhos do sexo masculino quatro vezes, ele afirma que fraquejou ao se tornar o pai de uma menina (2017); ele disse para a deputada Maria do Rosário que não a estupraria porque ela não merecia (2003, 2014); ele afirmou que não acredita que um de seus filhos pudesse namorar uma mulher negra ou ser gay, porque, segundo ele, os seus filhos foram bem criados (2011).

Várias afirmações do ex-presidente e de seus defensores parecem ter sido deslocadas de algum momento do período colonial ou do império, como se mudanças sociais e conquistas históricas recentes não tivessem ocorrido. É inadmissível para ele, de acordo com suas próprias frases, que um de seus filhos tenha um corpo que deseja outro corpo do mesmo sexo, ou que esse corpo deseje um corpo de mulher negra, e foi para ele uma fraqueza, um embaraço, ter uma filha mulher. Racismo, machismo e homofobia são explícitos. Com essa maneira de pensar, o ex-presidente assistiu, em 2019, a um comercial de banco em que apareciam jovens negros, e decidiu proibir que ele fosse exibido (Sousa; Clavery, 2019). A imagem que o governo espera construir da pátria brasileira não estaria representada no elenco diversificado daquele comercial. É como se o país tivesse obrigatoriamente de ser representado dentro dos limites das autorreferências físicas do seu ex-presidente. Um Brasil de homens brancos heterossexuais, esse sim poderia aparecer em um comercial de banco sem supostamente perturbar a ordem. Os desejos que estão fora desse campo autorreferencial seriam então desconsiderados ou tratados sem respeito. É como se devessem ser excluídos da visão, ou enterrados vivos, os corpos que manifestam desejos estranhos aos padrões definidos pelo presidente.

Em uma linha de conduta similar, seriam silenciados os professores que, de acordo com várias *fake news*, estariam se dedicando continuamente a influenciar crianças. Para essas acusações, professores seriam causadores de desvios em comportamentos de seus alunos, impregnando-os com o inexistente "kit gay" (Haddad, 2019; *El País*, 2018) e as assim chamadas "ideologias de gênero".

Um projeto de lei apresentado por Jair Bolsonaro, enquanto deputado, evidencia o seu interesse em tornar a barbárie sem limites uma forma de vida política legitimada. O Projeto de Lei PL 5825/2016 propunha a criação de um plano para combate ao terrorismo no Brasil (Bolsonaro, 2016). O centro de antiterrorismo, tal como descrito, disporia de uma fortuna para o orçamento, e não teria de prestar satisfações a nenhum setor do governo e nem à sociedade, por pretexto de segurança nacional. O coordenador do hipotético centro teria poder proporcional ao do presidente da república. É possível que o ex-presidente, se não tivesse vencido as eleições, optasse por seguir pelo caminho da aprovação dessa lei, para formar uma espécie de poder paralelo, com autorização para matar. O centro antiterrorismo recuperaria do passado da ditadura militar a prerrogativa de tratar suspeitos como inimigos da nação, tendo a possibilidade de escolhê-los como achasse conveniente.

Uma parte do texto desse projeto de lei se refere à formação em um Curso de Ações de Comandos (CAC) do Exército Brasileiro (EB). Com o objetivo de formar recursos humanos para o contraterrorismo no Brasil, seria adotado o modelo desse curso do exército. No texto do PL, é dado um exemplo de uso desse modelo. Cito:

> Os alunos do CAC/2009 já vinham da "semana no mar", desgastados, com severas restrições alimentares, sem falar nas "cargas de vivacidade aplicadas", e ingressaram no chamado teste de lutas. O referido teste foi esmiuçado pelo encarregado de IPM (objetivo, normas administrativas aplicáveis etc.), mas, na verdade, aqueles que têm um mínimo de "intimidade" com tal exercício

> sabem que é deveras difícil demonstrar qualquer técnica aprendida, o que se deseja é a visualização de um mínimo de técnica e da "agressividade do aluno ainda que em inferioridade e sempre apanhando (em sentido claro)". Portanto, em testes desse jaez, ainda que impressione ou cause rejeição ou repugnância a alguns "leitores", o fato é que, claramente, não há como não ter um aluno com o dente quebrado, fratura do nariz, corte no supercílio, boca etc., além de edemas, equimoses, hematomas, enfim, "politraumatizado". É a realidade (Bolsonaro, PL 5825/2016. *Câmara dos Deputados*, 2016: 26).

De acordo com o trecho, é esperado que os homens treinados para o antiterrorismo sejam efetivamente agredidos fisicamente, passando por lesões e dores intensas. São esperados alunos com edemas e hematomas. Como metonímia, essa passagem condensa traços do então governo, dispersos entre o projeto de previdência, o projeto anticrime e o discurso presidencial. A imposição de riscos de sofrimento físico para pessoas e a elaboração de estímulos para a agressão de corpos são partes constitutivas da política de controle social. Esse projeto de lei, para usar os termos de Hebe Mattos (2017), está em acordo com uma concepção corrupta de Estado, exemplificando que "[desde 2016] a política brasileira se definia contra os mais elementares princípios republicanos e democráticos, ainda que buscando manter as aparências de institucionalidade vigente" (Mattos, 2017: 180).

A imagem de um corpo agredido, para o então governo, deve ser ostentada com orgulho civil. Assim, Bolsonaro levantou sua camisa para mostrar para as câmeras uma cicatriz, lembrando da facada que recebeu (*Folha de São Paulo*, 2019b). Na mesma linha de conduta, Abraham Weintraub, para justificar suas notas baixas no curso de graduação da USP, removeu parte de sua camisa para mostrar seu torso (*Poder 360*, 2019). É como se os corpos atingidos agregassem valor a essas pessoas, mostrassem que elas merecem a empatia dos espectadores que as observam pelas telas de celulares.

Considerando o PL 5825/2016, talvez fosse possível atribuir a Bolsonaro e a seus seguidores uma valorização da disciplina militar (ou pelo menos de uma imagem construída dessa disciplina), levando em conta o fato de que ele próprio teve experiência nesse campo. Não surpreende que ele manifeste interesse em aumentar o número de escolas militares no país (*R7*, 2020). Com uma disciplina rigorosa, que define o que cada um pode fazer ou não, como ocupar o tempo e o espaço, qual linguagem utilizar e sobre o que silenciar, a formação militar, na aparência, poderia atuar como uma força de organização dos corpos. Talvez uma explicação para condutas do governo fosse um objetivo de submeter a população a um modelo rígido de normatização do corpo, em que a energia, sobretudo a energia dos jovens, estaria canalizada para o patriotismo, através de submissão e de homogeneização do comportamento. Bolsonaro foi considerado um mau militar, na opinião do ex-presidente Ernesto Geisel (Almeida, 2018), o que suscita dúvidas sobre como ele lida atualmente com os princípios dessa disciplina.

Em uma entrevista concedida ao programa de televisão *Câmara Aberta*, em 1999, o então deputado Jair Bolsonaro afirmou que fecharia o Congresso Nacional, defendeu o regime da ditadura militar e alegou que, nesse período, deveriam ter sido mortas mais pessoas. É como se os militares no poder não tivessem sido suficientemente violentos. Escolheu, conforme pode ser observado na entrevista, em um vídeo disponível na plataforma YouTube, "trinta mil" como um número de referência para esse movimento assassino. Trata-se de uma posição destrutiva associada a um gozo na eliminação de corpos diferentes. Essa afirmação, para utilizar termos de Adorno e Horkheimer, é marcada por uma "compulsão à crueldade e à destruição" que "tem origem no recalcamento orgânico da proximidade do corpo" (Adorno; Horkheimer, 1985: 217), um recalcamento que sustenta rejeições e desprezos, por parte do sujeito, com relação a corpos diferentes, com desejos diversos dos seus próprios.

Algumas práticas do ex-presidente têm estado próximas das posições apresentadas no programa *Câmara Aberta* há aproximadamente 20 anos. Sua linha de governo inclui diversas manifestações de desprezo por vidas humanas singulares e por direitos civis. Em determinado momento ele governou sem vínculo com nenhum partido (Landim, 2019), o que expressa uma dificuldade em fazer política dentro de organizações formalizadas, assim como de articular alianças com grupos, em especial quando defendem ideias diferentes das suas. É como se fosse possível sustentar um governo unicamente se estiver cercado de pessoas que atuem como extensões de seu próprio modo de agir.

Ao longo do tempo, Bolsonaro construiu uma imagem de racista, machista e homofóbico, e explorou esses traços como se fossem capazes de lhe atribuir valor político. Sua campanha e sua vitória, nas eleições de 2018, motivaram a circulação de discursos em acordo com essas características, que ocuparam amplamente as redes sociais. Esses enunciados integravam duas características: tinham uma função afirmativa, ao enfatizar o valor da autoridade na sociedade, sendo aqui a autoridade uma voz que instala castração e subserviência em seus ouvintes; e sustentavam uma "prontidão para atacar aqueles que são considerados fracos e que são socialmente concebidos como 'vítimas'" (Adorno, 2019: 545). Conhecimentos históricos demonstram o quanto indígenas e negros, entre outros grupos, foram agredidos no passado do país; a tática política adotada é de retomar e expandir essas agressões. Em uma entrevista publicada no YouTube, Jair Bolsonaro defendeu que respeitaria a "maioria" (da população) e não a "minoria", reagindo com impaciência a questões de jornalistas sobre negros e gays (Bolsonaro, s.d.). Essa posição, além de antagonizar com políticas de governos anteriores, define um critério para distinguir grupos sociais com ou sem relevância para o seu ponto de vista.

Na época da campanha, a ocorrência de atos violentos afinados com os preconceitos do candidato motivou discussões a respeito de que o fascismo estaria sendo instaurado no país. Para essa questão, Marcos Piason Natali deu uma resposta positiva em um artigo na *Folha de São Paulo*, em 21 de outubro de 2018, observando que a aceitação e a difusão de frases do então candidato atuavam como legitimações de agressões físicas, em diversos lugares do país (Natali, 2018).

A eleição foi vencida com a exposição pública de posturas excludentes, e com ataques diretos à defesa de direitos humanos. Conforme foi noticiado, o governo agiu contra conselhos sociais (Forgiarini, 2019) referentes a grupos indígenas, moradores de rua e à comunidade LGBT. Em maio de 2019, ao nomear Denise Pires da Cunha como Reitora da UFRJ, o ex-presidente fez um comentário de que, por nomear uma mulher, era "homemfóbico" (*Destak*, 2019). O trocadilho, uma ironia sem graça, serviria para pressupor de modo falso que de fato ele não seria machista, mas ele é, e o deboche sobre a nomeação reforça isso.

Como ocorre com outras lideranças conservadoras, o ex-presidente explorou continuamente a perspectiva de que os problemas brasileiros seriam causados por segmentos sociais historicamente marginalizados ou excluídos. Nossa história é marcada por genocídios indígenas no período colonial, pelos horrores da escravidão, pela violência patriarcal, pela eliminação daqueles que governantes definiram como seus inimigos, por chacinas e massacres; em tempos recentes, ocorrem práticas de escravidão, destruição de indígenas, e atos de violência contra defensores de direitos civis. A história brasileira, nesse sentido, é uma história de destruição de corpos, em que a imposição de sofrimento e a morte ocupam papéis centrais no controle de possibilidades de transformação coletiva. Com a atual onda de discursos racistas, machistas e homofóbicos reforçando os processos violentos da história, as irrupções de valores autoritários do passado impregnam, de maneira profundamente tóxica, o presente.

Ao enunciar discursos como esses, o ex-presidente quer apagar décadas de lutas e conquistas em direitos civis, para defender práticas que essas conquistas souberam confrontar. Seus enunciados, assim como os de seus apoiadores, atualizam percepções com antecedentes encontrados em colonizadores, em latifundiários escravocratas, em ditadores e em torturadores. Essas percepções, na escala em que se expressam no discurso presidencial, causam repúdio dentro e fora do país. A manifestação do prefeito de Nova York, Bill de Blasio, em abril de 2019, por exemplo, expressou uma determinação em não compactuar com essas percepções (*Folha de São Paulo*, 2019).

Os discursos conservadores, defendendo a heteronormatividade e os valores patriarcais, enunciados pelo ex-presidente e por aqueles que o defendem, desempenham uma função administrativa. A sociedade é manipulada para reprimir comportamentos, em favor de uma suposta aprovação ideológica por parte do então governo. Esse regime autoritário aborda as experiências corporais, inclusive as práticas sexuais, como "uma questão de treinamento e manipulação políticos. (…) Os indivíduos cujo prazer mais íntimo é estimulado e sancionado pelo Estado são propensos a se tornarem seus obedientes seguidores" (Marcuse, 1999: 128).

Existem, no discurso presidencial, marcas de um interesse em vigiar práticas corporais na sociedade; definir quais corpos têm valor, quais são reconhecidos como humanos, quais importam para as decisões tomadas. A cada vez que o controle seletivo de corpos é reforçado, mais nítidas são as fantasmagorias de séculos e décadas anteriores. Em uma entrevista anterior ao seu governo, ao falar sobre prisões, o ex-presidente marcou uma posição contrária à defesa de direitos civis dos prisioneiros (Bolsonaro, s.d.). De modo disperso, mas constante, o discurso de Bolsonaro aponta frequentemente para um prazer no exercício da exclusão, para um gozo em rebaixar a importância de partes da população. Foi o caso, em maio de 2019, quando falou de um "pessoalzinho", ao fazer referência a estudantes (Carvalho, 2019).

Em 15 de maio de 2019, aconteceram, em todos os estados do país, manifestações de resistência a ataques do então governo à educação. Depois que o então ministro da educação, Abraham Weintraub, anunciou bloqueios de 30% para todos os níveis do ensino, foram organizadas as atividades públicas, nas quais milhares de pessoas se uniram, dando visibilidade à insatisfação e ao inconformismo diante desses bloqueios. Os comentários do ex-presidente a respeito das manifestações foram desrespeitosos, incluindo insultos diretos. Os manifestantes foram chamados de "idiotas úteis", "imbecis" e, posteriormente, de "pessoalzinho que eu cortei verba" (Carvalho, 2019).

Há um deboche inserido no emprego do diminutivo. Essa escolha de vocabulário indica uma diferenciação de valor, em que o presidente está em posição superior, e os manifestantes em posição inferior. O diminutivo "pessoalzinho" serve a uma tentativa de ridicularização e de humilhação. Cabe observar a desproporção entre a extensão dos eventos no dia 15, com milhares de pessoas unidas nas ruas, e o vocabulário utilizado. O ataque verbal aos manifestantes se propõe a incidir especificamente sobre sua capacidade intelectual, em um momento em que eles estão lutando justamente por orçamento para ter condições de desenvolver o ensino e a pesquisa. A premissa da fala presidencial seria de que, em uma enorme conspiração, os milhares de manifestantes estariam sendo manipulados por forças escusas, sendo a sua "imbecilidade", de acordo com o ex-presidente, a razão pela qual seriam facilmente manipuláveis.

Uma das razões pelas quais os eventos de resistência em 15 de maio tiveram importância está na visibilidade dos corpos. Eles foram vistos pelas câmeras em helicópteros, e se expuseram para as telas em celulares. Para quem esteve no interior de uma manifestação, em uma das dezenas de cidades em que elas ocorreram, era muito forte o efeito de ver a avenida ocupada por multidões, com uma movimentação constante, ouvindo as palavras de ordem, os gritos coletivos e

o som alto vindo dos microfones. Por dentro, a manifestação propõe uma entrega corporal intensa, em que as percepções de uns com relação aos outros confirmam a existência de queixas comuns, afinidades políticas e a necessidade de mudanças. As manifestações ganham força pela presença de corpos em movimento, que se cruzam, se tocam e se reconhecem. A euforia de ver concretizada uma manifestação coletiva é exposta nos movimentos faciais, nos olhos interessados pelo que ocorre em volta, e nos ritmos de caminhadas. Para quem viu de dentro as manifestações, nada, absolutamente nada, evoca, para sua descrição, o uso de diminutivos.

Falar em "pessoalzinho", além de ser um deboche e uma tentativa de ridicularização, é também uma escolha por não partilhar com os manifestantes um entendimento daquilo que aconteceu nas ruas. A fantasia conspiratória e a redução do impacto do movimento social correspondem a uma opção política em não lidar diretamente com a realidade tal como ela se apresenta. Imagens da vida social são ajustadas discursivamente a conveniências, distorcidas e falseadas pelo então governo. Essa percepção, que evoca um teor fantasmagórico, remonta ao passado da ditadura brasileira.

Os limites do alcance de trabalhos referentes à memória coletiva, como os relatórios de Comissões da Verdade, estão, muitas vezes, associados a dificuldades em acessar informações referentes a ações dos militares durante o regime ditatorial (Amparo, 2019). Com isso, quando familiares de um desaparecido político apresentam publicamente questionamentos sobre o que ocorreu, encontram narrativas construídas por interesses institucionais, as chamadas versões oficiais. Reiteradamente, somos obrigados a escutar que não houve tortura, não ocorreu violência extrema, que o Estado não matou Ana Rosa Kucinski, Alexandre Vanucchi Leme, e nem é responsável por Vladimir Herzog. Escutar mentiras.

O ex-presidente, que elogiou publicamente o Coronel Ustra (*Carta Capital*, 2019), escolhe a eliminação da verdade, em favor de versões do passado consideradas convenientes para ele. Em vez de assumir responsabilidade pelas consequências de seus atos, e em especial de seus erros, o então governo preferiu ridicularizar aqueles que dele discordam. A distorção e a mentira têm função constitutiva em decisões que têm consequências amplas, sobre toda a sociedade.

Por exemplo, o então ministro da educação, em abril de 2019, ao apontar que UFF, UNB e UFBA eram instituições improdutivas (Agostini, 2019), para justificar um corte orçamentário, não pensou duas vezes em mentir, sendo que dados numéricos simples mostraram, poucas horas depois, que a acusação não tinha fundamento. Em vez de mudar sua atitude e reconhecer suas falhas, o ex-ministro ampliou o bloqueio, generalizando-o para todas as universidades federais. O problema não é apenas de intransigência, ao desprezar o que é apresentado como factual. A ação do ex-ministro inclui também um autoritarismo pois, se o mundo não é como diz, para ele, o mundo deve sofrer represálias. É importante marcar, nesse sentido, a especificidade da acusação de "balbúrdia", feita pelo ex-ministro. Circularam na internet imagens que supostamente reforçariam a percepção, por ele defendida, de que a universidade é um espaço de gente pelada e de orgia (Tardáguila, 2019).

Para desmoralizar a imagem pública do ensino superior, o então governo empregou referências à nudez e ao sexo. A proposição que o então governo conseguiu criar, diante do desmascaramento da mentira sobre a falta de produção científica, foi de que circulavam corpos sexuados no ambiente universitário, utilizando imagens "velhas ou fora de contexto" (Tardáguila, 2019).

O problema não está apenas nas omissões, isto é, em deixar de falar sobre todos os benefícios que historicamente as universidades têm trazido para a sociedade. O problema está também em presumir

que existe algo de terrível em ver corpos nus, ou em admitir que corpos são sexuados, talvez por pressupor uma espécie de ruptura com a moralidade, ou de transgressão de regras, ou por uma vontade de deixar o desejo do lado de fora dos terrenos das universidades. A ênfase da decisão do ex-ministro consiste em associar universidade e sexualidade, pretendendo utilizar a segunda para humilhar a primeira.

Para esse ministro, como deveriam estar os corpos, dentro das universidades? Os corpos de estudantes, funcionários e professores são constitutivos da universidade. Eles deveriam ser, para o ex-ministro, seres sem desejo? Seria proibido que reconhecêssemos a presença de corpos em nosso entorno? Grande parte da capacidade de transformação nas universidades se beneficia diretamente da disposição física de jovens, e da sua presença cotidiana em espaços acadêmicos.

É possível tentar explicar o discurso presidencial com base em escritos de Olavo de Carvalho, cujo nome é mencionado com reverência por diversas figuras próximas do presidente. No livro *O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota*, editado em 2013 (Carvalho, 2013), estão reunidos textos curtos sobre diversos assuntos. "A verdadeira cultura negra" fala com horror de uma possibilidade de "africanizar o Brasil" com a difusão de "cultos primitivos". Sobre as mulheres: "Breve história do machismo" defende, com sarcasmo, a ideia de que os homens sempre foram explorados em tarefas domésticas, enquanto as mulheres saíram para os campos de batalha. Sobre os gays: Em "Ódio à realidade", Carvalho escreve que as formas da atividade sexual de gays seriam o sexo anal e o sexo oral. Para ele, o sexo anal "pode dar câncer no reto", e o sexo oral, "câncer na garganta". O autor acredita que a homossexualidade é um problema de "saúde pública" e, portanto, acha espantoso que ela não seja proibida por lei.

Os textos de Carvalho não desenvolvem movimentos dialéticos, e não convidam para debate. Eles estão fechados em uma crença em

uma autossuficiência. O livro mostra objeções ao sistema escolar e à vida acadêmica, reservando ao próprio autor a emissão de juízos de valor negativos sobre os mais variados grupos sociais. Não é casual que a palavra "idiota" esteja no título do volume e apareça, no plural, na descrição feita pelo ex-presidente sobre os manifestantes que foram para as ruas no dia 15 de maio de 2019 (Carvalho, 2019). Tanto Olavo de Carvalho como Jair Bolsonaro se voltaram contra aqueles que participam ativamente das instituições educacionais. A revista *Piauí*, em seu número 152, criou uma capa que mostra Bolsonaro e Carvalho se beijando na boca. A imagem sintetiza a proximidade entre os dois, ao mesmo tempo em que os expõe em uma cena de homoafetividade, contrariando as posições homofóbicas defendidas por ambos.

Em ambos os casos, seus discursos contêm generalizações e empregam recursos hiperbólicos. Os textos de Carvalho estão atravessados por recorrências de "tudo", "nada" e termos afins. Lá estão "nada a ver", "nada mais", "nada além", "nada como", "nada valem", entre muitos outros casos. O interesse por expressões como essas tem uma importante função para os textos: muitas vezes, "tudo" e "nada" desqualificam as possibilidades de pontos de vista diferenciados sobre os mesmos assuntos. Bolsonaro afirmou sobre os estudantes: "Se você perguntar a fórmula da água, não sabem, não sabem nada" (*Correio Braziliense*, 2019). A repetição de "não sabem" parece sugerir que não basta uma afirmação, é preciso recorrer a um esvaziamento do valor dos antagonistas. É uma estratégia utilizada por Carvalho, com sua verve escatológica: caracterizar quem não concorde com ele como incapaz.

"Nada" é uma palavra-chave para Bolsonaro e Carvalho. Para ela, convergem os mais variados enunciados, e nela residem bases de opiniões formuladas. Há uma espécie de satisfação no enunciado do nada, como se qualquer dúvida difícil pudesse ser resolvida com o emprego dessa palavra.

No texto "A vigarice acadêmica em ação", sobre pesquisas referentes a relações raciais, Olavo de Carvalho afirma que nas universidades "jorra" um "fluxo incessante" de trabalhos de mestrado e doutorado com o objetivo de instigar o ódio contra os brancos. Um "fluxo incessante", ele diz, projetando sobre as universidades uma compulsão. A premissa é de que o tema das relações raciais, academicamente, não contém a relevância que pesquisadores atribuem a ele. Diante dessa afirmação, não é possível deixar de lembrar um enunciado do ex-presidente sobre quilombolas, que foram descritos com os termos "não servem nem para procriar" e "o afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas" (*Folha de São Paulo*, 2018). Ainda que ele tenha sido condenado a pagar R$150.000,00 por declarações racistas, isso não elimina o impacto social de seu discurso, que remete a vivências do período da escravidão. A presença da palavra "arrobas" para fazer referência ao peso de seres humanos evoca práticas de proprietários de escravos, tratando-os como mercadorias.

Essa fala do ex-presidente ostenta racismo e desumanização, e alude à memória da escravidão. Com isso, é estabelecida uma ligação entre o presente e o passado; o discurso do ex-presidente emprega essa conexão para acentuar a contundência de seu racismo. É extremamente perigosa a maneira como seu discurso constitui essa conexão, pois é como se ele apagasse décadas de transformações sociais e de lutas de movimentos negros e se colocasse em um lugar a partir do qual poderia pensar como se estivesse, ele próprio, vivendo décadas antes da abolição da escravatura, e sustentar o racismo como se ele tivesse uma aparência de normalidade.

O discurso do ex-presidente sobre quilombolas é constituído como uma fantasmagoria. A irrupção do passado, evocando situações históricas, desde o período colonial, em que escravos foram pesados para venda, expressa uma desconsideração de direitos humanos.

Esse movimento temporal pode ser observado em diversas expressões do discurso presidencial e nos de seus apoiadores. É como se, por um lado, os discursos nascessem em algum ponto hipotético do século XVI, XVII, XVIII ou XIX, em uma circunstância histórico-política anterior às conquistas dos direitos civis, e os enunciados fossem formulados em acordo com padrões de comportamento que já foram considerados normais ou legais, mas que atualmente não são normais nem legais. Por outro lado, a constância com que esses enunciados são expostos publicamente, divulgados e reiterados, mobiliza e potencializa o que há de mais horrível em termos de posturas agressivas na atualidade.

Problemas graves, como o desemprego, as limitações nos serviços de saúde pública, dificuldades em reivindicar direitos, e a desigualdade social, entre outros, provocam frustrações, em escalas largas e frequências intensas, que demandam mudanças e soluções. Como o então governo se manifestou a respeito de demandas sociais? Declarando que "falar que se passa fome no Brasil é uma grande mentira" (*Folha de São Paulo*, 2019c).

Para o então governo, existiria um "coitadismo" por parte de grupos sociais (como mulheres, negros, gays e nordestinos), e isso teria de acabar (Bertoni, 2018). Tem sido usada por governantes a estratégia de direcionar a atenção para corpos de mulheres, de negros e de gays, e também corpos de estudantes e professores, que vão para as ruas. Nesse contexto altamente repressivo, as ameaças de morte a militantes de direitos civis, como Jean Willys, juntamente com seus familiares, e David Miranda, expressam a violência constitutiva de um contexto em que a insegurança é explorada para conter oposições (Rossi, 2019).

É como se Bolsonaro quisesse governar uma terra devastada, sem diversidade social, povoada por policiais, bandeirantes, capitães de mato, jagunços, seguranças de shopping, milicianos e alguns

homens brancos disputando com armas os poucos recursos. Entre uma população com amplo acesso a armas, formas legitimadas de violência e atuações de milícias, poucos têm condições de garantir sua sobrevivência.

Bolsonaro cultiva o hábito de simular na própria mão a imagem de uma arma de fogo, hábito seguido por seus apoiadores, incluindo os políticos que o ajudaram a concretizar um decreto para ampliação do acesso a armas. O gesto, que ficou conhecido como "fazer a arminha", foi fotografado em diversas situações, e geralmente acompanhado de um sorriso (*Catraca Livre*, 2018). Esse gesto se transformou em um sinal nacionalmente reconhecido de submissão ao então governo, e de obediência àquele que é chamado por seus admiradores de "mito". Os sorrisos nas fotografias não escondem os intensos e reiterados prazeres em "fazer a arminha" diante de câmeras. A revista *Piauí*, no número 151, apresentou em sua capa uma imagem do ex-presidente que remete à figura de um pervertido que mostra os genitais em público. O desenho situa a mão, fazendo a arminha, exatamente no ponto em que apareceria o pênis. A "arminha" é uma configuração fálica. A continuidade entre mão e arma de fogo absorve a segunda dentro de um campo de autorreferência corporal, portanto um campo do gozo.

Na época da campanha presidencial, em 2018, foi escutado que mulheres e gays tinham que se cuidar (Fernandes, 2018), porque, com o novo presidente, seriam marcados para morrer. De acordo com promessas de terror, com ele no poder, haveria liberdade para matar sem punição. É formado um ambiente em que ninguém, supostamente, pode confiar em quem está à sua volta, pela incerteza, pelo risco de ser agredido quando não espera. Utilizando termos de Richard Sennett (2008: 368), entre pessoas de diferentes grupos, "ao olhar de relance, segue-se um posicionamento que acarrete o menor risco de contato físico". Seria necessário não cruzar olho no olho, não chamar a atenção, passar despercebido para não aumentar nenhum risco.

O chamado projeto anticrime de Sérgio Moro, que incluiu a proposição de tratar como legítima defesa a ocorrência em que um policial mate por "surpresa, medo ou violenta emoção" (Brant, 2019), funcionaria como legitimação para a multiplicação de práticas de matança. O projeto de reforma da previdência (Época, 2019), por sua vez, tal como proposto pelo então governo, está interessado em fazer com que os corpos de trabalhadores envelheçam, e corram risco de adoecer, adiando a aposentadoria, apostando em que cadáveres não reivindicam direitos previdenciários. Assim como a configuração da velhice pressuposta no projeto de reforma da previdência (Mendonça, 2019), também o modelo de combate ao crime despreza o valor de vidas humanas singulares. Para ambas as propostas, a eliminação de corpos é matéria de lei. Ambas estão em acordo com a disposição para fazer corpos de outros sofrerem, comum nos regimes fascistas.

Nessa perspectiva, embora Paulo Guedes e Sérgio Moro não partilhem o hábito de posar para câmaras fazendo arminha, eles partilham com o discurso presidencial a desconsideração pelo respeito à vida das pessoas e a direitos fundamentais. As ações de Weintraub, condenando estudantes a não receberem bolsas e cortando verbas destinadas a hospitais, seguem pelo mesmo caminho. Absurdos da gestão de Ricardo Salles na pasta do meio ambiente convergem com os mencionados anteriormente. Cabe refletir sobre o fato de que existe apoio, por parte de segmentos da população, para essas propostas e atitudes. É espantoso, para seguir um raciocínio de Hannah Arendt, que entre os bolsonaristas existam pessoas muito pobres, na miséria, que serão amplamente prejudicadas pela reforma da previdência de Guedes, assim como muitas dessas pessoas, em centros urbanos, como o Rio de Janeiro, poderão se arriscar, sendo possíveis vítimas de ações de policiais, a não poderem responsabilizá-los por seus atos, por conta das ideias de Moro. A Amazônia já foi extremamente atingida

pela exploração predatória, e pela falta de interesse em enfrentar problemas ambientais no ano de 2019, prejudicando a população. É compreensível que as convicções de um defensor de Bolsonaro não sejam derrubadas diante de evidências públicas de erro ou negligência, mas é surpreendente que elas não desapareçam mesmo quando "o monstro começa a devorar os próprios filhos, nem mesmo quando ele próprio se torna vítima da opressão" (Arendt, 1989: 357).

O ex-presidente foi questionado por receber benefício de auxílio-moradia enquanto tinha um apartamento próprio em Brasília. Sua resposta foi: "Como eu estava solteiro naquela época, esse dinheiro de auxílio-moradia eu usava para comer gente" (*Band*, 2018). O enunciado ocupa, na conversação, a posição que era esperada para uma justificativa profissional racional. Em lugar disso, aparece uma referência à vida privada. Para Bolsonaro, suas práticas sexuais cabem tranquilamente em um discurso parlamentar. A frase serve menos para responder ao questionamento, e mais para explicitar o seu campo de autorreferência corporal. Toda a população, por meio da notícia, recebe a informação de que o então deputado tinha um corpo sexualmente ativo, e que o dinheiro público estava financiando essa atividade.

Em março de 2019, ao comentar um desentendimento com Rodrigo Maia, Bolsonaro falou: "Você nunca teve uma namorada? E quando ela quis ir embora o que você fez para ela voltar, não conversou? Estou à disposição para conversar com o Rodrigo Maia, sem problema nenhum" (Colombo, 2019). A comparação é esdrúxula, mas ela ocorreu ao ex-presidente com espontaneidade. Sobre problemas com o então ministro Velez, proferiu: "Está bastante claro que não está dando certo o ministro [Velez] [na Educação]. Na segunda-feira, vamos tirar a aliança da mão direita, ou vai para a esquerda ou vai para a gaveta" (*IG São Paulo*, 2019a). Ele se referiu a um convite para Magno Malta com termos similares. As cadeias metafóricas

indicam que gerir um país não se distingue, para ele, de gerir um namoro ou um casamento. O ex-presidente acredita que sabe conduzir relacionamentos como esses e, como prova de que ocupa com competência a posição de patriarca, exibe um orgulho por três de seus cinco filhos, atribuindo a eles a mesma masculinidade heterossexual que cultiva. Quando a ministra Damares Alves enunciou que meninos vestem azul e meninas vestem rosa (*G1*, 2019), reforçou uma percepção binária, esquemática e maniqueísta sobre orientações sexuais com que as falas do presidente se alinham.

Circulou na internet um vídeo em que o presidente cumprimenta um homem com feições orientais no aeroporto. Ele sinalizou um incômodo no contato com outro homem. E então falou: "Tudo pequenininho aí?" (*IG São Paulo*, 2019b). A espontaneidade com que o comentário preconceituoso surgiu leva a pensar em como, entre todas as possibilidades de aquela situação progredir diante das câmeras, ele escolheu uma referência a um pênis. Sua atenção foi, mediada por um estereótipo, para o corpo do rapaz. Como observou Naief Haddad, há uma persistência no interesse em fazer referências fálicas, embora o ex-presidente possa eventualmente se comportar como se a sexualidade pudesse despertar estranheza (Haddad, 2019). O campo autorreferencial de configuração do corpo evidencia o prazer em interagir ludicamente com aquilo que ele nega e destrói. Uma ocorrência similar foi vista na cena em que Abraham Weintraub se dispôs a explicar, junto ao presidente, cortes orçamentários utilizando chocolates, diante das câmaras. O presidente pegou metade de um chocolate, utilizado para a suposta explicação, e o comeu. Logo depois, foi possível escutá-lo dizendo: "Homem dando chocolate para outro homem" (Dunker, 2019). É como se um radar estivesse permanentemente em estado de alerta, para identificar possíveis chances de alguma coisa, qualquer coisa, como chocolates, ganhar uma conotação sexual.

A cena com o homem que, no aeroporto, expressou admiração pela figura pública de Bolsonaro, e a distribuição de chocolates, na mesa de Weintraub, são exemplos de referências visuais expostas ao público nas quais dois homens, Bolsonaro e um outro, em um único enquadramento, recebem simultaneamente atenção por parte das câmaras. De algum modo, é como se o fato de dois homens estarem diante de uma câmera fosse, em si mesmo, uma base para despertar uma consciência corporal, como se o ex-presidente confrontasse um risco de ser visto como alguém que tem prazer na companhia de outro homem (ainda que seja qualquer tipo trivial de prazer). A impressão acaba sendo de que existiria um prazer em encenar jogos de subversão de papéis, nos quais a regra é sentir prazer em estar na companhia de outro homem. Sem as falas explícitas de Bolsonaro, ninguém saberia que ali se desenrolam, em sua mente, esses jogos.

A dinâmica profunda desse processo, que consiste em uma fusão entre prazer e exclusão, fundamenta o atual governo. É como manter as pessoas como enterradas vivas. Enterradas não abaixo da terra, mas nas ruas e em suas casas. Pessoas são necessárias para a ordem produtiva, mas, quando pessoas são vistas como "pessoalzinho", não merecem respeito desse governo. Como afirma Roberto Esposito, "estamos diante de uma espécie de indecidível, de um fenômeno de dupla face, no qual vida e política se unem num vínculo cuja interpretação requer uma nova linguagem conceitual" (Esposito, 2017: 12). Para explicar o que está ocorrendo, não basta recorrer ao conhecimento de ideias do militarismo, ou a textos de Olavo de Carvalho. É necessário também recuar o olhar, e observar irrupções do passado no presente. É necessário compreender que, para o então governo, enunciados anacrônicos são uma praxe, e que, para ele, a regressão a tempos passados de destruição no Brasil, tempos anteriores às ações de defensores de direitos humanos, é uma causa de prazer. O então governo federal estava escrevendo, do ponto de vista de um

agenciador seletivo de corpos, que define quais merecem respeito ou não, a sua história, como uma narrativa de repressão ou eliminação da diversidade social brasileira.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. *Estudos sobre a personalidade autoritária*. São Paulo: Ed. UNESP, 2019.

AGOSTINI, Renata. MEC cortará verba de universidade por 'balbúrdia' e já enquadra UnB, UFF e UFBA. *O Estado de São Paulo*, 30 abr. 2019.

ALMEIDA, Marco. Em entrevista de 1993, Geisel diz que Bolsonaro era mau militar que pedia volta da ditadura. *Yahoo! Notícias*, 26 out. 2018.

AMPARO, Thiago. Bolsonaro faz da mentira sua tática política sobre a ditadura. *Folha de São Paulo*, 1 out. 2019.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BERTONI, Estêvão. "Tudo é coitadismo", diz Bolsonaro sobre negros, mulheres e nordestinos. *Veja*, 24 out. 2018.

BOLSONARO, Jair. PL 5825/2016. *Câmara dos Deputados*, 13 jul. 2016.

BRANT, Danielle. Grupo de trabalho da Câmara rejeita proposta de Moro para excludente de ilicitude. *Folha de São Paulo*, 25 set. 2019.

CARVALHO, Daniel. "Movimento do pessoalzinho que eu cortei verba", diz Bolsonaro sobre manifestações de estudantes. *Folha de São Paulo*, 18 mai. 2019.

CARVALHO, Olavo de. *O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota.* Rio de Janeiro: Record, 2013.

COLOMBO, Sylvia. Bolsonaro compara Maia a namorada que quer ir embora. *Folha de São Paulo*, 22 mar. 2019.

DUNKER, Christian Ingo. A balbúrdia de Weintraub. *Folha de São Paulo*, 15 mai. 2019.

ESPOSITO, Roberto. *Bios. Biopolítica e filosofia.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

FERNANDES, Marcella. A violência dos eleitores extremistas e um guia para sobreviver e resistir. *Huffpost*, 11 out. 2018.

FORGIARINI, Luciana. Extinção dos conselhos federais expressa viés autoritário do governo, avalia sociólogo. <*humanista*>, 26 abr. 2019.

GUARDIAN STAFF. Who is Jair Bolsonaro? Brazil's far-right president in his own words. *The Guardian*, 29 out. 2018.

HADDAD, Naief. De 'golden shower' a piada com japoneses, obsessão fálica marca Bolsonaro. *Folha de São Paulo*, 02 jun. 2019.

LANDIM, Raquel. "Posso ser um presidente sem partido", diz Bolsonaro em meio ao racha do PSL. *Folha de São Paulo*, 25 out. 2019.

MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

MATTOS, Hebe. República dos cupins? Reflexões sobre escravidão, política e tempo presente na história do Brasil. In: BOTELHO, André; STARLING, Heloísa. (orgs.) *República e democracia. Impasses do Brasil contemporâneo*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2017.

MENDONÇA, Heloísa. A reforma da Previdência pesará mais sobre os mais pobres ou os mais ricos?. *El País*, 03 jun. 2019.

NATALI, Marcos Piason. "Avanço da violência mostra que movimento fascista já começou", diz autor. *Folha de São Paulo*, 21 out. 2018.

REDAÇÃO DA *BAND*. Bolsonaro diz que usou auxílio-moradia para "comer gente". *Band*, 12 jan. 2018.

REDAÇÃO DA *CARTA CAPITAL*. Bolsonaro volta a elogiar o torturador Ustra: 'herói nacional'. *Carta Capital*, 08 out. 2019.

REDAÇÃO DA *CATRACA LIVRE.* Bolsonaro ensina criança a fazer arma com a mão e causa polêmica. *Catraca Livre*, 20 jul. 2018.

REDAÇÃO DO *CORREIO BRAZILIENSE*. Bolsonaro sobre protestos: "São idiotas úteis, não sabem a fórmula da água". *Correio Braziliense*, 15 mai. 2019.

REDAÇÃO DA *FOLHA DE SÃO PAULO*. Bolsonaro mostra cicatriz de cirurgia na TV para dizer que facada não foi fake. *Folha de São Paulo*, 02 mai. 2019b.

REDAÇÃO DA *FOLHA DE SÃO PAULO*. Prefeito de NY chama Bolsonaro de "homem perigoso" e agradece a museu por rejeitar evento. *Folha de São Paulo*, 17 abr. 2019a.

REDAÇÃO DA *FOLHA DE SÃO PAULO*. Relembre frases polêmicas de Jair Bolsonaro. *Folha de São Paulo,* 28/10/2018.

REDAÇÃO DA *FOLHA DE SÃO PAULO*. Bolsonaro declara que fome no Brasil é mentira, mas recua após polêmica. *Folha de São Paulo*, 19 jul. 2019c.

REDAÇÃO DO *G1*. Em vídeo, Damares diz que "nova era" começou: "meninos vestem azul e meninas vestem rosa". *G1*, 3 jan. 2019.

REDAÇÃO DO *IG SÃO PAULO*. "Aliança pode ir para a gaveta", diz Bolsonaro sobre possível demissão de Vélez. Último Segundo, 05 abr. 2019a.

REDAÇÃO DO *IG SÃO PAULO*. Bolsonaro faz piada racista com oriental em aeroporto: "Tudo pequenininho aí?". Último Segundo, 16 mai. 2019b.

REDAÇÃO DO *IG SÃO PAULO*. "Homossexuais serão felizes se eu for presidente", diz Bolsonaro em entrevista. Último Segundo, 04 out. 2018.

REDAÇÃO DE *O DESTAK*. Bolsonaro anuncia nomeação de primeira mulher como reitora da UFRJ. *O Destak*, 20 abr. 2019.

REDAÇÃO DE *PODER 360*. Ao justificar notas baixas na USP, ministro fala de acidente e mostra cicatriz. *Poder 360*, 04 mai. 2019.

REDAÇÃO DO *R7*. MEC anuncia a implantação de 54 escolas cívico-militares para 2020. *R7*, 21 nov. 2019.

ROSSI, Marina. Após revelações do "The Intercept", deputado recebe novas ameaças de morte. *El País*, 18 jun. 2019.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

SOUSA, Yvna; CLAVERY, Elisa. BB tira do ar propaganda com jovem negra careca, homens de cabelo rosa e no salão de beleza. *G1*, 25 abr. 2019.

TARDÁGUILA, Cristina. Fotos (velhas) de universitários nus inundam WhatsApp para "provar" a "balbúrdia" apontada por Weintraub. *Piauí*, 13 mai. 2019.

Vídeos

Bolsonaro Presidente: Imperdível. *YouTube*. Sem data de publicação, postado por Jair Bolsonaro.

Jair Bolsonaro defendendo Guerra Civil, Fim do Voto e Fechamento de Congresso. *YouTube*. *Programa Câmara Aberta*. Postado em 10 abr. 2016, por Thays Gianni.

A Ficção do Contemporâneo e o Contemporâneo da Ficção?

Karl Erik Schøllhammer

Como escrever sobre o Brasil de hoje? Em que tempos vivemos? Depois da esperança que veio com o novo século, a atualidade reencena a volta atroz de um tempo autoritário anterior à frágil democracia recente. Segundo Karl Marx, a história acontece como tragédia e se repete como farsa, mas no Brasil, corrige Luis Fernando Veríssimo, "a história não se repete como farsa, são as farsas que se repetem como história" (Veríssimo, 2018).

No romance mais recente de Joca Reiners Terron (2019), *A morte e o meteoro*, o autor faz um exercício de arqueologia ficcional do futuro de quem já vive o início do fim. A narrativa retrofuturista leva o leitor à beira do apocalipse que já vai reconhecer como se fosse uma velha notícia. Deitado eternamente em *berço esplêndido* o país ficou para trás e narra-se no presente o futuro catastrófico do dia a dia. O principal protagonista, a tribo indígena dos Kaajapukugi, enfrenta o extermínio inevitável no que resta da selva amazônica, sob a ameaça do garimpo, da grilagem, do tráfico de drogas e da exploração impiedosa de seu habitat. Apenas sobram 50 indígenas, todos homens, à beira da sobrevivência. O momento é de uma operação de resgate e de uma operação internacional de refúgio. No planalto do estado de Oaxaca do México, um antropólogo indigenista local se propõe a ajudar Boaventura – um sertanista

solitário, cujo destino se entrelaça fatalmente com os Kaajapukugi e que se viu chamado para a missão de proteger os índios. Quando Boaventura morre ao chegar a Oaxaca em circunstâncias obscuras, o refúgio dos indígenas brasileiros ganha ares de enredo policial, agora protagonizado pelos enigmáticos indígenas metropolitanos, grupo de ação militante inspirado no movimento da revolta estudantil em Bolonha, Itália, dos anos 1970.

A história de *A morte e o meteoro* explora o desenho de uma geografia frágil entre povos ameaçados e entre regiões expostas ao desastre no grande continente latino-americano. O extermínio das florestas se confunde com o sumiço dos besouros alucinógenos, das línguas originárias e de toda uma cosmologia e visão de mundo. Terron se inscreve na narrativa contemporânea, abandonando as cidades grandes, que no seu momento foram as herdeiras do cenário da nação, e expondo a margem de um apocalipse que em certas partes do país e do continente tornou-se condição cotidiana. Oferece a narrativa da resistência num relato trágico de lealdade e compromisso, de vocação e destino e de amor e traição. Ao mesmo tempo cria uma visão de um futuro distópico que o leitor reconhece paradoxalmente num *déjà-vu* assustador da realidade contemporânea. Propomos a seguir que a ficção escrita no contemporâneo expressa a crise ambiental, econômica, sociopolítica e cultural por via de uma disjunção, um desencaixe temporal que embaralha os tempos históricos, que coexistem na complexa realidade social, e se expressa dramaticamente nesta tensão entre passados vividos no presente e futuros incertos e ameaçadores.

O filósofo inglês Peter Osborne é provavelmente um dos pensadores que se debruçou com maior profundidade sobre a compreensão do termo "contemporâneo" dentro da história da arte atual e também dentro das discussões historiográficas do conceito (Osborne, 2013a). Um dos pontos principais de sua argumentação parte de

uma diferenciação da ideia do "presente" no pensamento moderno, por exemplo em Charles Baudelaire, em que o presente é descrito como a passagem do passado para o futuro, e o presente no contemporâneo que aparece como a negociação no presente da relação entre as diferentes camadas de tempo do passado. Osborne menciona basicamente três momentos de diferentes sentidos do contemporâneo: um que coincide com o pós-guerra e que, por exemplo, se expressa na fundação do ICA (Instituto de Arte Contemporânea de Londres) em 1946; outro que coincide com a arte pós-conceitual da década de 1960; e, finalmente, a visão de mundo que acompanha a queda do muro de Berlim em 1989. Com a queda do muro, o comunismo mundial entra em colapso e de certa maneira se encerra o período de esperança revolucionária moderna que se iniciou em 1917. A China entra nesse mesmo momento no mercado mundial com um novo modelo de capitalismo e inicia-se uma globalização neoliberal vitoriosa às custas das culturas políticas de uma esquerda independente. Dentro do mundo da arte, acrescenta Osborne, esse momento provoca "the apparent closure of the historical horizon of the avant-garde; a qualitative deepening of the integration of autonomous art into the culture industry; and a globalization and transnationalization of the biennale as an exhibition form" (Osborne, 2013a: 54). Assim, o contemporâneo para Osborne é, por um lado, diferente de uma simples sincronicidade ou simultaneidade de eventos que ocorrem ao mesmo tempo e, por outro, é diferente do que ele chama de *coevidade* (*coevalness*) e que se refere a uma partilha fenomenológica e intersubjetiva do "mesmo tempo". Mais adiante aprofundaremos exemplos dessas distinções, mas o importante é a proposta de Osborne de compreender o contemporâneo como um tempo "tipológico" que em si constrói um horizonte de co-ocorrência. Esse aspecto *construtivo* é fundamental para o argumento-chave do autor, que define o contemporâneo como uma ficção heurística, uma estruturação pelo

conceito de temporalização histórica (Osborne, 2013b). Trata-se de uma ficção problemática, porém real e necessária. Projeta o presente histórico como "living disjunctive unity of multiple times" (p. 79), ou seja, "there is no socially actual shared subject position of, or within, our present from the standpoint of which its relational totality could be lived as a whole, in however epistemologically problematic or temporal existentially fragmented form" (Osborne, 2013a: 59).

Entretanto, o contemporâneo se propõe "como se" essa posição subjetiva realmente existisse, atualizando o argumento kantiano sobre as formas de contemplação. Só que na proposta de Osborne o contemporâneo, de maneira dialética, projeta uma unidade espacial disjuntiva de vários tempos em contraponto com uma unidade temporal presente de vários espaços. Não tentarei entrar mais fundo na complexidade do argumento teórico de Osborne, mas apenas convidar para entender essa relação conflituosa que possibilita pensar o contemporâneo ligado à realidade transnacional do mundo pós-colonial depois da Guerra Fria:

> With the historical expansion, geopolitical differentiation and temporal intensification of contemporaneity, it has become critically incumbent upon any art with a claim on the present to situate itself, reflexively, within this expanded field. The coming together of different times that constitutes the contemporary, and the relations between the social spaces in which these times are embedded and articulated, are thus the two main axes along which the historical meaning of art is to be plotted (Osborne, 2013a: 69).

Nessa perspectiva dupla, espaços culturais se relacionam dentro de uma complexidade geopolítica que transcende o desenho hierárquico do imperialismo colonial e tempos históricos convivem como camadas sobrepostas dentro de uma *Gleichzeitigkeit des*

Ungleichzeitigen (Bloch, 1991 [1935]) que ganha realidade no presente contemporâneo. Esse argumento se encaixa bem com a experiência brasileira recente. Durante as décadas de 1990 e 2000, o Brasil vivia a abertura de certa prosperidade acompanhada de conquistas sociais e progressos democráticos mesmo tímidos de direitos humanos e de um esforço público de procura de justiça.

A queda do muro de Berlim, em 1989, acendeu uma esperança global de superação da Guerra Fria e para os países da América Latina abriu-se um caminho para outra aproximação ao mundo desenvolvido num diálogo igualitário que desafiava as ideias tradicionais da dependência econômica e cultural. Desafiavam-se as teorias da "troca desigual" e a visão eurocentrista que delegava ao continente latino-americano a posição na periferia global destinada a se orientar sempre em direção ao centro do mundo ocidental. Dessa maneira, a globalização e as tecnologias digitais trouxeram a noção de contemporaneidade não só para um debate mais igualitário com a arte e a literatura do primeiro mundo, mas do ponto de vista do Brasil estabeleceu-se uma via de inclusão no mercado financeiro global, mesmo como provedor de *commodities*, e também da arte e da literatura que nunca antes gozaram semelhante atenção e interesse global. Com a nova constituição democrática de 1988, seguida pela conquista de estabilidade econômica durante a década de 1990, o Brasil não só ganhou reconhecimento político global, mas também emergiu como fonte de contribuição inovadora para os debates sobre o legado inconcluso do projeto moderno. Assim, o fim do século XX se encerrou à luz da questão do pós-moderno a partir de uma geografia descolonial que começava a desenhar sua independência em desafio ao pensamento ocidental. A comemoração dos 500 anos da chamada "descoberta" das Américas em 1992, e sua coincidência com os 70 anos da Semana de Arte Moderna, impulsionou a reformulação do legado modernista brasileiro e latino-americano para

uma modernidade mais inclusiva com um resgate positivo e plural de sua periferia. O Brasil começava a encontrar seu papel diferencial no cenário pós-colonial em que representava simultaneamente o legado do subdesenvolvimento econômico, marcado socialmente pelo atraso escravista e por certa vanguarda de experiência sensível na cultura popular. Sua expressão corporal e musical parecia à luz das releituras propor exemplos para políticas inclusivas e multiétnicas e culturais do século XXI. Facilitados por novos circuitos globais de comunicação digital e pela ubiquidade midiática, surgiram encontros locais em novos espaços de interação trazendo a emergência de um agenciamento anacrônico que permitia atualizar o passado para servir de orientação em direção ao futuro.

Eram as novas topologias regionais que desestabilizavam a costumeira relação hierárquica entre o primeiro mundo desenvolvido e o terceiro mundo em desenvolvimento. O tempo histórico se complexificou de modo que desafiava o próprio conceito de "nação" e principalmente a perspectiva de formação nacional.[1] Na década de 1970, o economista Edmar Lisboa Bacha[2] chamou o Brasil de "BelÍndia", um monstro de uma cabeça diminutiva de classe superior "belga" sustentada por um corpo inchado de pobreza e miséria comparável com a Índia. No início do século XXI, o ministro Delfim Neto optou pela imagem de "Enghana" para caracterizar o nível inglês de taxação pública e a retribuição desta riqueza em nível de serviço público comparado com Ghana. Posteriormente,[3] sob a pressão da crise de segurança pública, a metáfora de "Brazilianation" previu o Brasil como a vanguarda da favelização do mundo causando uma situação de violência e crime que obriga as classes média e alta ao

1 Silviano Santiago contrastava a ideia da Formação com o que chamou de episteme da Inserção (Formação e Inserção, *Estadão*, 26 mai. 2012).
2 Edmar Lisboa Bacha. O Rei da Belíndia. 1974. Arquivo PDF disponível no https://pt.scribd.com/document/55498998/O-Rei-da-Belindia-Edmar-Lisboa-Bacha.
3 Brazilianation, apud Lind, 1995.

encarceramento em condomínios fortemente protegidos por serviços de segurança particulares. Em outras palavras, a nação não é um território único e definido, regiões e locais se desprendem e se conectam com outros territórios e outros locais muitas vezes distantes, dependendo de condições sociais e culturais que se sobrepõem às fronteiras geopolíticas, numa espécie de mundialização "local" ou "globalização dos pobres", com as palavras de Silviano Santiago (2012).

Em lugar de um espaço nacional, o Brasil oferece, do ponto de vista topológico, espaços demográficos plurais que revelam a desigualdade aberrante e também uma mundialização de características sociais, econômicas e culturais em certos espaços que já não se configuram nas descrições regionais tradicionais como estados e cidades. Entendemos as afinidades distópicas de uma certa miséria urbana que coloca o Brasil na vanguarda do apocalipse da ideologia desenvolvimentista que predominou no cenário pós-colonial. Nessa perspectiva, o primeiro e o terceiro mundos se sintetizam e a riqueza é confinada nos novos territórios transnacionais exclusivos do neoliberalismo autoritário. Enquanto isso, a miséria encerra a grande maioria da população em periferias de condições ambientais e demográficas cada vez mais inumanas.

Contra essa sina, nos governos Lula de 2002 a 2010, o país começava a almejar um lugar na mesa dos grandes, conquistando o reconhecimento como a 5ª economia mundial e realizando um salto surpreendente de mobilidade social em função da política de distribuição de renda, uma liderança continental na América Latina e ambições mundiais de ser mais um membro no Conselho de Segurança da ONU.

Não parecia haver limite para a onda otimista do país que naturalmente ganhou o papel de anfitrião da Copa do Mundo em 2014, e dos Jogos Olímpicos em 2016, muito antes da irrupção da crise econômica em 2013, que junto com os escândalos de corrupção

evidenciaram um quadro crítico da política governamental petista, o qual levou o país a seu pior momento de depressão e desemprego desde a volta da democracia em 1985. Com as eleições de 2018, e a vitória de Jair Bolsonaro, incrível representante de um "novo Brasil velho" empenhado no grande desmonte de tudo o que considera fruto da jovem democracia, até da própria "democracia", um ranço de revanchismo e ódio, quando não violência direta, tomou conta da esfera pública convocando a literatura e as artes para um desafio nunca antes visto. Não basta hoje apenas agir em defesa da liberdade de expressão contra as tentativas do controle ideológico e da censura direta, nem defender o direito abstrato de existência das artes e da literatura diante da ignorância de um governo que nelas só percebe uma ameaça ideológica, trata-se, no momento atual, de mostrar a real relevância da literatura na sua capacidade de responder à vida que é vivida, antes de ser questionada, e de intervir nela por todos os caminhos possíveis desde a revelação crítica até a realização afetiva.

O romance mais recente de Chico Buarque, *Essa gente*, foi lançado no dia 14 de novembro 2019 e é composto por uma série de entradas de diário do escritor Duarte, morador do Leblon, relatando suas dificuldades em superar uma crise criativa e agenciar relações pessoais com a ex-mulher, além do filho, do editor, dos vizinhos e de um amplo leque de outros personagens típicos desse bairro de classe média alta carioca (Buarque, 2019). Embrutecimento das relações sociais, intolerância, violência e uma certa boçalidade constante dão o tom geral dos diálogos. Acontecimentos recentes na vida real da cidade se misturam com a ficção, o resultado é um retrato da atualidade que se aproxima da crônica. A cronologia dos capítulos, sempre marcados com datas bem recentes, oferece ao leitor uma sensação de um blog diário que concilia peripécias cotidianas e eventos sociais e políticos de um passado muito recente. Entre 30 de novembro 2018 a narrativa percorre o fatídico ano de 2019 interrompida por um

ou outro *flashback* ou carta do passado (a mais antiga datada de 12 de fevereiro de 1999), mas em geral avançando até 29 de setembro de 2019 quando a história se encerra. Na contracapa do romance o leitor é informado de que a primeira edição foi publicada em seguida ao dia 14 de novembro 2019. Assim, a distância suposta do descrito e o ato da escrita diminuem radicalmente e produzem um efeito de *simultaneidade* que normalmente não se alcança na ficção literária. É um texto sobre o presente escrito *in medias res*, enquanto ocorre, e a temporalidade já não é nem a épica da grande narrativa, nem a revelação do relato focado no instante privilegiado de transformação repentina. Dessa maneira, o texto ganha uma reverberação alucinatória de se inserir no instante do acontecimento condizente com a proposta explícita do autor de comentar e intervir na atualidade. Ao caracterizar a ficção do contemporâneo, a escrita de Chico Buarque tende a apagar a diferença entre ficção e realidade, a distância temporal entre a escrita e sua cena, e prima pela vontade de intervir interagindo ficcionalmente com os acontecimentos reais. Tudo é ficção e tudo é real. Não só porque o contexto transparece, assim como alguns eventos penosamente reais – por exemplo a execução de um músico inocente com 80 tiros pelas forças da Segurança Pública –, mas porque o romance *performa* a escuta de certo tom e de certas vozes do cotidiano brasileiro atual.

Alguns fragmentos são bilhetes, mensagens, cartas e anotações que circulam entre os personagens. Outros são breves relatos como se fossem registros pessoais do protagonista. A narrativa irônica do romance abre mão de interpretar a lógica histórica por trás das ações relatadas e se converte numa atividade que, em si, é uma ação do relato na sequência de seu acontecer. Mergulha assim na "presença do presente", no aqui e agora, e procura sua autenticidade neste flagrante da "ontologia do presente" contemporâneo à medida que abre

mão de explicar o lastro da história e rejeita prometer qualquer alívio no futuro.

Sem dúvida, o contemporâneo nas artes e na literatura foi percebido desde a virada de século como uma complexidade temporal, a qual desafiava as certezas historiográficas modernas de uma continuidade sequencial no tempo histórico que sustentava todo um universo hermenêutico de causas e efeitos. Já na discussão fervorosa do "pós-moderno *versus* moderno", os críticos da modernidade, como François Lyotard, reconheceram que o argumento "pós", em si, era inaugural da visão moderna e, portanto, representava a rigor sua defesa genealógica. Foi em função desse tipo de sofismo que a querela entre os modernos e os pós-modernos perdeu força explicativa e abriu-se um espaço discursivo para a questão do contemporâneo. Em seu sentido comum o contemporâneo apenas registra a coincidência temporal entre dois fenômenos, mas a discussão ganharia importância na medida em que o contemporâneo começasse a significar algo além deste argumento estritamente cronológico (X aconteceu ao mesmo tempo que Y), evocando a percepção de uma multiplicidade de tempos coexistentes e com isso uma permeabilidade exacerbada entre as fronteiras conceituais de passado, presente e futuro. Entretanto, não se trata no contemporâneo apenas de uma relação epistemológica entre um tempo cronológico e uma duração que possibilite passagens entre diferentes níveis de cronologia, trata-se, na perspectiva geopolítica da globalização, de espaços locais (da cidade, do bairro, do cotidiano, do íntimo etc.) que dentro dos espaços globais (da mídia, da tecnologia, da economia e da esfera pública) estabelecem perspectivas materiais de vivências temporais e sua coexistência simultânea. É dessa maneira que o espaço da nação perde relevância e recua diante da mobilidade global adquirida em função de circuitos de aproximação e interação em espaços restritos do comércio, da migração, das artes e da cultura, mas também da

resistência política e do pensamento utópico e alternativo por cima das fronteiras nacionais e, com frequência, atravessando as relações hierárquicas de centro e periferia.

Assim como Appadurai (1990) na década de 1990 propõe cinco "esferas" (*scapes*) na sociedade pós-moderna, testemunhamos hoje uma densidade plural de espaços criados na globalização que criam as condições materiais para as temporalidades complexas do contemporâneo (Appadurai, 1990). Na década de 1980, o antropólogo Johannes Fabian (1983 [2002]) criticou a visão ocidental do "outro" como atrasado em seu desenvolvimento, não plenamente contemporâneo com o primeiro mundo em função de um distanciamento espaciotemporal que ele chamou de "allochronism". Para Fabian, a demanda de uma antropologia crítica era exigir contemporaneidade plena para todas as culturas contra a tendência "cronopolítica" que perpetuava a superioridade colonial. Nessa perspectiva o contemporâneo, como política do presente, abria uma real plataforma de diálogo sem as hierarquias imperiais e, no Brasil, traduzia-se na experiência de ser reconhecido na mesma mesa como parceiro global. Entretanto, mesmo que o historiador Dipesh Chakrabarty (2008) concorde com as críticas de Fabian do "atraso" das culturas não ocidentais, ele insiste no potencial do reconhecimento de momentos de "heterotemporalidade" autênticos em relação ao "presente" global e, com isso, de uma certa coexistência de camadas temporais diferentes. Do ponto de vista da experiência do tempo vivido, essa heterogeneidade do tempo em certas culturas locais e autônomas, em relação à globalização da temporalidade mesurada, abre um campo para o que Foucault chamou de uma "heterocronia", um tempo que se extrai ou interrompe o tempo histórico globalizante do contemporâneo. Jacques Rancière falou recentemente que esta "heterochrony is a redistribution of times that invents new capacities of framing a present" (Rancière, 2008: 36-37). Na história da literatura moderna a

simultaneidade entre ações narrativas dissociadas apontava para uma duração transhistórica e qualitativa do tempo que fundia o passado e o futuro numa possibilidade de presente e presença profunda como Auerbach argui com os exemplos de Proust, Joyce e Woolf. A narrativa contemporânea, entretanto, exerce sua liberdade anacrônica de modo que acentua as interrupções entre temporalidades fenomenológicas, a dissociação radical das condições de vida de uma globalidade histórica homogeneizante.

É assim que a ficção recente consegue dar testemunho de esferas locais dentro do próprio âmbito nacional em que as temporalidades do passado e até do futuro convivem na presença histórica. Dois exemplos se destacam nesse sentido, o romance *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, e o *Verão tardio* (2019), de Luiz Ruffato.

Num romance de estreia marcante, em 2018, o jovem autor baiano Itamar Vieira Junior criou um ambiente com uma universalidade paradoxal na descrição de uma pequena comunidade no interior da Bahia. Na Água Negra, uma fazenda na região da Chapada Diamantina, a história acompanha as irmãs Bibiana e Belonísia, filhas de Zeca Chapéu Grande, liderança da religião afro-brasileira Jarê, entre os trabalhadores rurais em sua maioria negros na região. A partir de um trabalho etnográfico na região o autor recria na linguagem narrativa o tecido social de uma comunidade quilombola em que a escravidão penetra e se faz presente em todas as relações reveladas. Com um toque mágico de Juan Rulfo, o "tempo da violência" da escravidão se atualiza e ganha uma dimensão transhistórica e "heterotemporal". De repente se percebe o passado da sociedade escravista recuperar sua realidade contemporânea nas estruturas hierárquicas da fazenda entre os donos e os camponeses que lá vivem de favor com a condição de trabalhar as terras de graça e só cuidar da própria sobrevivência no tempo livre. A propriedade da terra em si mantém a exploração de famílias inteiras durante gerações. Mas a

potência do romance é dar concretude à resiliência dos moradores no ritmo das narrativas, no ambiente encantado, na cadência da história e de modo material em certos lugares e em certos objetos singelos como numa faca afiada que a avó guardava e que marcará a vida das irmãs. No centro da história aparece o quilombo, lugar de refúgio de fugidos e libertos sem direitos nem propriedade e simultaneamente a argamassa comunitária e espiritual que se articula em torno da família de Zeca Chapéu Grande. Na terceira parte do romance uma entidade espiritual toma a palavra do relato em nome desta condição e a modernidade e sua história já não são o pano de fundo da ação, mas aquilo que interrompe de fora para dentro na comunidade trazendo a atualidade dos interesses econômicos e políticos, encobertos de uma legalidade jurídica contra a permanência e o direito dos quilombolas. Mas é também do abismo entre essa contemporaneidade política e a sobrevivência da comunidade de Água Negra, sob um jugo ainda colonial, que emergem a violência reativa e a resistência imanente na própria memória do lugar e de sua história profunda.

No romance de Itamar Vieira a narrativa se desenvolve nas duas primeiras partes numa camada heterocrônica que se torna o meio próprio da ação independente do tempo histórico, não se identifica com precisão histórica o contexto pois prevalece a relação forte entre as gerações e o peso da herança arcaica sobre as ações dos personagens que parece determinar seus destinos. Na terceira parte a atualidade histórica se faz presente de modo que ameaça a comunidade e sua integridade, e o leitor perspicaz reconheceria as tentativas de questionar os direitos constitucionais que garantem posse da terra às comunidades quilombolas. Mas essa atualidade que podia se converter em referência documental das dificuldades das comunidades quilombolas sob o atual governo não chega a se sobrepor àquilo que se preserva na trajetória das irmãs e de sua família.

No romance *Enterre seus mortos* (2018), de Ana Paula Maia, a heterocronia aparece na atividade de Edgar Wilson, personagem principal que vive recolhendo cadáveres de animais mortos nas estradas de um Brasil futuro grotesco, distópico e estranhamente reconhecível. É um mundo fatalmente antropoceno e em colapso em que o desastre ambiental da exploração dos recursos naturais se traduz na proliferação incontrolável de cadáveres. Contra essa maquinaria de morte, Edgar Wilson é um estranho herói que vive de recolher, moer e processar as carniças que encontra nas estradas. Quando começam a aparecer cadáveres humanos em seu caminho, assume junto com o amigo Tomás, padre excomungado, a responsabilidade de defender sua dignidade e assim evitar o apagamento do que parece ser uma última fronteira da humanidade.

Em 2019 ainda, o autor mineiro Luiz Ruffato lançou o romance *Verão tardio* que reverbera o fracasso das esperanças de uma vida de realização num mergulho na dissolução dos laços familiares e comunitários da sociedade brasileira. Toda a obra de Ruffato de certa maneira trabalha esse tema a partir da crônica da Zona da Mata mineira, mas o romance recente expressa um presente histórico preso pelo passado e que assim ganha força alegórica para o país. Durante seis dias, Oseias volta para Cataguazes, sua cidade de origem, e procura amigos e familiares em busca de alguma compreensão de uma vida que agora parece se encerrar pateticamente pela presença da doença e à luz do pouco que restou de laço afetivo e social. Oseias procura respostas sem reconhecer as perguntas. Abandonou a cidade há 40 anos a favor de uma vida em São Paulo e a visitou pela última vez em 1995, antes da morte da mãe. Assim, ele mesmo é parte da dissolução e o que parece permanecer é o desafeto, o desagrego e a culpa. Por que sua irmã Lígia se matou? A melancolia de Oseias, e com ela a presença do passado, se sobrepõem ao presente cronológico que organiza o romance em seis dias corridos, e os encontros e

desencontros no percurso do personagem não levam a nada, a não ser aos fios do emaranhado do que passou. Dessa maneira o presente histórico só reflete um certo passado que não passa, senão emperra qualquer possibilidade de luto e superação e converte o presente numa repetição macabra e doentia dos traumas do passado.

A odisseia de Oseias (anagrama?) oferece uma imagem sinistra de um passado que não apenas "não passa", mas que empata e breca o presente como caminho e possibilidade. Assim, o lastro do passado não é aliviado e, diferentemente de Ulisses, Oseias não é verdadeiramente "reconhecido" na volta para sua Ítaca, nem é seu passado redimido epicamente. Em lugar de uma compreensão da história própria, a melancolia para Oseias se converte em tristeza profunda pelas oportunidades desperdiçadas de uma vida não vivida. Desse modo, o romance de Ruffato se torna um espelho alegórico político de um presente amarrado negativamente pelos erros cometidos, em contraste com *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior, em que a presença do passado é um recurso de resistência e sobrevivência, uma diversidade histórica e cultural reencontrada.

Não é uma coincidência que as narrativas comentadas sejam organizadas a partir de uma lógica espacial, uma topologia que amarra o fluxo temporal e enquadra o presente histórico deixando clara a sobreposição de camadas temporais disjuntas. Terminarei esta breve problematização da compreensão do contemporâneo na literatura brasileira com um exemplo marcante. Trata-se da trilogia de Milton Hatoum, *A noite da espera*, cujos dois primeiros volumes – *O lugar mais sombrio* (2018) e *Pontos de fuga* (2019) – já estão no mercado. Numa proposta experimental de memorialismo, Hatoum consegue, na história do estudante Martim (recém-ingresso na UnB, e seus amigos e conhecidos na novíssima capital do país durante os anos de chumbo da década de 1960), oferecer uma imagem literária do espaço aberto, mas também vulnerável da nova capital. Entre estudantes e artistas, professores e

diplomatas, burgueses e empregados, muitos recém-chegados das várias regiões do país, Martim circula à procura de sua mãe que fugiu com um pintor e, seduzido pela liberdade, acaba envolvido numa tentativa frágil de oposição contra o regime militar que o obriga a fugir para São Paulo, onde, no segundo volume, será aceito na USP. Em narrativa paralela Martim aparece no exílio em Paris, num ambiente fechado e claustrofóbico, entre 1978 e 1979, escrevendo cartas e relatando encontros com amigos e companheiros do tempo da resistência ao autoritarismo. Sem esmiuçar a complexidade da narrativa, nem entrar na dimensão autobiográfica do relato, apenas é preciso frisar o perspectivismo espacial do estilo de Hatoum e o jogo com a cegueira elíptica de um tempo sombrio em que não se percebia o que estava de fato acontecendo nos tempos sombrios. Abre-se mão do virtuosismo descritivo que caracteriza a obra anterior de Hatoum, e fica uma economia narrativa que se organiza em função da prevalência dos espaços reconhecíveis da arquitetura de um novo Brasil que logo deixará de existir. Em lugar de um "ponto de fuga" que organiza a representação do espaço, tematiza-se uma linha de fuga atravessando o território incerto sob o controle da repressão.

Sem dúvida existem muitos outros exemplos dignos de comentário, tentei aqui oferecer uma visão de leitura e compreensão baseada na possibilidade de estabelecer um diálogo entre os escritores do momento que conseguiram expressar sua posição diante de um novo regime governamental. É contra esse autoritarismo contemporâneo que pretende reescrever a história que a literatura mais recente se articula. Contra quem quer apagar a aprendizagem e o reconhecimento dos erros do passado ao mesmo tempo que se levanta contra quem nega e ignora a destruição do futuro. Viver no presente brasileiro virou uma ditadura de ignorância ideológica em que conquistas de liberdade são desmontadas e muros e censuras são erguidos em nome dos interesses do poder e da ganância. Mostramos aqui vozes que no

contemporâneo mantêm a responsabilidade de fazer da escrita literária uma voz de intervenção e resistência.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. "Disjuncture and difference in the global cultural economy". *Public Culture,* v. 2, n. 1, p. 1-24, 1990.

BACHA, Edmar Lisboa. *O rei da Belíndia*, 1974.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BLOCH, Ernst. *Heritage of our Times* [Erbschaft dieser Zeit]. Trand. Neville Plaice e Stephen Plaice. Cambridge: Polity Press, 1991 [1935].

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe*: Postcolonial Thought and Historical

Difference. Princeton: Princeton University Press, 2008.

FABIAN, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object.*

Nova York: Columbia University Press, 2002 [1983].

HATOUM, Milton. *Pontos de fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HATOUM, Milton. *O lugar mais sombrio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LIND, Michael. *The Next American Nation*: The New Nationalism and The Fourth American Revolution. Nova York: Free Press, 1995.

LORENZ, Chris; BEVERNAGE, Berber (eds.). *Breaking Up Time*: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

MAIA, Ana Paula. *Enterre seus mortos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

OSBORNE, Peter. *Anywhere or Not at All*: Philosophy of Contemporary Art. Londres: Verso, 2013a.

OSBORNE, Peter. "Global Modernity and the Contemporary: Two Categories of the Philosophy of Historical Time". In: LORENZ, Chris; BEVERNAGE, Berber (eds.). *Breaking Up Time*: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013b, p. 69-86.

RANCIÈRE, Jacques. "In What Time Do We Live". In: KUZMA, Marta; LAFUENTE, Pablo; OSBORNE, Peter (eds.). *The State of Things*. Londres: Koenig Books, 2008, p. 9-38.

RUFFATO, Luiz. *Verão tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTIAGO, Silviano. "Formação e inserção". *Estadão*, 26 mai. 2012.

TERRON, Joca Reiners. *A morte e o meteoro*. São Paulo: Todavia, 2019.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/verissimo-aqui-a-historia-nao-se-repete-como-farsa-as-farsas-se-repetem-como-historia/ Acesso 23 set 2020.

VIEIRA Jr., Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

O Escritor e o Artista como Agentes de Contramemórias

Márcio Seligmann-Silva

Walter Benjamin, desde seu ensaio sobre o surrealismo, de 1929, esteve ocupado com um projeto de: "Mobilizar para a revolução as forças da embriaguez" (2012: 33). Tratava-se daquilo que ele denominou de "organização do pessimismo" (2012: 34). Nada mais atual. A tarefa que ele se colocava era a de alterar radicalmente a relação entre a política e a moral a partir dessa mobilização. Benjamin adere ao que ele acredita ser a alternativa dada pelos surrealistas. Nessa visão, em oposição ao otimismo burguês da socialdemocracia e ao "arcabouço imagético" dos seus poetas, prega-se um *pessimismo de princípio* como guia para a mudança. E, sobretudo, trata-se de uma clara consciência de que o único "avanço" alcançável no atual modelo capitalista é o da técnica que leva à destruição. Também essa ideia é luminar hoje, nesses tempos de nuvens negras, rios de lama e oceanos de piche. Para organizar o pessimismo seria necessário "simplesmente extirpar a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem [*den hundertprozentigen Bildraum*]" (Benjamin, 2012: 34). Ou seja, tratava-se e trata-se, ontem como hoje, de reconhecer na política voltada para o moralismo, para a "luta contra os corruptos", para a higiene que eliminaria os "esquerdistas", a mais clara expressão do fascismo.

Benjamin (2012) formula aqui o embrião de uma técnica do artista (que vale também para o intelectual) que consiste em extrair da ação um novo e poderoso espaço de imagem, *Bildraum*, correspondente a um mundo "em sua atualidade completa e multifacetada" que leva a uma destruição da imagem do indivíduo. Ele denomina esse processo de "destruição dialética". É essa destruição que garante o novo espaço de imagem, *Bildraum*, que ele descreve de modo mais concreto como um "espaço de corpo", *Leibraum*, que também tem um sentido coletivo nesse autor: "Também o coletivo é corpóreo" (Benjamin, 2012: 35). Assim, ele reivindica um novo *materialismo antropológico*, inspirado nos surrealistas e descendente de autores queridos seus, como Hebel, Georg Büchner, Nietzsche e Rimbaud. Nesse materialismo é o espaço da imagem que permite uma ação efetiva no presente. As tarefas se acumulam: como produzir a destruição dialética das falsas totalidades através de obras que apresentem o presente *em sua atualidade completa e multifacetada* (Benjamin, 2012: 35, grifo nosso)? Como extirpar a metáfora moral da esfera política? Trata-se de uma *guerra de imagens* que incidem sobre nossos corpos e os dominam. *Saber organizar o pessimismo construindo um outro campo imagético como espaço corpóreo é uma das tarefas principais da cultura hoje*. Ela se tornou espaço de resistência – e por isso está sendo, como à época de Benjamin, perseguida e tentativamente calada e destruída.

Nesse sentido é importante recordar o ensaio de Benjamin "O autor como produtor", de 1934, no qual ele desenvolve uma teoria da "*técnica literária* das obras" (2012: 131). Essa técnica pode ser resumida com a noção de "refuncionalização" que se refere à necessidade de transformações de formas e dos instrumentos de produção por parte do escritor. A máxima exige: "Não abastecer o aparelho de produção, sem modificá-lo, na medida do possível em um sentido socialista. […] O que se propõe são inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas" (Benjamin, 2012: 37). Nesse sentido, o autor poderá

modificar o próprio *aparelho*. Dessa forma, Benjamin pensa tanto em um escritor com uma "formação politécnica" (2012: 134), rompendo com a especialização estéril, como também em ampliar cada vez mais a possibilidade de o público se tornar autor, ideia que passou a ser um mandamento da ordem do dia no mundo das redes cibernéticas. O artista/escritor benjaminiano, seguindo a máxima de Brecht do "princípio de interrupção", evita cair na falsa representação da totalidade, que mascara o real. Esse artista também é guiado pelo trabalho de montagem e de interrupção do contexto, sendo que ele utiliza o riso como uma de suas ferramentas. Riso e interrupção são meios para a técnica literária obter um distanciamento produtivo e promover a *reflexão*: trata-se de conseguir "refletir sobre a […] posição no processo produtivo" (Benjamin, 2012: 144). Esse artista modificador do aparelho também será central para um cineasta e artista como Harun Farocki.

Os trabalhos desse artista engajado nas lutas de seu tempo não por acaso são caracterizados por uma desconstrução tal do cinema, de uma radicalização de seu princípio de montagem, que suas obras se tornaram mais e mais propícias a instalações e não cabiam mais nas salas tradicionais de cinema com seu público estático e passivo. Sua proposta como artista, em um sentido muito próximo à proposta benjaminiana do autor como produtor, era refuncionalizar o cinema no sentido de transformá-lo em um poderoso aliado na *guerra de imagens* que ele percebeu marcar nossa contemporaneidade. Contra as narrativas épicas pacificadoras, ele propôs dispositivos de inscrição de uma contramemória com potencial de transformação da sociedade. Suas obras nos fazem pensar não só sobre nossa posição no processo produtivo, mas também sobre os processos de representação, sobre os regimes de construção da realidade por meio de narrativas que nos enredam em uma falsa segunda natureza. A força dessas narrativas apenas cresceu com os *gadjets* onipresentes colonizando nossas mentes e nos convertendo em robôs replicadores de *memes*.

Em *Imagens do mundo e epitáfios de guerra*, filme de 1988, ele retoma uma passagem do filósofo Günther Anders sobre a necessidade da humanidade tomar sua história nas mãos para evitar sua destruição. Anders fazia nessa passagem uma associação entre a ausência de intervenção das forças aliadas para estancar a continuidade dos campos de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial e, por outro lado, a passividade de seus contemporâneos nos anos 1980 que assistiam com indiferença à instalação e à proliferação de armas atômicas. A frase inicial da passagem citada de Anders, que deu nome a um importante ensaio de Farocki é enfática: "Die Wirklichkeit hätte zu beginnen" ("A realidade deveria começar"). Trata-se de um chamado por uma ação e intervenção no curso terrível da história, em sua *história da destruição*. Anders foi um dos maiores e mais argutos críticos da relação entre técnica e destruição, como lemos em obras como *Hiroshima ist* überall (1982), *Die atomare Drohung* (1981) ou ainda *Besuch im Hades* (1979). A questão de Farocki no filme *Imagens do mundo* e no texto "A realidade deveria começar" é justamente esse tema, que já se apresentara de modo cristalino em um de seus primeiros filmes, *Nicht löschbares Feuer* ("Fogo inextinguível", 1968), no qual Farocki fez também o papel de ator performer em uma crítica radical à passividade do mundo diante do uso do napalm na Guerra do Vietnam por parte dos EUA. Ou seja: desde sempre o tema de Farocki é a *guerra das imagens*, uma luta no sentido de *despertar* o mundo para e contra a violência e para as injustiças. Mas sua guerra é também uma guerra através de imagens e que o tempo todo reflete sobre o estatuto das imagens, sobre sua capacidade de oscilar entre testemunho e apagamento, destruição.

Fogo inextinguível vai direto ao ponto dos dilemas abertos pela Segunda Guerra Mundial em torno da (i)representabilidade do terror: de sua necessidade e de seus limites, tal como havia sido estabelecido por Adorno de forma paradoxal em 1949. Refiro-me, é claro, ao

seu ensaio "Crítica cultural e sociedade". Adorno concluiu esse trabalho com uma passagem que se tornou central na reflexão sobre a representação artística e poética "após Auschwitz". É importante citá-la: "A crítica cultural defronta-se com o último degrau da dialética entre a cultura e a barbárie: é barbárie escrever um poema depois de Auschwitz, e isso também corrói o conhecimento que afirma por que hoje se tornou impossível escrever poemas" (Adorno, 1986: 91). Paul Celan também expressou essa aporia no verso "*Niemand/ zeugt für den/ Zeugen*", que lemos no poema "Aschenglorie": ninguém testemunha para quem testemunhou, para quem *vivenciou o invivível*. Mas o testemunho ocorre, "se dá" e é a prova e a manifestação desses encontros entre mundo simbólico e realidade, ou da "impressão do original", na definição da fotografia de Farocki. Para Celan a poesia nascia de uma aporia quase insuportável: ele portava seu testemunho com a mesma língua daqueles que assassinaram sua mãe e seu pai. Mas, como escreveu Anders citado por Farocki: "A realidade deveria começar." E, por sua vez, Farocki formula essas aporias em seu *Fogo inextinguível*:

> Como mostrar a ação e as lesões do napalm? Se lhes mostrarmos uma imagem das feridas do napalm, vocês fecharão os olhos. Primeiro, vocês fecharão os olhos diante das imagens. Depois, vocês fecharão os olhos diante da memória delas. Então, vocês fecharão os olhos aos fatos [*Tatsachen*]. Então fecharão os olhos diante do contexto [*Zusammenhang*]. Se lhes mostrarmos uma pessoa com lesões de napalm, feriremos sua sensibilidade. Se ferirmos sua sensibilidade, ficará a sensação de que usamos o napalm contra vocês, às suas custas. Podemos apenas lhes mostrar, então, uma representação [*Vorstellung*] muito fraca dos efeitos do napalm (Farocki, 1968).

Fogo inextinguível se abre justamente com Farocki lendo um testemunho de Thai Bin Dahm, um sobrevivente de um ataque de napalm, que havia sido apresentado em 31 de março de 1966, diante

do Tribunal da Guerra do Vietnã em Estocolmo. Farocki se pergunta como seria possível mostrar as consequências do ataque de napalm, ou seja, como fazer uma ponte entre o testemunho e o mundo. Após a fala citada sobre as intrincadas aporias da apresentação do terror, Farocki queima seu braço com a ponta de seu cigarro acesso, em um gesto ao mesmo tempo solidário com as vítimas de napalm e na tentativa de mostrar uma "representação muito fraca" dos efeitos do napalm. Pergunto-me então: seria o cinema, ou determinado cinema, como o de Farocki, o de Godard, o de Lucia Murat, de Patrício Guzman, para ficar em poucos exemplos, essa "representação muito fraca" das catástrofes? Mais ainda, pergunto-me: a arte seria um tipo de autoimolação, um "fogo inextinguível"? Sem dúvidas, o cinema e as artes, para Farocki, estariam próximos ao gesto de queimar a própria pele para, assim, abrir os olhos dos espectadores para o sofrimento no mundo. De certa forma, boa parte da obra de Farocki é uma tentativa de estabelecer essa representação, ou, melhor dizendo, uma *apresentação*, uma *performance* da catástrofe e da história do sofrimento, realizando uma contramemória que pretendia interromper o fluxo da catástrofe e despertar-nos para a realidade.

Suas obras devem ser vistas como curadorias das imagens das catástrofes que assombravam a sua época. Ele organizava o pessimismo desse tempo visando à construção de um outro campo (lúdico) de ação, *Spielraum*,[1] que também é *Leibraum*, espaço corpóreo. A memória é algo inscrito na nossa carne que nos mobiliza e estrutura nossas ações.

---

1 No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Benjamin lemos: "Assim como uma criança, aprendendo a agarrar, estica o braço em direção à lua como que em direção a uma bola, a humanidade, em suas tentativas de enervação, ambiciona, juntamente com o agarrável, também objetivos que ainda permanecem utópicos. Pois não é apenas a segunda técnica que anuncia suas reivindicações à sociedade nas revoluções. Justamente porque essa segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do trabalho forçado, o indivíduo vê, de outro lado, seu campo de ação [*Spielraum* – literalmente 'espaço de jogo' (N.T.)] aumentar de uma vez para além de todas as proporções" (2013: 63).

Daí a centralidade hoje dos novos discursos decoloniais que vão contra as historiografias oficiais e ainda em grande parte coloniais e reprodutoras da estrutura de poder que domina o Ocidente há séculos. Artistas e escritores africanos e da diáspora negra representam hoje uma parte fundamental da guerra de imagens e da construção dessa outra memória crítica a que me refiro aqui. Entre 9/10/2019 e 2/02/2020 ocorreu no SESC 24 de maio, no centro de São Paulo, a 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_ Videobrasil, com direção artística de Solange Farkas e curadoria de Gabriel Bogossian, Luisa Duarte e Miguel López. Nela, com o tema "Comunidades imaginadas", encontramos uma curadoria que justamente propõe mobilizar essas outras narrativas a contrapelo, desconstrutoras do *logos* Iluminista ocidental e reveladoras do compromisso desse *logos* com um projeto necropolítico que agora se radicaliza com o neoliberalismo extremo.

No catálogo dessa exposição, o curador camaronense radicado em Berlim, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, propõe pensarmos um conceito de des-outrização como estratégia de crítica e desconstrução das geografias e narrativas que instituem poderes centrais em nossas sociedades. Seu texto para o catálogo da 21ª Bienal tem por título "Des-outrização como método" e leva como subtítulo uma frase em ngemba que, traduzindo, significa algo como "mantenha o seu que eu mantenho o meu". Vejamos como esse texto pode ser lido como uma proposta de revisão dos hábitos coloniais de se pensar a nossa autorrepresentação. Proponho pensarmos a partir desse texto de Ndikung uma memória que seria uma outra versão da história: uma verdadeira contratradução empoderadora da tradição.

É importante destacar que o texto se apresenta como parte de um projeto que nasce em resposta à ascensão de "supremacistas patriarcais brancos da extrema-direita" em eleições nos EUA e "em diversos países europeus" (Ndikung, 2019: 65). Podemos sem

problemas acrescentar a América Latina nesse contexto. A des-outrização responde, portanto, a um processo político que pode ser acompanhado de modo claro desde os anos 1990, que permitiu o que Ndikung chama de "canibalização da outridade", ou seja, um movimento sobretudo ocidental de incorporação de seus "outros", acompanhado, no entanto, pela criação brutal de novas outrizações, sobretudo voltadas contra o mundo árabe, movimento que ele chama de "regurgitação de outridade" (Ndikung, 2019: 61). É nesse processo que se dá a referida ascensão supremacista que acaba por reforçar os mecanismos de outrização. Com Freud, de seu ensaio "Massenpsychologie und Ich-Analyse" ("Psicologia das massas e análise do eu", 1921), ou com o René Girard, de *La violence et le sacré* (1972), poderíamos pensar essa outrização violenta da qual Ndikung nos fala como a criação de *bodes expiatórios*, de grupos que são estigmatizados e sacrificados em nome da manutenção da lei e da ordem. Mas ele atualiza essa questão ao mostrar um movimento sutil que ele chama de *soft power*, que consiste na representação aparentemente inclusiva dos outrizados, como ocorre em exposições e eventos públicos voltados quer à África, quer ao "mundo árabe". Para além da "comoditização do 'outro' e da 'outridade'" ("commodification of the 'Other' and of 'Otherness'"), ele vê nesses eventos a construção de uma "geographical specification-ing" que anula a complexidade e objetifica as culturas supostamente homenageadas. Os 54 países africanos com suas milhares de línguas não são passíveis de representações simplistas. No caso brasileiro também ocorre isso e sempre se esquece que não se é monolíngue nesse país, mas, antes, ele possui mais de 160 línguas e dialetos indígenas sistematicamente apagados. Calcula-se que mais de 800 línguas já foram exterminadas no Brasil desde a chegada dos colonizadores. Essas exposições também reproduzem o gesto paternalista de "dar voz", "dar visibilidade" ou "dar espaço"

ao "outro", o que evidentemente o infantiliza. Sutilmente cultua-se a "outridade" e controla-se o outro que, no mesmo gesto que é (re) criado simbolicamente de modo brutal, fica restrito a certas bolhas.

O "Outro", recorda Ndikung, acompanhando aqui uma série de autores decoloniais, como Stuart Hall, Achille Mbembe e Grada Kilomba, é uma superfície de projeção de medos. "Outrizar" é criar um monstro a partir de si e lançá-lo sobre a imagem do "Outro" para conseguir viver melhor consigo mesmo. O "outrizado" vive sob uma opressão econômica que é de certo modo garantida pela opressão simbólica que impede que ele seja um "eu". Assim, Grada Kilomba narra a libertação que significou para ela sair de Portugal e ir para Berlim. Ela fala de uma urgência vital nessa saída: "Não havia nada mais urgente para mim do que sair, para poder aprender uma nova linguagem. Um novo vocabulário, no qual eu pudesse finalmente encontrar-me. No qual eu pudesse ser *eu*" (Kilomba, 2019: 11). Kilomba, como a feminista Cherríe Moraga citada por Ndikung, nota que as projeções no outro misturam as duas pulsões recalcadas, conforme o Freud de *Unbehagen in der Kultur* (*Mal-estar na cultura*): a pulsão sexual e a de destruição. O outro é ao mesmo tempo rejeitado, visto como o mal, e também desejado sexualmente: nos dois momentos da projeção ele é objetificado, destituído de *self* pelo "outrizador"/ "otherer".

O método da "des-outrização" consiste, então, em procedimentos voltados para, antes de mais nada, inscrever de modo claro tornando consciente ao "otherer" e sobretudo ao "outrizado" esse mecanismo colonizador. Trata-se de interromper e barrar a continuidade da longa narrativa colonial. Essa produção de consciência deve, por sua vez, estar na base de uma resistência às reinvestidas neocoloniais. Cabe pensar em modelos de viver juntos para além da lógica da outrização e do ser outrizado. Ndikung está consciente, como também tem enfatizado Achille Mbembe, quanto à íntima relação entre a racialização, a outrização, o colonialismo e sua volta

neocolonial, com o modelo capitalista. A comoditização e a lógica do lucro transformam pessoas e a natureza em engrenagens do sistema. A proposta de Ndikung é a de "demolição de cartografias de poder" e de "recalibragem das relações humanas e não humanas, espaciais e sociais" baseada em uma "interdependência de todos os seres animados e inanimados que coabitam este mundo" (Kilomba, 2019: 64).

Pensando sobre uma recalibragem e uma des-outrização, mesmo sem utilizar esse termo, Grada Kilomba retoma a famosa questão proposta no título de Gayatri Spivak "Pode o subalterno falar?" para destacar como essa pergunta reproduz o colonialismo ao atribuir "um poder absoluto ao discurso dominante *branco*" (Kilomba, 2019: 48). Deve-se, antes, questionar esse poder que também é reproduzido na academia que reitera os locais da "Outridade" e se torna "especialista" na cultura desses "Outros", desautorizando e desqualificando as vozes *negras* e, novamente, retirando-lhes o direito de fala e o direito à autodeterminação. Dizer que existe essa opressão não implica reconhecer essa situação como natural, mas, antes, lutar contra ela. Kilomba destaca uma série de polaridades que são articuladas a partir do jargão científico (colonial) que se sobrepõe aos discursos dos "Outros": "universal/ específico; objetivo/ subjetivo; neutro/ pessoal; racional/ emocional; imparcial/ parcial"; fatos/ opiniões; conhecimento/ experiência (Kilomba, 2019: 52). A des-outrização dessas polaridades revela que elas apenas reproduzem estruturas de dominação. Elas anulam o "outro", projetando-o em um local menos humano, *específico*, sendo incapaz de ter uma visão distanciada, geral, para além de seu ponto de vista pessoal, emotivo e, portanto, carente de cientificidade. Esses binarismos também incluem um processo de escamoteamento do fato de que o que é considerado universal, objetivo, neutro, racional, imparcial e digno do saber científico é também uma construção de um grupo social que quer manter "relações desiguais de poder de 'raça'" (Kilomba, 2019: 53).

O logos ocidental, seu logocentrismo que anula outras manifestações que diferem da tradição eurocêntrica, é outrofóbico e, no limite, outricida. O "outro" é considerado como estando fora do lugar da produção do saber; ele se encontra apenas no lugar específico que é sempre antípoda do local do saber, trata-se de um local atópico, sem lugar. Kilomba escreve: "Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão 'no lugar', 'em casa', corpos que sempre pertencem. Eles pertencem a todos os lugares: na Europa, na África, no norte, no sul, leste, oeste, no centro, bem como na periferia" (Kilomba, 2019: 56). As intelectuais *negras* estariam fadadas a habitar a periferia, as margens. Daí os estudos decoloniais contemporâneos não deverem mais reproduzir inocentemente essas dicotomias centro/periferia, capital/margens etc. O corpo que é condenado pelo discurso colonial a viver sem casa, condenado ao *Unbehagen* (mal-estar) e ao *Unheimlich* (ominoso), deve, antes, ser reconhecido como um ator igualmente digno na construção dos saberes, das casas e dos locais.[2] O pensamento decolonial explode assim com essas bipolaridades estanques, assim como prega uma visão aberta da identidade como processo, como devir e deriva,

2 Apesar de não utilizar o conceito psicanalítico de *Unheimlich*, Abdias Nascimento percebe a necessidade de tratar desse fato psíquico e utiliza termos que traduzem esse conceito freudiano para tratar da situação do negro: "O negro e sua cultura sempre tinham sido mantidos como *estranhos* dentro da sociedade brasileira vigente, cujo único propósito, como o do próprio [Waldir Freitas] Oliveira, é que as populações afro-brasileiras desapareçam, sem deixar rastro, do mapa demográfico do país" (2016: 115, grifos meus). Ele cita também o verbete "negro" de um dicionário inglês-português de A. Houaiss e C. Avery de 1967, o que recorda as páginas iniciais com as citações de vários dicionários a que Freud lança mão, na abertura de seu ensaio sobre o *Unheimlich* de 1919, na tentativa de se aproximar daquele conceito (Freud, 1970: 245-250): "*negro, -gra* (negru, -gra). I. a., black (also fig.); dark; (anthropol.) Negro; somber, gloomy, funeral; shadowy, tenebrous; sinister, threatening; cloudy, obscure, stormy; *ominous*, [eu grifo] portentous; horrible, frightening; adverse, hostile; wretched, odious, detestable". (Houaiss; Avery apud Nascimento, 2016: 55). O "negro" surge como o protoelemento recalcado da cultura colonial moderna, que ainda é a nossa cultura. Como "horrible" ele representa o oposto do corpo clássico a que as belas-artes classicizantes se dedicam em dar forma.

em oposição ao poder colonial enquanto máquina de estampagem e estereotipia de identidades estanques distribuídas hierarquicamente entre "nós" e os "outros". Fanon, Spivak, Hall, Mbembe, A. Nascimento, Kilomba, Ndikung e tantos outros pensadores pós-coloniais partem de suas experiências, de seus corpos e de suas subjetividades, para revelar que todo saber é estruturado a partir de personagens que vivem em sociedade, atuando nela e sofrendo suas coações. A conquista do *Leibraum* de que Benjamin nos falava revela-se aqui como uma conquista de corpos que sofrem por essa deslocalização esquizofrênica que a sociedade colonial lhes impõe. Toda a teoria e produção artístico-literária desse universo associado ao projeto de des-outrização pratica constantemente uma repaginação da história. Constrói essa história a contrapelo a partir da memória do sofrimento que em boa parte está inscrita nos corpos. Joaze Bernardino-Costa denomina esse fato epistemológico-político de "corpo geopolítica do conhecimento" (2018: 119), "ou seja, uma produção intelectual que traz para a análise as experiências vividas do intelectual negro" (2018: 132). A questão é justamente a de reconhecer a validade dessa experiência e superar a desautorização (*Verleugnung*, para falarmos com Ferenczi relendo Freud) do corpo negro, reconhece-lo como parte do diálogo: reconhecer o valor do *lugar* desse corpo e de seu discurso. Nos anos 1970, Abdias Nascimento escrevia de modo claro sobre essa localização do conhecimento:

> Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e *situação* no grupo étnico-cultural a que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que eu posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define. *Situação* que me envolve qual um cinturão histórico de onde não posso escapar conscientemente sem praticar a mentira, a traição, ou a distorção da minha personalidade (Nascimento, 2016: 47).

Stuart Hall fala de um "processo de tradução cultural" caribenho, que possui antes de mais nada um caráter afro-caribenho, hifenizado, e, portanto, indicando uma *diasporizacão*. Em vez de falar em alegoria, como Benjamin ao tratar de Baudelaire e do Barroco, Hall fala da "África" como metáfora. Ele recorda a "forma como a 'África' foi apropriada e transformada pelo sistema de engenho do Novo Mundo. A razão para isso", ele explica, "é que a 'África' é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada; e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou 'o fato da negritude'. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível, no Caribe" (Hall, 2003: 41). Vemos, portanto, como um dos momentos centrais dessa visão diaspórica e pantradutória de Hall, as traduções e ressignificações de sobrevivências da africanidade se dando sob o signo do *trabalho de trauma*. Trata-se de uma tradução derivada do trauma e que realiza ao mesmo tempo o trabalho do trauma. Esse processo tradutório deve possibilitar, como escreveu Kilomba com relação à tarefa da crítica ao colonial, a criação de "novos papéis fora dessa ordem colonial" (Kilomba, 2019: 69), permitindo uma "descolonização de nossas mentes e imaginações" (2019: 69), nas palavras de Malcolm X que ela cita, ou promovendo o *Disothering* de que nos fala Ndikung. Se outridade é a "personificação dos aspectos reprimidos da sociedade *branca*" (Kilomba, 2019: 78), a tarefa da tradução cultural é o *Disothering*. Esse *Disothering* visa atuar contra a infantilização, a primitivização, a animalização e a erotização, que Kilomba localiza na construção do "Outro" (2019: 79). A tarefa de pensar essa tradução decolonial implica conquistar um local de *self* para todos: "Toda vez que sou colocada como 'Outra'" – nos narra Kilomba – "estou experienciando o racismo, porque eu não sou 'outra'. Eu sou eu mesma"

(Kilomba, 2019: 80). O sujeito outrificado é incompleto, pois sua subjetividade é tolhida em termos políticos, sociais e individuais (Kilomba, 2019). Kilomba narra como mulheres negras que vivem em Berlim são constantemente outrificadas e sentem uma demanda no sentido de apagarem suas marcas da negritude, cujos sinais seriam repulsivos. Faz parte da colonização o controle dos corpos, do cabelo, da vestimenta, que objetifica, infantiliza e animaliza o "Outro". Uma tradução decolonial deve ser o oposto da tradução invisibilizadora da diferença (Mbembe, 2017: 193), sem, no entanto, cair na produção de uma diferença ontológica, associada a significantes estáticos e relacionada a origens puras. Antes, a tradução decolonial, construindo uma outra cultura do viver em conjunto, deve saber afirmar não ontologicamente as diferenças. A atual onda fundamentalista supremacista quer impor diferenças insuperáveis e hierarquizações, dividir o mundo entre os passíveis de proteção, compaixão e amor, e os merecedores de desprezo, ódio, controle. A tradução *Disothering* desfaz essas hierarquias, revela a construção desse imaginário neocolonial, seu funcionamento, sua necessária anulação das identidades subalternas e criminalização do "Outro", como diferente, estrangeiro, pobre, traficante, estuprador etc. Essa tradução recusa a ideia de uma norma da branquitude a partir da qual se derivam as diferenças e hierarquias. Ela é, como vimos com Ndikung, "demolição das cartografias de poder e uma reinvenção de geografias" (Ndikung, 2019: 64). Como trabalho do trauma colonial, ela une a indizibilidade do trauma com a indecidibilidade da tradução, mas sempre reafirmando a necessidade e a impossibilidade simultâneas da tradução. Trata-se de um processo aberto. Trata-se de um pôr para cima, de uma Über--Setzung, das relações inter-humanas e com o nosso mundo ao redor. A tradução como método de *Disothering* atua contra a necropolítica e assume o processo tradutório como parte de um jogo político do qual não podemos nos furtar.

A 21ª Bienal Sesc_Videobrasil

Como Luiz de Abreu narra na explicação à sua obra nessa Bienal, que ouvimos no *Soundcloud*,[3] ele acompanhou um processo, na dança brasileira, de conquista de um espaço para os corpos negros, antes segregados e sem lugar para introduzir suas narrativas nas salas de espetáculo. Se na primeira década deste século, a partir de 2003, ele constata que ocorreu uma virada nessa história, e novos grupos e dançarinos, como ele próprio, puderam conquistar espaço na cena artística brasileira, ou seja, novas políticas de ação afirmativa permitiram uma decolonização do corpo negro, por outro lado esse movimento retroage agora, a partir de 2016, de modo visível e bárbaro. Bloqueia-se ou tenta-se sustar esse empoderamento, voltando o processo de colonização com um genocídio negro sistemático.

Noto, a partir dessas observações de Luiz, como agora também procura-se impor novamente as retóricas das narrativas triunfais do descobrimento, das identidades binárias, do desbravamento triunfal da natureza e das pretensas conquistas do progresso. Nunca o nosso *bandeirantismo* foi tão ostentado como nos últimos anos. É verdade que ele se coaduna com o mencionado supremacismo branco que tem se reinstalado no Norte. Existe um concerto neoliberal tentando dar o tom na política do mundo. Ele leva a marca dos negacionismos: da violência colonial, da catástrofe climática e da violência de gênero, entre tantos outros apagamentos que lhe são intrínsecos. Denegam-se, desautorizam-se as narrativas da história de violência para, ao mesmo tempo, de modo perverso, autorizar e promover a continuidade das práticas genocidas. Essa virada neofascista é uma resposta ao aumento vertiginoso da organização e da luta LGBT, feminista, negra, indígena, de trabalhadores, de ecologistas, de sem-teto e sem-terra. Como escreveu Robert Antelme, em um pequeno

3 O depoimento de Abreu, assim como de todos os artistas da 21ª Bienal, pode ser acessado no website do evento.

e precioso artigo de 1948, "Pauvre-Prolétaire-Déporté": "Quando o pobre torna-se proletário, o rico torna-se SS" (Antelme, 1994: 110). Essa máxima pode constar como epígrafe (ou epitáfio) de nossa era.[4]

Daí na exposição da 21ª Bienal Sesc_Videobrasil dois artistas trabalharem explicitamente com o gesto do apagar/varrer. Recordo primeiro Dana Awartani com seu *trabalho I Went Away and Forgot You. A While Ago I Remembered. I Remembered I'd Forgotten You. I Was Dreaming* [Fui embora e esqueci você. Há um tempo lembrei. Lembrei que eu tinha esquecido você. Eu estava sonhando] (2017). Ela atua simultaneamente *per via di pore*, na medida em que delicadamente constrói um piso com complexas formas geométricas que remetem ao islamismo; e também performatiza *per via di levare*, ao varrer esses padrões com um lento gesto de "limpar" o chão. Esse varrer revela um piso "ocidental" que se tornou característico de casas de elite a partir dos anos 1950-60. Na obra, vemos tanto o vídeo com a performance na casa em Jidá, Arábia Saudita, como a reprodução do mosaico de areia, no chão, diante da tela de projeção. A casa onde ela originalmente deitou esse mosaico de areia era um símbolo da modernização e hoje se encontra abandonada, o que revela a lógica destruidora da modernização e implícita no modernismo, com seu desejo de "higienizar" o passado cobrindo tudo com branco e reduzindo as linhas ao mínimo. A artista afirma que quis, com essa obra, erguer um espelho efêmero, feito de areia e de sua varredura, para refletirmos sobre nossos hábitos culturais.

---

4 Benjamin já descrevera essa dialética entre a revolução autêntica e a sua falsificação fascista no fim de seu ensaio sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade* técnica: "O fascismo caminha diretamente em direção a uma estetização da vida política. […] Todos os esforços para estetizar a política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra, e somente a guerra, possibilita dar uma finalidade a grandes movimentos de massa sob auspício das relações de posse tradicionais. É assim que a situação se apresenta do ponto de vista político. Da perspectiva técnica, ela formula-se do seguinte modo: somente a guerra possibilita mobilizar a totalidade dos meios técnicos da atualidade sob auspício das relações de posse" (Benjamin, 2013: 92).

Marton Robinson, com seu *No le digas a mi mano derecha lo que hace la izquierda* [Não diga à minha mão direita o que a esquerda faz] (2019), nos traz uma videoperformance que registra seu gesto de apagamento de um desenho e de inscrições em giz branco sobre uma parede negra que ele mesmo havia desenhado. Ele trabalha com signos que aludem à construção identitária afro e diaspórica nos Estados Unidos, onde vive, mas referindo-se também a todo o continente americano. Como escreve o curador Gabriel Bogossian no catálogo da exposição, "na obra de Robinson, o apagamento é um branqueamento; ao fim da ação, o desenho complexo que existia ali se torna, em parte, um borrão branco" (Farkas, 2019: 184). O racista procura apagar os signos da negritude; ao replicar esse gesto, Robinson nos provoca uma tomada de consciência de *nossa cultura do apagamento*.

Outra obra remete a esse gesto do apagamento, como parte da prática neocolonial de memoricídio. Trata-se de *Monument to the Property of Peace and Monument to the Property of Evil* [Monumento à propriedade da paz e monumento à propriedade do mal] (2017), do escultor neozelandês de descendência indígena ngāti koroki iwi maori Brett Graham. O artista faz um duplo contramonumento, ou antimonumento. Ele se reporta a monumentos que comemoravam o massacre de populações indígenas em uma cidade de Aotearoa (modo maori de indicar o país conhecido como Nova Zelândia). Suas próprias palavras sobre a obra são tão poderosas que não podem ser parafraseadas:

> No meu processo criativo, o modo como a história é "lembrada" sempre me intrigou. Em meus últimos trabalhos, examinei como a cultura colonial dominante escolheu transformar em memória acontecimentos históricos particulares por meio de relatos, diálogos e documentos desses acontecimentos, no sentido de justificar a repressão à cultura indígena.
>
> As duas colunas esculpidas, que são monumentos às propriedades da paz

> ou do mal, são respostas a dois obeliscos erigidos em uma cidade em Aotearoa, na Nova Zelândia, para comemorar algo que é, por um lado, descrito como uma "batalha" e, por outro, como uma matança de pessoas inocentes. Ao recriar em uma galeria os memoriais originais que foram destruídos, o trabalho oferece ao público uma oportunidade de revisitar essa história.
>
> As duas colunas de madeira são feitas de pranchas finas que revelam a fragilidade do lado da história que se perdeu. Segundo o discurso dominante, as pessoas que foram assassinadas eram na verdade os agressores, e ocupavam uma posição fortificada que precisava ser derrotada, quando, na verdade, viviam em cabanas abertas de madeira, que eram vulneráveis a ataques. As pranchas finas de madeira estão arranjadas em "v" e em "v" invertido, em referência à iconografia indígena, que alude às duas respostas com as quais a humanidade se confronta diante da diferença: abraçar ou repelir. Portanto, "propriedades da paz ou do mal".[5]

A precariedade e a fragilidade das pranchas das colunas de Graham se opõem aos obeliscos de concreto erigidos em praças centrais para comemorar as batalhas fundacionais da Nova Zelândia. Sua contramemória é uma autoafirmação não arrogante e tampouco essencialista, já que joga com a forma dos obeliscos, associando-a à do totem e inscrevendo formas da cultura maori na superfície. A "paz" é revelada como a "paz dos vencedores" e o "mal" é retroprojetado na cultura colonizadora. O branco pode tanto remeter ao apagamento tentativamente realizado pela cultura dos monumentos como também à abertura para novas inscrições identitárias no agora do "perigo" de que Benjamin nos fala. Brett Graham conclui em sua fala:

---

5 Disponível em http://bienalsescvideobrasil.org.br/artista/brett-graham. Acesso em: 20 out. 2019.

> Em se tratando de oferecer um espaço diferente para rever a história, a arte indígena dá voz a uma oportunidade de oferecer perspectivas "alter--nativas" da história, seja subvertendo as meta-narrativas dominantes, seja simplesmente pelo ato de lembrar histórias convenientemente esquecidas. Isso porque essas perspectivas contradizem as mitologias fundadoras da cultura dominante e muitas vezes questionam a legitimidade de sua ocupação. Em Aotearoa, a cultura dominante esqueceu que eles também foram perpetuadores da violência. Essa amnésia levou à negação de que atos de violência extrema nas mãos da maioria branca, como os assassinatos recentes na Mesquita de Christchurch, sequer eram possíveis de ocorrer.[6]

Muitas obras contemporâneas trabalham com a ideia de inscrever violências que são apagadas ou apenas relegadas ao jornalismo sensacionalista. Tenta-se também revelar violências que dormitam em arquivos mortos, como que banidas em um inconsciente arquivístico, mas que regem nossas ações, como fazem, segundo a psicanálise, as memórias traumáticas. Também as memórias traumáticas são mistos ambíguos de memória e esquecimento.[7] Um exemplo desse caso que lida com "memórias vivas enterradas em nossa psique" (Kilomba, 2019: 33) é a obra de Clara Ianni, *Do figurativismo ao abstracionismo* (2017). A artista faz uma arqueologia do modernismo (como, aliás, a artista mineira Lais Myrrha tem feito com bravura em obras como *O instante interminável*, 2015, e *Projeto Gameleira,* 1971). Na obra da 21ª Bienal, Ianni retoma a cena da primeira exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo*, ocorrida em 1949. Para fazer essa obra, a artista teve que pesquisar nos arquivos da Fundação Bienal de São Paulo, onde

6 Disponível em http://bienalsescvideobrasil.org.br/artista/brett-graham. Acesso em: 20 out. 2019.

7 Quanto a essa relação entre arte e trabalho do trauma remeto ao meu artigo: Seligmann-Silva: 2008, no qual desenvolvo essa elaboração artístico-literária do trauma a partir de casos como o genocídio armênio, a Shoah e o genocídio de Ruanda de 1994.

encontrou cartas enviadas, da parte de Nelson Rockefeller, a Ciccillo Matarazzo, doador de algumas das obras da exposição.

A obra de Clara consiste na projeção de um vídeo no qual vemos de modo precário imagens de fragmentos de obras que estavam nessa exposição, acompanhadas de frases retiradas dessas correspondências. Mas, ao lado das frases do humanista e mecenas das artes Rockefeller, Ianni projeta também excertos de um texto desse mesmo senhor, voltado para um controle político e econômico das Américas, e intitulado *Relatório Rockefeller sobre as Américas*. Para além da hipocrisia pontual desse mecenas estrategista geopolítico, Ianni ilumina um compromisso da instituição das artes modernas com a macropolítica. Não por acaso, o modernismo e muitos de seus teóricos, até os anos 1960, tinham uma forte tendência à estética da arte pela arte. Havia algo simultaneamente violento e negacionista no projeto modernista. O movimento que fez deslocar o eixo das artes de volta para a política, como acontecia em parte no início das vanguardas históricas, com o *dada* e os surrealistas, deu-se a partir das neovanguardas dos anos 1960, e tem sido realizado no embate com um certo modernismo conservador. Trata-se de um longo processo de quase meio século e que foi acelerado agora, com a entronização da nova era dos fascismos e dos negacionismos. Diante do paroxismo do fascismo, artistas se engajam de tal modo nas lutas sociais a ponto de perdemos, hoje, as fronteiras entre arte e ativismo. Mas não se trata, nessa arte, de paternalmente "representar o outro" ou "dar voz" a ele, mas, antes, de performatizar desejos, anarquivizar arquivos, permitir uma curadoria de escombros, via uma virada subjetiva e política do saber e das artes.[8]

8 Cf. KILOMBA, 2019, p. 74. Quanto ao conceito de arte como anarquivamento, remeto ao meu ensaio: Seligmann-Silva, 2014.

Os testemunhos: descolonização e imaginação de um novo viver em comum

A obra *Jeguatá – caderno de viagem* (2018), de Ana Carvalho, Ariel Kuaray Ortega, Fernando Ancil e Patrícia Para Yxapy, é um desdobramento do projeto Vídeo Nas Aldeias, que tem realizado, já há três décadas, centenas de filmes, em parte produzidos por populações originárias brasileiras. Essa obra-instalação é composta por fotografias, mapas, objetos, pacotes de produtos comercializados com imagens indígenas e vídeos com falas de forte cunho testemunhal. Nessas falas escutamos em que medida o "passado recente" dos povos indígenas americanos – aquele que os atravessa e possui um valor de catástrofe para eles – foi a chamada "descoberta", ou seja, a chegada dos europeus à América. Trata-se de um "ontem" de mais de 500 anos atrás, de um "ontem" que não passa, não deixa de assombrar os indígenas todas as vezes que eles se veem confrontados com a violência desse encontro que perdura. Essa categoria de "passado recente" como momento histórico indigesto que atravessa certas populações varia, portanto, conforme o grupo a que nos voltamos. Esse "passado atravessado", de resto, constitui novas identidades grupais. Grupos indígenas que antes tinham conflitos unem-se hoje, no Brasil, na sua luta contra a violência neocolonial racista que o governo procura impor, à revelia da Constituição de 1988. Esses indígenas, presentes também na obra *Guardiões da memória*, vídeo de 2018 de Alberto Guarani, e na de Andrea Tonacci, Struggle to Be Heard: Voices of Indigenous Activists [A luta para ser ouvido: vozes de ativistas indígenas], vídeos de 1979-80, revelam os indígenas como *sobreviventes*.

Superstes, em latim, é um termo que se refere à *testemunha* como alguém que atravessou a morte e procura expressá-la, que porta em suas palavras uma verdade que desafia. No nosso caso, as palavras de alguns desses indígenas que falam nas telas da 21ª Bienal desafiam

justamente as políticas de extermínio que o Estado brasileiro tem levado a cabo, com maior ou menor intensidade, desde sempre. Essas testemunhas, portadoras de uma verdade incômoda ao *establishment*, são, lembrando da expressão grega retomada por Foucault, *parresiastas*, ou seja, pessoas que ousam lançar verdades mesmo sabendo que com isso suas vidas podem correr risco (Foucault, 2011). Em uma era marcada pelo rebaixamento ético e pelo aviltamento da política, essas vozes ocupam um local de destaque como tentativa de restituir um espaço político ético, baseado na palavra justa e na escuta atenta.[9] O testemunho permite "criar novos papéis fora da ordem colonial", produzindo o que Malcolm X denominou "descolonização de nossas mentes e imaginações" (Kilomba, 2019: 69).

Se quisermos pensar em uma nova imaginação política, teremos que ter em conta essas vozes testemunhais que portam verdades da dor e são relacionadas a perdas. Elas também portam sonhos e desejos de corpos e grupos massacrados por séculos de reprodução da violenta máquina colonial. O pensamento decolonial, a referida des-*outrização* lembrada por Ndikung, encontra nos testemunhos e nos gestos desses artistas da memória e do desesquecer esteios para vislumbrarmos novas paisagens políticas, outras possibilidades de viver em comum, para além da nação, para além dos binarismos dentro-fora, autóctone-estrangeiro, margem-centro – e para além, sobretudo, do projeto biopolítico do neoliberalismo. Essas novas curadorias da memória alimentam novas subjetividades e permitem a construção de novos elos interpessoais e intergrupais. A aqui mencionada

9 A dignidade da testemunha e do *parresiasta* fica clara também na impressionante obra de Tomaz Klotzel, como já expressa seu próprio nome *Ousadia, Majestade!* (2018). A obra é composta por três fotografias nas quais vemos locais de crimes de pessoas associadas às lutas em disputas de terra no estado do Pará. Testemunhos, depoimentos e documentos jurídicos constituem um painel da violência em um dos estados onde mais defensores e ambientalistas são assassinados no Brasil. Klotzel foge do lugar-comum e da exploração de imagens violentas mostrando locais "vazios", indicando o desafio da apresentação da morte e da violência.

obra de Harun Farocki também é um marco nesse sentido, na medida em que aprimorou os meios de refuncionalização da arte na sua luta contra os fascismos. Mais do que nunca, a "segunda técnica", na expressão de Benjamin, como agenciadora do testemunho, deve ser chamada para abrir novos *espaços lúdicos de ação*, para nos apropriarmos dos aparelhos e revertermos a sua programação entrópica-distópica. Estamos a um passo do ponto de não retorno no que tange à destruição da Terra. O despertador está tocando e as artes reverberam o seu som. Não podemos deixar de atender a esse chamado. Aqui e agora o "tarde demais" equivale ao "nunca mais".

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. "Crítica cultural e sociedade". In: COHN, Gabriel (org). *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986, p. 76-91.

ANTELME, Robert. "Pauvre-prolétaire-déporté". *Lignes,* 1994/1, n. 21), p. 110.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva, revisão técnica Márcio Seligmann-Silva, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. I, trad. S. P. Rouanet, revisão técnica Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. "Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal". *Revista Sociedade e Estado*, v. 33, n. 1, p. 119-137, jan./abr. 2018.

FARKAS, Solange (org.) *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil*: Comunidades imaginadas. São Paulo: Videobrasil; Edições Sesc, 2019. (Catálogo de exposição.)

FOUCAULT, Michael. *Fearless Speech*. Los Angeles: Semiotext(e), 2001.

FREUD, Sigmund. "Das Unheimliche". In: FREUD, Sigmund. *Freud-Studienausgabe*, v. IV. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1970, p. 241-274.

HALL, Stuart. "Pensando a diáspora. Reflexões sobre a Terra no exterior". In: HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Humanistas, 2003, p. 25-50.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. 2. ed. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio negro*: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng. "Des-outrização como método (Leh zo, a me ken de za)". *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil*: comunidades imaginadas. São Paulo: Videobrasil; Edições Sesc, 2019. (Catálogo de exposição.)

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas". *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1. Rio de Janeiro, 2008. Departamento de Psicologia da PUC-Rio, p. 65-82.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin". *Revista Poiesis*, n. 24, p. 35-58, ano 15, dez. 2014.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Fábula encarnada desde el Caribe

Mariana Simoni

1.

En el contexto actual de emergencia ecológica y crisis planetaria – sentida de forma desigual por las distintas regiones geopolíticas, en función de sus respectivos papeles en la historia colonial concebida en perspectiva global –, la novela *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*, de Maryse Condé (1986), podría ser inscrita en un marco de reinvención y reapropiación política de la fábula. Tal inscripción presupone, desde luego, el abandono de premisas problemáticas como la existencia de un consenso sobre lo que se consideraría el género de la fábula y, más aún, de que lo que contaría como fábula fuera, consensualmente, considerada un género. Además de ser equivalada a „mentira" o „falsedad", designando al personaje de ficción en general, *fábula* se ha consolidado tradicionalmente en los estudios literarios como sinónimo de „materia" (*Stoff*), indisolublemente ligado a „trama" en el formalismo ruso y a „discurso" en la teoría narrativa de Gérard Genette. Esta ambivalencia se encuentra en el centro de la relación que la fábula mantiene con la idea de verdad, por un lado, y de pasado, por otro, ya que la forma en que se narra implica siempre una actualización al tiempo de la propia narración. Retomando esta conceptualización del formalismo ruso en *Lector in Fabula*, Umberto Eco subraya que una fábula "no tiene por qué ser necesariamente una secuencia de acciones humanas: puede referirse a una serie de acontecimientos relativos a objetos inanimados o, incluso, a ideas" (Eco, 1993: 146).

En este sentido, más que las cuestiones estilísticas relativas al género, que hace tiempo han perdido relevancia en el campo ampliado de la literatura, quizá el gesto más destacado de esta nueva

reinvención/apropiación de la fábula en la época contemporánea tenga que ver precisamente con el desplazamiento paradójico de su carácter antropocéntrico – más concretamente del carácter metafórico que reduce el punto de vista no humano ya sea a la representación de emociones humanas, o a metáforas de lo humano.[1] La hipótesis a ser explorada en este ensayo es que tal ejercicio fabular se efectua en *Moi, Tituba sorcière noire de Salem* a través de una relación con la tierra que se despliega de forma transcorpórea. Dicha relación está basada en la proyección de una noción encarnada de metamorfosis como proceso liminal, materializando, de esa manera, puntos de vista situados.

2.

Moi, Tituba sorcière noire de Salem relata la vida de Tituba, un personaje histórico „real", cuya existencia empírica está documentada en las actas de los juicios por brujería de Salem – una serie de audiencias y procesos contra personas acusadas de brujería en el Massachusetts colonial entre febrero de 1692 y mayo de 1693 – y en la historiografía vinculada a este episodio de la historia del puritanismo estadounidense. Esclavizada por el pastor Samuel Parris, Tituba es descrita en los documentos históricos como esclava, extranjera procedente de la isla de Barbados, étnicamente marcada (indígena, negra o mestiza) y esposa de otro esclavo (John Indian). En *The Devil in Massachusetts: A Modern Inquiry into the Salem Witch Trials*, la investigadora Marion L. Starkey resume la figura de Tituba de la siguiente manera: "There were in the Parris household two slaves, relics of his Barbados venture, the loutish John Indian and his consorte, the ageless Tituba, said to be half Carib band half Negro" (Starkey,1949: 9).

1 Según Michel Serres, ésta es quizá la metamorfosis más estructural operada por las fábulas tradicionales: la transformación del animal en emoción humana (Serres, 2021).

La novela se configura como uno de los proyectos estéticos de ficcionalización más destacados de Tituba desde su propia perspectiva.[2] Concebida en parte como una reescritura paródica de un canon de la literatura estadounidense, *The Scarlet Letter: A Romance,* de Nathaniel Hawthorne (1850), la novela fue escrita por Condé durante los años en Estados Unidos, en los que ella trabajó como profesora de literatura francesa en la Universidad de Columbia. Si, por un lado, estas condiciones favorecieron su inserción en la escena cultural estadounidense y su recepción como contradiscurso poscolonial,[3] el contexto de un cierto ensombrecimiento del debate sobre lo posmoderno y de la aparición de los estudios poscoloniales, llevaron estas mismas circunstancias, por otro lado, a minimizar sus dimensiones paródicas e irónicas en el sentido de una interpretación heroica de la figura de Tituba. Considerando el mismo contexto histórico y geográfico, *Moi, Tituba sorcière noire de Salem* también podría ser considerada, en parte, como un ejemplo de lo que Linda Hutcheon (1988) denominó, prácticamente al mismo tiempo, metaficción historiográfica, a saber: novelas que „instalan, y luego difuminan, la línea de separación entre ficción e historia" (Hutcheon, 1988: 113).[4]

Formulado como una especie de defensa del potencial político del posmodernismo, frente a los argumentos que atacaban la perspectiva irónica y paródica en relación con el pasado, en tanto que relativización políticamente inadmisible, el argumento de Hutcheon se basa, sobre todo, en las implicaciones políticas producidas por medio de la reescritura del pasado. En el contexto global y posfactual actual, las dimensiones

2 Tituba ya había aparecido en el drama de Arthur Miller *The Crucible* (1953), pero ni como protagonista ni como punto de vista rector. Como se verá más adelante, el texto de Miller es retomado intertextualmente por Condé.

3 Especialmente en términos del marco descrito en *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989), que, entre otras cosas, trata explícitamente del caso caribeño, cuya especificidad de la lengua francesa adquirió en sí misma contornos subversivos en un debate marcadamente anglosajón.

4 La traducción es mía, al igual que la siguiente cita de Selao (2013).

políticas de la problematización del estatuto ficcional de la tarea historiográfica coexisten mucho más explícitamente en América Latina con la necesidad de narrar la historia colonial desde puntos de vista borrados por la historia oficial. Es en este ámbito donde la ironía y la parodia no parecen amenazar el carácter político de ciertas novelas latinoamericanas contemporáneas,[5] que se resisten a la reducción dicotómica – ya sea a la estetización fantástica o a una supuesta autenticidad autóctona – tan marcada por los debates sobre el arte moderno y ritual y la noción de realismo mágico (Carpentier, 1967). Son precisamente estas novelas, que hoy, en un escenario latinoamericano, enfatizan aspectos invisibilizados o minimizados en aquel debate típicamente anglosajón de mediados de los ochenta – como las perspectivas multiespecíficas, la interseccionalidad y las ecologías de género –, las que parecen alinearse con *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*. Mientras que el lector implícito de los años ochenta, independientemente de las inclinaciones y vocaciones políticas progresistas del autor empírico, seguía exotizando invariablemente las epistemologías no occidentales, proyectos estético-políticos como el de Maryse Condé lo subvierten. Es a través de su abordaje, que no sólo incluye a una lectora implícita, validando otras formas de conocimiento por razones muy pragmáticas y urgentes, sino además, por su registro irónico, lo que permite que este proyecto no se deje identificar con proyecciones identitarias. Como observa Selao (2013), la „quilombolización del imaginario" propiciada por Condé „no se ajusta plenamente a las expectativas de un público lector occidental o antillano – masculino o feminino –, ya que deconstruye la figura sacro-santoral de la abuela y la no menos santa figura de la quilombola, como se puede encontrar en las obras de Édouard Glissant o de Patrick Chamoiseau" (Selao, 2013).

Sintomáticas de este tipo de simultaneidad no sincrónica son las frecuentes alusiones a la obra de Condé en *Une écologie décoloniale:*

5 En el contexto caribeño, el ejemplo más destacado sería, sin duda, *La mucama de Ominculé* (2015), de la escritora dominicana Rita Indiana.

Penser l'écologie depuis le monde caribéen, del filósofo político martiniqués e ingeniero medioambiental Malcom Ferdinand (2019), así como el hecho de que Angela Davis fuera la autora de los prólogos tanto de las traducciones al inglés de *Moi, Tituba sorcière noire de Salem* como del libro de Ferdinand antes mencionado. En esta obra, Ferdinand describe el desarrollo de la noción de ecología en las sociedades quilombolas del Caribe y Brasil, a partir del encuentro metamórfico con la naturaleza: en la huida de las personas esclavizadas, la hostilidad del entorno, una vez superada la prueba de la muerte, se convirtió en aliada en la preservación del escondite y, por tanto, de la vida. Es el cuidado de la tierra, como tarea de lo que el autor define como „matrigénesis" – en contraposición al matricidio colonial –, que al estar intrínsecamente ligado a la supervivencia, el (re)nacimiento y la metamorfosis (Ferdinand, 2019: 254-256), permitiría subvertir la propia condición existencial de la huida. Esta interdependencia, basada en procesos de retroalimentación y metamorfosis, conecta ser humano-tierra-bosque y, de esa manera, niega la idea misma de naturaleza como abstracción separada de los cuerpos. Nociones de metamorfosis que de algún modo se encuentran vinculadas a la matriz matriarcal como poder creador, además de poder ser localizadas en las culturas amerindias transformadoras y sus formas transespecíficas de producción de conocimiento, han sido enfatizadas contemporáneamente por teorías que se solapan con ontologías relacionales.[6]

En el actual horizonte de expectativa – impregnado por los debates decoloniales en la escena latino-americana – lo que sobresale en *Moi, Tituba sorcière noire de Salem* sigue siendo el gesto performativo de reescribir la historia colonial y la historia de la esclavitud, concebida como historia global desde un punto de vista situado, mucho más que la problematización autorreflexiva del concepto de historia en sus posibles vínculos con

6 Cf. Viveiros de Castro, 2009; De La Cadena, 2015; Coccia, 2020, entre otros.

el debate norteamericano sobre lo posmoderno. Sin embargo, podría decirse que esta notoria relación con América Latina y, aún más específicamente, con el pensamiento caribeño de autores como Frantz Fanon (1952), Aimé Césaire (1950; 1987) y Édouard Glissant (1981; 1990), se produce en términos de una actualización ecológica interseccional. Es precisamente por medio de la percepción de la dimensión irónica por un lado y, por la proyección de una noción encarnada transcorporal y relacional de metamorfosis, por el otro, que esta actualización se posibilita.

Estas reflexiones parten de la hipótesis de que, en la línea de ciertas novelas latinoamericanas actuales, *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*, propone una noción de metamorfosis, ya en los años 1980, que puede ofrecer una revisión ecológica de conceptos fundamentales de la tradición cultural latinoamericana, desplazando el énfasis de la diferencia a la unidad de la diferencia (Luhmann, 1995). Esto provee la posibilidad de pensar en diferencia más allá de los debates sobre identidad y proyectos nacionales,[7] no en términos de lo que separa, sino de lo que conecta, sin por ello negarlo. Una concepción relacional de diferencia permite, por tanto, describir procesos encarnados y desindividualizados de agencia no humana, entendidos en el marco de lo que Stacy Alaimo ha definido como „trans-corporalidad", es decir, el espacio-tiempo en el que la corporalidad humana, en toda su carnalidad material, es inseparable de la „naturaleza" o el „medio ambiente" (Alaimo, 2008).

7 Desde Ovidio, la conexión entre metamorfosis y creación ha sido muy apreciada por la literatura y las artes en general, y por la literatura y las artes modernas de un modo aún más específico. Por un lado, porque la cuestión de la forma, de los procedimientos y procesos, pasó a tematizarse de forma metarreflexiva en las propias obras. Y por otro lado, porque con la Modernidad – y aquí me refiero obviamente a una idea amplia de modernidad que coincide, entre otras cosas, con la colonización – la diferencia se convirtió en un tema muy destacado. La metamorfosis subyace a la experiencia colonial y a la esclavitud, como demuestra la autora jamaicana Sylvia Winter en *Black Metamorphosis* (manuscrito no publicado) en el contexto de la experiencia de las personas esclavizadas y su desplazamiento forzoso de África a América. Hay innumerables ejemplos, especialmente en América Latina, donde existe una larga tradición de elaboración estética y conceptual de este gran encuentro con la alteridad. Por lo tanto, se podría afirmar que la metamorfosis está en la base de conceptos como antropofagia, hibridación, mestizaje, entre otros.

3.

Aunque el núcleo de la historia es el episodio de Salem, la novela imagina el contexto del nacimiento de Tituba, su vida en Barbados antes de ser llevada a Estados Unidos, las circunstancias de su unión con John Indien,[8] así como su vida tras su encarcelamiento en Boston, cuando regresa a su tierra natal. Este esfuerzo especulativo se basa en investigaciones históricas y literarias, como el drama de Arthur Miller *The Crucible* (1953). La relación intertextual con esta obra, basada explícitamente en hechos „reales", también centrada en los juicios de Salem y escrita a principios de los años 1950 como comentario sobre la caza de comunistas en la era McCarthy,[9] está marcada menos por su aspecto paródico que por el cambio de perspectiva narrativa. Aunque los comentarios interrumpen permanentemente la estructura dramatúrgica del texto de Miller, estos no ofrecen ningún tipo de información sobre el personaje de Tituba que oriente de algún modo el enfoque narrativo. Por el contrario, gran parte de lo que sabemos de ella procede del exterior: ya sea de las suposiciones/imputaciones/acusaciones realizadas por otros personajes – "Tituba knows how to speak to the dead, Mr. Parris" – o los títulos, que le aportan más concretización a su cuerpo:

> The door opens, and his Negro slave enters. Tituba is in her forties. Parris brought her with him from Barbados, where he spent some years as a merchant before entering the ministry. She enters as one does who can no longer bear to be barred from the sight of her beloved, but she is also very frightened because her slave sense has warned her that, as always, trouble in this house eventually lands on her back (Miller, 1971: 8).

8 El esclavo John Indian ha sido recreado como personaje por Condé en parte con la grafía francesa: John *Indien*.

9 "The analogy, however, seems to falter when one considers that, while there were no witches then, there are Communists and capitalists now, and in each camp there is certain proof that spies of each side are at work undermining the other" (Miller, 1971: 35).

En su recreación de Tituba, Condé también opta por vincularla tanto al Caribe como a la historia de la diáspora africana que, desde su perspectiva narrativa, es inseparable del género y del cuerpo. El cambio de enfoque hacia la propia Tituba, reinscribiéndola en la historia, de una manera performativa, en tanto que narradora, parece haberse ligado, ya en las dos primeras frases de la novela, al gesto de situar a esta narradora: "Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du *Christ the King*, un jour de 16** alors que le navire faisait voile vers la Barbade. C'est de cette agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris" (Condé, 1986: 15).[10] La figura del barco negrero opera como una poderosa imagen de cuestionamiento de la patria, y la propia repetición del viaje en barco en otros dos importantes viajes transatlánticos del relato – el viaje a Estados Unidos y el regreso a Barbados – parece reafirmar esta dimensión heterotópica.[11] La historia de las violaciones de su madre en su tierra natal acompaña a Tituba a lo largo de su vida. Estas se manifiestan no sólo a través del énfasis en las formas de supervivencia-resistencia vinculadas al cultivo de la tierra y su relación con los animales, sino además en su propia sexualidad. El hecho de que Tituba, tras masturbarse, especulara sobre si su madre habría involuntariamente experimentado placer al ser violada, le permite comprender el gesto de agresión de su madre al intentar evitar la segunda violación: "Était-ce ainsi que malgré elle, ma mère avait râlé quand le marin l'avait

10 "Abena, mi madre, fue violada por un marinero inglés en el puente del Christ the King un día de 16** cuando el velero navegaba hacia Barbados. Yo nací a consecuencia de esta agresión. De este acto de odio y de desprecio" (Condé, 1988: 8).

11 En su propuesta de la figura política del *compagnon de bord* (naviero), definida como "figura que hace del encuentro su meta" (Ferdinand, 2019: 333), como alternativa a la huida del encuentro que constituyen tanto el arca de Noé como el barco negrero, Malcom Ferdinand contrasta ambos dispositivos de navegación a través de la siguiente tipología: mientras que el arca se caracteriza por el "indiferente, xenoguerrero, sacrificador, señor-patriarca y devorador del mundo", el barco negrero está marcado por el "negro naufragio, el suicida, el cimarrón, el vengador y el kamikaze" (p. 319-320, mi traducción).

violée? Alors, je comprenais qu'elle ait voulu épargner à son corps la seconde humiliation d'une possession sans amour et ait tenté de tuer Darnell"(CONDÉ, 1986: p.32).[12]

Abena, madre de Tituba, encuentra consuelo ante la violencia que había sufrido desde que la arrancaron de África – «son village incendié, ses parents éventrés en tentant de se défendre, ce viol, à présent la séparation brutale d'avec un être aussi doux et désespéré qu'elle-même»[13] – en los brazos de Yao, un esclavo perteneciente a la misma etnia, que le dio a Tituba todo el amor de padre que ella misma, como madre, no era capaz de expresar. Este relativo estado de satisfacción, casi subversivo, se expresaba sobre todo en el trabajo interdependiente con el medio natural – en términos de lo que Ferdinand describió como matrigénesis – marcado por una relativa libertad, que contrastaba con el trabajo esclavo:

> Quand je naquis quatre mois plus tard, Yao et ma mère connaissaient le bonheur d'esclave, incertain et menacé, fait de miettes presque impalpables! A six heures du matin, le coutelas sur l'épaule, Yao partait aux champs et prenait sa place dans la longue file d'hommes en haillons, traînant les pieds le long des sentiers. Pendant ce temps, ma mère faisait pousser dans son carreau de terre des tomates, des gombos ou d'autres légumes, cuisinait, nourrissait une volaille étique (CONDÉ, 1986: 18).[14]

12 "¿Era así como, a pesar de ella, había gemido mi madre cuando el marinero la violó? Ahora sabía por qué había querido ahorrarle a su cuerpo la segunda humillación de una posesión sin amor y comprendía también que hubiera intentado matar a Darnell" (Condé, 1988: 18).

13 „(…) su pueblo incendiado, sus padres destripados intentando defenderse, la violación y la brutal separación de un ser tan dulce y desesperado como ella misma" (p. 9).

14 "Cuando yo nací cuatro meses más tarde, Yao y mi madre conocían la felicidad. Triste felicidad de esclavos, incierta y amenazada, hecha de migajas casi impalpables. A las seis de la mañana Yao salía hacia el campo con el machete al hombro y ocupaba su sitio en la larga fila de hombres con harapos, arrastrando los pies a lo largo de los caminos. Durante el día mi madre cultivaba en un pedacito de tierra tomates y gombos u otras hortalizas; cocinaba y alimentaba a unas esqueléticas aves de corral" (p. 9-10).

Mientras que el matricidio constituido por la historia de violencia de Abena es evocado de algún modo en el propio nacimiento de Tituba, su (re)nacimiento como „curandera“ – desde su recepción por Man Yaya, una anciana que la introduce en los secretos de la curación con hierbas y le enseña a comunicarse con los muertos – es experimentado como matrigénesis:

> Man Yaya m'apprit à écouter le vent quand il se lève et mesure ses forces au-dessus des cases qu'il se prépare à broyer. Ma Yaya m'apprit la mer. Les montagnes et les mornes. Elle m'apprit que tout vit, tout a une âme, un soufflé. Que tout doit être respecté. Que l'homme n'est pas un maître parcourant à cheval son royaume (p. 23).[15]

A la naturalidad con la que muere Man Yaya, en contraste con Abena, le sigue la naturalidad con la que Tituba asume gradualmente la identidad de curandera; se construye una cabaña con sus propias manos lejos de las casas, en el bosque, y comienza a vivir totalmente aislada, vinculada, desde el punto de vista social, a los poderes sobrenaturales de Man Yaya:

> Je connaissais un coin en bordure de la rivière Ormonde où personne ne se rendait jamais, car la terre y était marécageuse et peu propice à la culture de la canne. J'y bâtis toute seule, à la force de mes poignets, une case que je parvins à jucher sur pilotis. Patiemment, je colmatai des langues de terre et délimitait un jardin où bientôt crûrent toutes sortes de plantes que je mettais en terre de façon rituelle, respectant les volontés du soleil et de l'air (p. 25).[16]

15 "Man Yaya me enseñó a escuchar el viento cuando se levanta y mide sus fuerzas sobre las chozas que se dispone a abatir. Man Yaya me enseñó todo sobre el mar, las montañas y los cerros. Me enseñó que todo vive, tiene un alma, un aliento. Que todo debe ser respetado. Que el hombre no es un amo recorriendo a caballo su reino" (p. 12).

16 "Yo conocía un rincón a orillas del río Ormonde donde no iba nunca nadie pues la tierra era pantanosa y poco propicia para el cultivo de caña. Construí sola, con la fuerza

También en este caso, un modo de vida ecológico parece estar directamente relacionado con la idea de libertad, porque la choza, como una especie de quilombo, ocupa un estado de suspensión, al margen del sistema esclavista de la *plantation*: "Je m'en aperçois aujourd'hui, ce furent les moments les plus heuureux de ma vie. Je n'étais jamais seule puisque mes invisibles étaient autour de moi, sans jamais cependant m'oppresser de leur présence" (p. 25).[17] En consonancia con esta poderosa imagen, Malcom Ferdinand atribuye la propia condición de posibilidad del quilombo a la mujer quilombola: „A diferencia de la fantasía masculina de un hombre quilombola solo, estas primeras mujeres quilombolas fueron las que hicieron posible el aquilombamiento de los hombres y la supervivencia de los quilombos, es decir, la metamorfosis y la matrigénesis criolla" (Ferdinand, 2019: 262).[18]

Emanuele Coccia, de la misma manera, asocia la metamorfosis con la matriz matriarcal – entendida como potencialidad creadora – y con la experiencia del nacimiento: „es porque los seres vivos son capaces de dar a luz – porque pueden convertirse en madres – por lo que podemos manipular el mundo, transformarlo, hacer que el mundo participe de este impulso metamórfico que llamamos vida. Es el nacimiento, el trabajo de mediación entre una forma y otra en el que la vida se encarna, lo que hace posible cualquier manipulación técnica" (Coccia, 2020: 44). Coccia atribuye esta dimensión técnica al proceso material de construcción del cuerpo, que está implícito en la noción de capullo, y que puede vincularse a la relación de Tituba con su cabaña.

---

de mis puños, una choza que conseguí encaramar a unos pilotes. Con paciencia rellené leguas de tierra y delimité un jardín en el que crecieran con rapidez toda clase de plantas que sembré de forma ritual respetando la voluntad del sol y el aire" (p. 14).

17 "Hoy me doy cuenta de que fueron los momentos más felices de mi vida. No estaba nunca sola puesto que mis invisibles estaban a mi alrededor, pero sin oprimirme nunca con su presencia" (p. 14).

18 Ésta y las demás traducciones de Ferdinand y de Coccia son mías.

En zoología, capullo se refiere, en el caso de las mariposas, a la envoltura de seda tejida por la propia oruga en su estado de crisálida, es decir, durante una fase de latencia, la última etapa de su desarrollo para convertirse en un insecto completamente maduro. Según Coccia:

> La técnica – el arte de construir capullos – hace del ser simultáneamente el sujeto, el objeto y el medio del acto de transformación (…) En todas partes donde un ser vivo se relaciona consigo mismo, con el resto de seres vivos, con el planeta, hay un capullo. Todo yo es un capullo. El capullo corresponde a la construcción de un umbral en el que todas las fronteras e identidades – tanto las del yo como las del mundo – quedan temporalmente suspendidas. Es el quiasma que hace del mundo el laboratorio de la génesis del yo, y del yo el material más precioso del mundo, el que nunca deja de transformarlo (Coccia, 2020: 97,104).

Este carácter procesual y dinámico de la metamorfosis vinculada a la matrigénesis es conferido en la novela de Condé por la dimensión irónica, lo cual impide no sólo la cristalización del estereotipo que vincula mujer y naturaleza, sino también la propia domesticación de Tituba, ya sea en relación a la identidad de mujer puritana o de mujer quilombola. En la parte final de la novela, cuando regresa a su isla, es precisamente la experiencia de insuficiencia en el mundo quilombola, lo que lleva a Tituba a restaurar su antigua choza. Para ejemplificar la desigualdad de género y la representación principalmente masculina del aquilombamiento, Ferdinand se refiere explícitamente a esta novela de Condé de la siguiente manera:

> Las mujeres esclavizadas fueron secuestradas por los quilombolas durante el saqueo de las plantaciones, y las experiencias del quilombo reprodujeron, en algunos aspectos, las desigualdades entre hombres y mujeres. Así lo señala Maryse Condé en su novela *Moi, Tituba sorcière…,* a través de su personaje Tituba, que fue excluida de los asuntos políticos y guerreros por el líder

quilombola con el pretexto de que era mujer (Ferdinand, 2019: 261).

La ironía es sobre todo visible en la tematización del amor y del deseo carnal en un doble nivel: por un lado, el aspecto trágico de la superposición de la cuestión de la libertad en el contexto del amor y en el contexto de la esclavitud (por amor a John Indien, Tituba abandona su vida libre para convertirse en esclava de Lady Endicott – para ello, se le exige tanto que se convierta en su esposa como al cristianismo –); por otro lado, la repetición irónica del estereotipo hipersexualizador atribuido a las mujeres racializadas. Su fuerte deseo sexual confiere un carácter mundano no sólo a la propia Tituba, sino también a Man Yaya y Abena – cuyas advertencias adquieren a veces un carácter cómico – y es irónicamente considerado responsable tanto de su condición de esclava como de su propia muerte.

La relación de Tituba e Iphigene, además de interrumpir una vez más el estado de libertad de ella causándole la muerte, se inscribe como la matrigénesis final, donde el énfasis excesivo en la maternidad se yuxtapone con la deconstrucción irónica de una figura materna sagrada e incorpórea. Tal inscripción se centra, inicialmente, en el cuerpo de Tituba, en su estado de embarazo, pasando gradualmente a incluir el cuerpo de Iphigene – primero en el cuidado que presta a sus heridas, luego en la fusión de ambos cuerpos en un vínculo sexual cuyas dimensiones incestuosas son bastante explícitas – y se traslada, con su muerte, a la relación con Samantha, a través del carácter metamórfico que incluye las corporalidades no humanas:

> (…) Parfois je me change en oiseau, et je défie les 'jeux de paumes' des garnements qui crient:
>
> — Touché!
>
> Je m'envole dans un frou-frou d'ailes et je ris de leurs faces déconfites. Parfois enfin, je me fais chèvre et caracole aux alentours de Samantha qui

> n'est pas dupe. Car cette enfant mienne a appris à reconnaître ma présence dans le frémissement de la robe d'un animal, le crépitement du feu entre quatre pierres, le jaillissement irisé de la rivière et le soufflé du vent qui décoiffe les grands arbres des mornes (Condé, 1986: 252).[19]

Teniendo en cuenta que el nombre de Tituba le fue dado por el propio Yao, cuando se suicida masticando su propia lengua, la violencia simbólica de este acto contrasta con el potencial emancipador del propio gesto narrativo de Tituba. El suicidio de Yao se produce en relación directa con el ahorcamiento de Abena, resultado de su gesto de autodefensa al herir al amo blanco que intentó violarla. Al mismo tiempo, la aparente contradicción entre la figura emancipadora de Tituba como mujer y el hecho de que su nombre le fuera dado por un hombre es comentada de forma irónica y metarreflexiva por Hester. Ella, una joven encarcelada por adulterio a la que Tituba conoce en la cárcel y que le aconseja confesar que es una bruja cuando es interrogada en el tribunal. El encuentro con Hester materializa la otra gran referencia intertextual, la novela histórica *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne (1850). Es precisamente en esta parte del relato donde se concentran claramente tanto la tematización del feminismo como la perspectiva irónica de Tituba. Como observa Selao:

> Condé no sólo parodia la figura heroica de la novela tradicional estadounidense, sino que también transforma la figura de la mujer caribeña, a menudo retratada como víctima y luchadora en la literatura caribeña. Los actos y gestos supuestamente heroicos de Tituba son a menudo fruto de

19 "(…) A veces me transformo en pájaro y desafió las hondas de los pilluelos que gritan.
—¡Tocado!
Alzo el vuelo en un rumor de alas y me río de sus rostros desconcertados. Por último, a veces me convierto en cabra y caracoleo en torno a Samantha, que no se deja engañar. Porque esta hija mía ha aprendido a reconocer mi presencia en el leve temblor del pelo de un animal, en la crepitación del fuego entre cuatro piedras, en el fluir irisado del río y en el soplo del viento que despeina los grandes árboles de los cerros" (Condé, 1988: 155).

> la casualidad o del deseo sexual, como su relación con los esclavos cimarrones (Selao, 2013).[20]

La novela muestra una superposición violenta y gradual de los campos semánticos de „curandera“ (vinculado a la matrigénesis) y „bruja“ (vinculado al matricidio en el lenguaje inquisitorial colonial). En casa de la señora Endicott, todavía en Barbados, sus habilidades curativas llegaron a ser vistas y temidas como brujería. Fue en Salem, donde sus cualidades de curandera fueron asociadas gradualmente con la figura del diablo. Así como muestra Carlo Ginzburg en su investigación sobre los benandanti, defensores de la cosecha friulana, en el transcurso de un siglo los benandanti no sólo habrían llegado a ser vistos como brujos, sino que, además, sus reuniones nocturnas, celebradas en nombre de la fertilidad, habrían pasado a ser consideradas como sabbats diabólicos vinculados a las tormentas y la destrucción (Ginzburg, 2005).

Esta violencia epistémica, que subyace a las humillaciones sufridas por Tituba, provoca un cuestionamiento ético sobre los actos de venganza que la acompañará a lo largo del relato. Aunque el espíritu de Man Yaya le aconseja no reproducir la lógica de violencia de los „blancos“, no se sabe si Tituba tiene algún tipo de responsabilidad natural o sobrenatural en la terrible enfermedad que aquejó a la señora Endicott y le causó la muerte. Esta indecidibilidad está ligada aquí al registro irónico: si tiene alguna responsabilidad, su aura heroica se deshace de nuevo en un doble sentido, bien porque viola los principios cristianos, bien porque no obedece a Man Yaya. Si no tiene ninguna responsabilidad y todo ha sido fruto de la casualidad, la dimensión irónica es aún mayor, ya que la pareja Tituba-John Indien es vendida al puritano Samuel Parris y se ve obligada a trasladarse a Estados Unidos, donde tiene lugar el episodio de Salem.

20 La traducción es mía.

Contrariamente a la expectativa de lectura que asocia la muerte de Tituba con la acusación de brujería en Salem, Tituba consigue escapar de la situación a través del acto de confesión, en el cual, según documentos históricos, Tituba acusa simultáneamente a Parris:

> The first complained of was the said Indian Woman, named Tituba: she confessed that the devil urged her to sign a book, which he presented to her, and also to work mischief to the children, &c. She was afterwards commited to prison, and lay there till sold for her fees. The account she since gives of it is, that her master did beat her, and otherways abuse her, to make her confess and acuse (such as he called) her sister-witches; and that whatsoever she said by way of confessing, or accusing others, was the effect of such usage: her master refused to pay her fees, unless she would stand to what she had said (Calef, 1823: 189).

Si, por un lado, la superposición de la figura de la curandera con la de la bruja puede verse en el marco del matricidio, al retomar la simultaneidad histórica de los gestos de confesión y acusación, la novela reinscribe performativamente la figura de la bruja en la lógica de la matrigénesis: por un lado, el hecho de confesar hace que Tituba, de manera reapropiatoria, asuma la identidad de bruja, por el otro lado, el acto de acusación reafirma sus vínculos con la tierra más que con cualquier tipo de demonio. En un plano meta-reflexivo, el estatuto ficcional del género autobiográfico en sus figuraciones confesionales parece evocado en el propio gesto narrativo de Tituba, que desde el principio se inscribe como una confesión: "Tituba et moi, avons vécu en étroite intimité pendant un an. C'est au cours de nos interminables conversations qu'elle ma dit ces choses qu'elle n'avait confiées à personne" (Condé, 1986).[21]

21 "Tituba y yo hemos vivido en estrecha intimidad durante un año. En el transcurso de nuestras interminables conversaciones me ha dicho cosas que no había confesado a nadie" (Condé, 1988).

Es precisamente el registro irónico – directamente ligado a la procesualidad palimpséstica de esta concepción de metamorfosis y a la dinámica entre las nociones de matricidio y matrigénesis propuestas por Ferdinand – lo que materializa la agencia de este gesto de reescritura del pasado. En el actual horizonte latinoamericano de expectativa, la ironía no sólo no pone en peligro su potencial político, sino que constituye su misma condición de posibilidad. Lo que en este artículo se ha intentado demostrar, es que es exactamente en este punto donde reside el potencial político del ejercicio fabular.

Referencias bibliográficas

ALAIMO, Stacy. "Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature". In: ALAIMO, Stacy; HEKMAN, Susan. *Material Feminisms*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2008, p. 237-264.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London/New York: Routledge, 1989.

CALEF, Robert. *More Wonders of the Invisible World or the Wonders of the Invisible World*. Salem: Cushing and Appleton, 1823.

CARPENTIER, Alejo. "De lo real maravilloso americano". In: *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Montevideo: Arca, 1967, p. 96-112.

CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme (1950) suivi de Discours sur la Négritude* (1987). Paris: Présence Africaine, 2000.

COCCIA, Emanuele. *Métamorphoses*. Paris: Payot et Rivages, 2020.

CONDÉ, Maryse. *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*. Paris: Mecure de France, 1986.

CONDÉ, Maryse. *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*. Traducción de Concha Serra Ramoneda. Barcelona: Ediciones B, 1988.

DE LA CADENA, Marisol. *Earth Beings Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press, 2015.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona Editorial Lumen, 1993.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.

FERDINAND, Malcom. *Une écologie décoloniale*: penser l'écologie depuis le monde caribéen. Paris: Seuil, 2019.

GINZBURG, Carlo. *Los benandanti. Brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII.* Traducción de María Zuninga Chávez. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2005 (1966).

GLISSANT, Édouard. *Le Discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la relation.* Paris: Gallimard, 1990.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The Scarlet Letter*: A Romance. Boston: Ticknor, Reed, and Fields, 1850.

HUTCHEON, Linda. A *Poetics of Postmodernism*: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.

LIONNET, Francoise. "Narrating the Americas: transcolonial métissage and Maryse Condé's La Migration des cœurs". In: KAUP, M.; ROSENTHAL, D. (eds.). *Mixing Race, Mixing Cultures. Inter-American Literary Dialogues*. Austin: University of Texas Press, 2002, p. 71-72.

LUHMANN, Nikas. *Social Systems*. Stanford: Standford University Press, 1995.

MILLER, Arthur. *The Crucible*. Harmondsworth: Viking Press, 1971 (1953).

SELAO, Ching. "Le double palimpseste de Maryse Condé. Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem". *Littératures francophones*, édité par Lise Gauvin et al., ENS Éditions, 2013.

SERRES, Michel. *La Fontaine*. Paris: Pommier, 2021.

STARKEY, Marion L. *The Devil in Massachusetts*: A Modern Inquiry into the Salem Witch Trials. New York: Alfred A. Knopf, 1949.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Méthaphysiques cannibales*. Paris: PUF, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, E.; DANOWSKI, D. *Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbarie/ Instituto Socioambiental, 2014.

WYNTER, Sylvia. *Black Metamorphosis*: New Natives in a New World. Manuscrito no publicado (sin fecha).

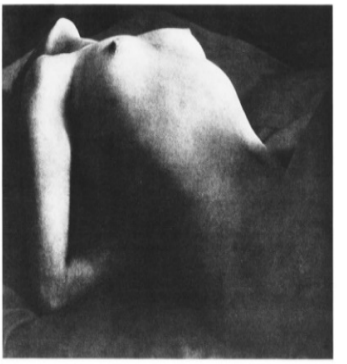
Surpreendentes Corpos Decepados na Literatura e nas Artes

Marília Rothier Cardoso

Acéfalo

Nos acervos de artistas ligados, mais ou menos diretamente, ao movimento surrealista, podem-se encontrar várias imagens que exploram as potências do corpo humano destituído de sua cabeça. Na primeira delas, fotografia de Brassaï, a posição da modelo e o foco da câmera deixaram encoberto quase todo o rosto, iluminando apenas parte do queixo; privilegia-se o que vem abaixo do pescoço e, assim, é a ambiguidade do ser retratado que reforça sua beleza – corpo perfeito de mulher e testada imponente de bovino jovem em que apontam os chifres.

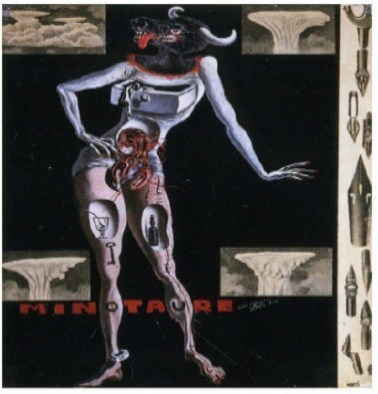
Figura 1. Sem título – foto de Brassaï.



Fonte: Revista ***Minotaure*** n. 1, 1933.

A segunda, composta pelos traços e cores incisivos de Salvador Dali, também explora características do corpo feminino para experimentar seus modos possíveis de funcionamento tão orgânico quanto mecânico, uma vez que evidencia certo excedente de força, numa postura de enfática elegância infra ou sobre-humana – impressão confirmada pela cabeça de touro, que a completa, no alto. À evocação da mitologia antiga, acrescenta avaliação paródica do funcionalismo utilitário dos tempos modernos.

Figura 2. Salvador Dali – capa para a revista.



Salvadore Dali, capa para a revista Minotaure número 8, 1936.

Fonte: ***Minotaure***, n. 0, 1936.

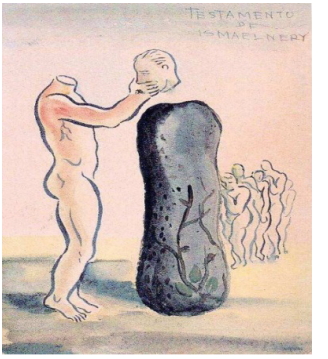
Já a terceira figura, composta por Jorge de Lima em plena moda das experiências técnico-artísticas, como a fotomontagem, organiza o espaço a partir da coluna remanescente do passado – coluna com que se confronta o ser híbrido, formado de ampla vestimenta escura, contrastando com mãos brancas, que conseguem sustentar (não se sabe bem como) uma estrutura possivelmente metálica onde está presa, invertida, uma cabeça de mulher cuja cabeleira vai ao chão. A parte superior do que parece um escafandro é que fica no lugar da cabeça. A falta de expressão dessa espécie de viseira põe em destaque a placidez coquete do rosto, em desafio ao incômodo da posição.

Figura 3. Sem título – Fotomontagem de Jorge de Lima.

Fonte: Publicada em *A pintura em pânico* (1943).

A quarta imagem é um desenho de Ismael Nery, nomeado, no alto, à direita, como seu "testamento". A figura do primeiro plano, espécie de réplica movente de uma estátua grega – emblema do ser humano em plena harmonia e pujança –, depõe sua cabeça no bloco de pedra, com que se confronta e tem proporções semelhantes às suas. Por trás da pedra, alinham-se, frágeis, criaturas semelhantes, curvadas, umas apoiadas nas outras. O bloco de pedra, em cuja superfície agarram-se vegetais que crescem em direção ao topo, mostra tal concentração de vitalidade a ponto de oferecer (é o que se deduz) suporte mais adequado à cabeça do que o corpo humano, mesmo saudável.

Figura 4. Testamento de Ismael Nery.



Fonte: Desenho de Ismael Nery da Coleção Chaim e Regina Hamer.

Percebe-se clara coincidência entre esse desenho, legado pelo artista-pensador brasileiro a seus contemporâneos, e o desenho do artista francês André Masson, responsável pelas muitas variações do corpo (atlético) sem cabeça, que serviu de emblema à revista *Acéphale*, publicada entre 1936 e 1939, em Paris, sob a direção de George Bataille. É igualmente atlético, o corpo, nesta versão, apoiado numa espada, para dominar a montanha em que se senta, diante da paisagem onde aparecem rio e vulcão. Com as mãos, diante do peito, segura "chamas semelhantes a um sagrado coração" (Bataille, 2013: 3) (ou uma granada?) e, no lugar do sexo, tem uma caveira. Os objetos de que se cerca atribuem-lhe potencialidades arriscadas e dúbias: pode conduzir um rito de adoração ou desencadear a guerra. Marcada pelo signo da morte, sua potência sexual nega a fertilidade. Traçadas com a perspicácia de artistas de ponta, essas figuras do acéfalo marcam a crise da racionalidade iluminista e transmitem, aos observadores de hoje, outro prisma para o conhecimento da espécie humana. Perdida a cabeça – sede do saber e do comando –, o homem iguala-se às demais classes de seres e tem de redefinir sua relação com o mundo e com seu próprio desejo.

Figura 5. La espada es la pasarela.

Fonte: Desenho de André Masson na revista ***Acéphale*** n. 1, 1936.

Postas em circulação por volta dos anos 30 do século passado, essas imagens reforçam perplexidades atuais e convidam a um percurso pelas décadas seguintes, buscando desdobramentos desse impacto autocrítico, que se apresenta mais evidente em exercícios da arte e do pensamento que se servem de descrições etnológicas para confrontar as certezas ocidentais – já abaladas – com outras epistemologias. O artigo de apresentação do primeiro número de *Acéphale* pode ser um bom ponto de partida para essa investigação. Sob o título de "A conjuração sagrada", Bataille reforça suas críticas insistentes ao antropocentrismo: "A vida humana está exausta de servir de cabeça e de razão ao universo" (p. 3). Insatisfeito com a aparência civilizada da "figura humana", com o autoritarismo crescente na sociedade que se pauta por uma razão idealista, o editor/escritor evoca experiências radicais do corpo – o "êxtase" e o "amor extático" (p. 2) – como vias indispensáveis de resgatar a vitalidade naquele presente entediante e ameaçador. Fascinado pela possibilidade de ver-se livre de sua posição de comando, para, enquanto humano, "se assemelhar a tudo aquilo que não é ele no universo" (p. 3), evoca momentos nos quais "[o] homem escapou de sua cabeça como o condenado da prisão" (p. 3). Num gesto político de arejar o pensamento, convoca amigos filósofos, artistas e etnólogos para a publicação de *Acéphale*, certamente visando pôr em prática um interesse surgido, anos antes, quando, como numismata da Biblioteca Nacional da França, deparou-se com efígies de deuses acéfalos gravadas em pedra entre os séculos III e IV. Reuniu fotografias desses arcontes e divindades dotados de cabeças de animais e estampou-as no 1º número de 1930 de outra revista que editou, a *Documents*, ilustrando seu ensaio "O baixo materialismo e a gnose" (Bataille, 2018: 162). Traça um paralelo provocador entre a crença gnóstica – agregadora de elementos rasteiros de origem diversa – e as imagens, chocantemente reais, produzidas pela arte moderna.

O impulso libertário de Bataille dirigia-se a experiências-limite de teor místico, mas alheias a qualquer divindade controladora e desenvolvidas por uma inteligência sensível, que se concentra em atividades em que o enorme gasto de energia ou riqueza não visa a nenhuma produção lucrativa ou útil, como é o caso do erotismo e dos rituais de louvor e sacrifício. Assim, cunhou-se o conceito de "dispêndio inútil" (Bataille, 1975: 30), na trilha de outras noções, todas desqualificadoras do saber institucionalizado, desencadeadas pelo verbete "informe" (Bataille, 2018: 147) do dicionário crítico, que ocupava grande parte das páginas de *Documents*. No início de sua carreira de instigador de alguma virada decisiva nos rumos do pensamento ocidental, Bataille editou algumas revistas de vida curta e grande teor provocativo e colaborou em outras tantas. Seus pares, nessa empreitada, foram etnógrafos, pensadores, pintores e fotógrafos, também participantes das edições de *Minotaure*, a revista que se apropria, em atitude vanguardista de subversão, da figura e do mito do ser composto de homem e touro, que fazia vítimas no labirinto de Creta.

A fotografia de Brassaï,[1] apresentada de início, foi divulgada, entre as páginas do artigo de Maurice Raynal, "Variétés du corps humain", no 1º número de *Minotaure*, (fev. 1933). Essa informação é trazida por Rosalind Krauss (1985), quando estuda as técnicas fotográficas desses experimentadores dos anos 1920 e 1930, envolvidos com os mesmos problemas epistemológico-formais que Bataille procurou explorar através dos (anti)conceitos críticos "informe" e "acéfalo". Como em inúmeros exercícios, feitos com a câmera, este impõe o estranhamento do corpo humano, evidenciando traços animais, vegetais, inorgânicos, até o limite da beleza monstruosa. Veja-se, a propósito, a foto de Man Ray, "Minotauro", composta da

1 Fotógrafo húngaro-francês, 1899-1984. (Pseudônimo de Gyula Halász.)

justaposição de duas faces de um torso humano acéfalo, para compor, sedutora e criticamente, a cabeça de um touro. Já a arte lúdica de Dali (Figura 2), materializando o corpo imaginário com a técnica artesanal de seus pincéis, foi capa do nº 8 (de 1936) da mesma revista.

As considerações, tecidas aqui, sobre a ação de livrar-se da cabeça – e dos cabeças – como recusa ao antropocentrismo, lançam mão das artes e das informações etnográficas. O estímulo para traçá-las vem do conceito de perspectivismo ameríndio, proposto, há duas décadas, pelo antropólogo Viveiros de Castro. Diversas pesquisas de campo entre grupos ameríndios mostram, aí, a noção de que "o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista" (Viveiros de Castro, 2015: 42), pois a posição de sujeito do saber, podendo ser ocupada por seres de todas as espécies (e não apenas pelos humanos), permite que todo e qualquer existente apreenda seu entorno "segundo suas próprias e respectivas características ou potências" (p. 42). Trata-se de apreciável reviravolta epistemológica que substitui o multiculturalismo afirmador da natureza única pelo multinaturalismo. Sem o privilégio da intencionalidade do conhecimento, o homem dá-se conta de viver num cosmos, que se mostra outro para as outras espécies, tão capazes quanto ele de agir com inteligência. Decapitado, o *homo sapiens* pode experimentar cabeças de seres das outras espécies e encontrar-se em outros mundos que desconhecia. Uma vez atingido esse nível de radicalidade, poder-se-á viver e pensar livremente como pretendiam os colaboradores da revista *Acéphale*.

A abertura franqueada a Viveiros de Castro visando postular um conhecimento perspectivista é consequência, certamente, da apropriação de conceitos da filosofia de Deleuze e Guattari para a revisão dos fundamentos da antropologia. Dos anos 1960 para cá, avança-se no intercâmbio crítico-renovador entre pensadores, etnólogos e artistas. A orientação perspectivista (de inspiração nietzschiana), no caso das relações entre indivíduos ou grupos,

também desloca o foco investigativo dos nexos por filiação para as afinidades condutoras das alianças. Depois do destaque da "produção desejante", como alternativa ao pensamento representativo, os autores dessa linha de fuga à história hegemônica da filosofia – acompanhados pela vertente "simétrica" da antropologia – fixam atenção no processo e põem em relevo (na ação antirrepresentativa) o "devir". Conceito apoiado nas proposições de Nietzsche e Bergson, o "devir" – fuga aos limites de origem e *telos* – corresponde à multiplicidade e às alianças, pois escapa às linhagens familiares, como à ordem estatal.[2] Um dos *Mil platôs*, apresentados, em 1980, por Deleuze e Guattari, trata justamente de "devir intenso, devir animal, devir imperceptível" (Deleuze; Guattari, 1997: 11-113) – transformações operadas nos seres, alheias às filiações tanto quanto às séries e que não conduzem à metamorfose. Ao contrário, acontecem por contaminação ou contágio; logo, são modos de aliança. As figuras examinadas aqui captam momentos de devir – devir animal nas versões do Minotauro, devir intenso no gesto de depor a cabeça num bloco de pedra, contagiado pelo verde da trepadeira.

Na América Latina, como na África, a tradição oral, transmitida por via popular, combina histórias modernas com fragmentos de mitologias arcaicas e, sub-repticiamente, vai sugando a autoridade das figuras antropocêntricas. No ambiente híbrido das cenas e narrativas brasileiras, esses embates epistemológico-políticos repercutem, de modo sutil, mas perceptível, no efeito de humor que os artistas perseguem através da composição do desenho e do uso das técnicas de colagem. É o que se pode perceber num exame atento da fotomontagem de Jorge de Lima (1943) e no desenho de Ismael Nery (s/d). Companheiro de especulações pela via da arte tanto de Ismael Nery,

2 Cf. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Filiação intensiva e aliança demoníaca". *Novos Estudos*, n. 77, São Paulo, 2007. O parágrafo é um resumo simplificadíssimo desse artigo e contou também com a leitura de uma versão experimental de 2006.

de quem divulgou a excentricidade instigante do pensamento, quanto de Jorge de Lima, a cuja obra dedicou críticas e prefácios iluminadores, Murilo Mendes também contribuiu para a desqualificação do antropocentrismo. Construtor de uma poesia de revelação do sagrado na vida moderna, pelo viés místico-erótico – em sintonia com o projeto de Bataille –, Murilo desempenhou, ao longo da segunda metade do século XX, a tarefa de apresentar corpos insubmissos. Em 1972, publicou, em prosa poética de humor refinado, seu *Poliedro* de observações sobre as diversas ordens de seres, animados e inanimados. É do "Setor microzoo" desse livro, uma leitura da narrativa bíblica sobre o profeta Jonas, que, pela perspectiva surreal, atribuída aos peixes, reverte a interpretação institucionalizada:

> A baleia caminhou três dias e três noites no oco de Jonas, restituindo assim a visita que o profeta fizera anteriormente ao seu próprio oco. A baleia aprofundou-se: viu, ouviu, cheirou histórias de arrepiar, coisas espantosas deste e do outo mundo, que os profetas sabidos conhecem, ruminam, difundem entre os homens e os bichos. […] Desde então a baleia, movida a óleo de autopropulsão, se autoinforma, se autoespanta […]. Reina soberana, sem vizinho ou confronto, sobre os mares e os mores, excluindo-se voluntariamente da carta das rações (Mendes, 2017: 27)

A capacidade de olhar o mundo pelo prisma das outras espécies de seres desenvolveu-se, na inteligência poética de Murilo Mendes, muito antes de seu conhecimento dos manifestos e revistas de vanguarda. Sua autobiografia registra muitas histórias de bichos e plantas, ouvidas na infância, das amas de leite e dos andarilhos de rua. Eram narrativas cuja ação desenvolvia-se por meio de agentes não humanos. Se tal linhagem de narradores afro-brasileiros formou-se através da oralidade, mais recentemente, alguns conhecedores dessas tradições arcaicas cumprem a tarefa de registrá-las. É o caso destacável da ialorixá e ativista

social, Mãe Beata de Yemonjá. Publicando, já neste século, *Caroço de dendê*, ela divulgou, em sua versão peculiar, relatos como "O bem-te-vi falador". Vítima da prepotência do fazendeiro, a moça bonita ficou sabendo da morte por traição de seu marido graças à denúncia do pássaro. A coincidência de seu canto (semelhante à fala humana) com o momento de interpelação do assassino encoberto explica-se, nesse conto, pelo poder interveniente da divindade iorubá. Tendo rejeitado as propostas amorosas do patrão pouco antes do desparecimento de seu marido, a viúva recente pergunta:

> – Como o senhor sabe que ele está morto? – perguntou ela. / – Não, eu não sei. Eu só estou é achando – respondeu o fazendeiro. / Eles estavam embaixo de uma árvore, embaixo de uma mangueira. Neste momento, uma voz disse: / – Eu te vi! Eu te vi! Eu te vi! Eu te vi! […] / a mulher olhou para cima da mangueira e viu o bem-te-vi, com seu lindo amarelo e preto e branco, e ficou pensando na oferenda que ela tinha posto para Ossâim (Yemonjá, 2002: 76-77).

No empenho de rechaço da violência autoritária e da hierarquia das espécies, o pensador-artista faz aliança com seres animais, vegetais e espirituais. Os humanos relegados às margens ganham potência ao contaminar-se de certas idiossincrasias corporais alheias. No caso deles, quando diagnosticados de loucos ou incapazes, evidenciam o desenvolvimento de uma energia extraordinária que torna o gume crítico de sua palavra muito mais afiado. Capaz de usar perfeitamente a linguagem articulada – tida como privilégio do homem racional –, Stela do Patrocínio, que passou décadas internada numa instituição psiquiátrica, distingue-se da condição humana quando descreve o lugar que ocupa entre as espécies:

> Lá no portão eu disse / Quero pastar à vontade que nem camelo / Pra ver como fica o resultado da história da vida de Cristo

> Primeiro veio o mundo dos vivos / Depois no entre a vida e a morte / Depois dos mortos / Depois dos bichos e dos animais
> Meu nome verdadeiro é caixão enterro / Cemitério defunto cadáver / Esqueleto humano asilo de velhos / Hospital de tudo quanto é doença / Hospício / Mundo dos bichos e dos animais / Os animais: dinossauro, camelo, onça / Tigre leão dinossauro / Macacos girafas tartarugas / Reino dos bichos e dos animais é o meu nome / Jardim Zoológico Quinta da Boa Vista / Um verdadeiro jardim zoológico / Quinta da Boa Vista (Patrocínio, 2001: 113-118).

Os fragmentos da fala de Stela, na transcrição e organização de Viviane Mosé, mostram grande estranhamento diante das relações entre experiência e sua expressão pelas palavras. A afinidade com os bichos estende-se aos deuses e aos mortos. Na sequência das frases, sintática e semanticamente bem construídas, o sujeito que fala, no entanto, se fragmenta e se dispersa. Como habitante de um sítio de exclusão, essa mulher desdobra-se em matilha. Assim, se configuram palavras instigantes do deslocado informe. Vagando de identidade em identidade, de espécie em espécie, o corpo – ou multidão de corpos – que fala efetua o discurso do "dispêndio", desvencilhando-se da cabeça/razão. É, daí, que tira a força de sua poesia.

Corpo sem órgãos

Há um paralelismo instigante nas intervenções radicais tanto de Georges Bataille quanto de Antonin Artaud nos modos de considerar pensamento e ação, entre as décadas de 30 e 40 do século XX. Ambos intervêm na ordem social vigente, através de veículos de circulação relativamente ampla; Bataille, enquanto editor de revistas como *Documents*, *Acéphale* e colaborador de outras, a exemplo de *Minotaure* e *La Critique Sociale*. De sua parte, Artaud, ator e encenador, em gesto bastante violento, dirige uma transmissão radiofônica, em 1948, de que também participa,

desencadeando atitudes contraditórias de intelectuais e instituições. Nessa ocasião, a leitura (a quatro vozes) de seu texto "Para acabar com o julgamento de deus" alterna palavras, gritos e efeitos sonoros de modo a quebrar as expectativas dos ouvintes com elementos semelhantes aos rituais ameríndios, apreendidos pelo poeta quando conviveu com os taraumaras do México. Assim como as efígies gnósticas tornam as figuras acéfalas contemporâneas da modernidade, o "Rito do sol negro", integrando a transmissão repleta de sonoridades desconcertantes, instaura anacronismos ao transportar práticas arcaicas para um meio de comunicação parisiense. Com tal expediente, apresenta-se a noção de "corpo sem órgãos", de efeito tão ou mais revolucionário que as imagens de "acéfalo", postas em circulação em *Documents* e na revista que recebeu este título. Ao lado de etnógrafos e filósofos rebeldes, integrantes de uma "conjuração sagrada", Bataille desencadeou operações políticas por meio do resgate de conceitos nietzschianos correspondentes ao antirracionalismo marcado pelas imagens acéfalas. É nessa vertente que o conceito circula até hoje. Artaud faleceu pouco depois da divulgação de "Para acabar com o julgamento de deus". Mas a expressão "corpo sem órgãos", potencializadora da campanha do seu "teatro da crueldade", vem ganhando abrangência, em especial por meio da reapropriação dos pensadores Deleuze e Guattari, para quem o (possível) conceito ampliou-se num conjunto de práticas epistemológico-políticas.

Quase ao final da transmissão radiofônica, com que Artaud escandalizou seus ouvintes e abriu caminho para a virada epistemológica dos anos 1960, gravou-se o que, em várias ocasiões, tem-se tornado palavras de ordem:

> Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força / mas não existe coisa mais inútil que um órgão. / Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, / então o terão libertado dos seus automatismos / e devolvido sua verdadeira liberdade (Artaud, 1983: 161).

Ao longo de toda a transmissão, mantém-se o tom exaltado em denúncias a acontecimentos noticiados à época e numa série de invectivas à ordem social vigente. Opondo resistência decisiva ao senso comum, rejeita-se, ao mesmo tempo, a divindade e a ordem que dela provém. A sede da resistência situa-se no corpo – o corpo livre das funções preestabelecidas para os órgãos, o que lhe permite adaptar-se às exigências de cada momento da vida. Essa estranha série de argumentos performados teria sido a realização mais potente do que Artaud concebeu como "teatro da crueldade".

Quando retoma as palavras artaudianas, Deleuze evoca, na tradição greco-judaico-cristã, os princípios contrastantes do juízo e da crueldade. O primeiro diz respeito à dívida infinita que o homem contrai com deus; o segundo, situado em temporalidade finita, estabelece que "a dívida […] é contraída […] relativamente a um parceiro segundo forças que passam entre as partes […] e o ordálio não é um juízo do deus, já que não há nem deus nem juízo" (Deleuze, 1997: 144-145). O deslocamento da ordem do juízo para o regime da crueldade, exercido em trocas que desencadeiam afetos, evidencia o desejo de um corpo cujo funcionamento, prescindindo de qualquer organização, adapta-se às exigências do momento. Enquanto Bataille defende a doção de um corpo social acéfalo para resistir ao autoritarismo, remetendo-se à importância atribuída por Nietzsche à potência do corpo de restaurar sua saúde e formular ideias independentes, Deleuze encontra no grito de Artaud por um "corpo-sem-órgãos" o movimento rebelde que garante a insubmissão às regras do Estado e a saúde proporcionada pela imaginação do artista.

Em meio à imposição atual de comportamentos rebeldes contra o autoritarismo econômico-político, o escritor afro-brasileiro Allan da Rosa, de sua parte, imprime a crueldade do humor no engendramento da escrita, que se desvia do bom senso e do senso comum na construção do conto "A unha encravada e o esmalte".

Em *Lógica da sensação*, Deleuze escolhe a arte algo desconcertante de Francis Bacon para construir o conceito de "Figura" – modo de linguagem avesso às funções de "representar, ilustrar ou narrar" que, no entanto, se extrai do "figurativo" (Deleuze, 2007: 17), em oposição à arte dita abstrata. Enquanto esta, voltada ao plano do inteligível, se dirige à cabeça, aquela diz respeito ao corpo, produz "sensações" que se captam com os sentidos. O conto de Allan da Rosa também descarta a tarefa da representação. Usa as palavras menos por suas significações do que por seu ritmo, suas sonoridades. Trata-se de uma apresentação do corpo aos pedaços, que afeta o corpo da linguagem. Afim aos movimentos de suspensão da ordem orgânica e da construção de corpos pluricéfalos, esse conto desarranja a função de membros e órgãos numa busca de multiplicar as possibilidades de ação das partes do corpo. Aí, numa espécie de toada ou desenho serial, órgãos duplos como os olhos ou únicos como a boca têm, todos, seu funcionamento tratado como se fossem tríades. Veja-se o caso do peito:

> Um peito, que murchava e agora acende, brinda o abraço inflado do meu moleque quando chego em casa com a margarina e uma paçoquinha de luxo. Será que ele já entende se eu contar porque cheguei tão tarde?
> O outro peito ainda não consegue tirar as camisetas agarradas do patrocinador que ganhei pra passeata, no desfile que vai virar anúncio de xampu.
> E o terceiro, ainda arranhado pelos manifestantes que me chamaram de vagabunda, serve leite inflamado pelo bico rasgado. Bonito ela mamar dormindo (Rosa, 2016: 86).

Essa amostra traz o corpo – no caso, feminino – triplamente definido, em seus três peitos, através de referências e estilos distintos, que se suplementam. De início, a linguagem popular-sentimental situa-o na classe trabalhadora oprimida, tentando cumprir, com

esforço, a função materna de prover amor e alimento. Em seguida, vocabulário e sintaxe remetem à pequena burguesia envolvida nas engrenagens do mercado e dos movimentos de massa. Por fim, o tom mais exaltado aponta as agruras da resistência política. Em justaposição incongruente, os três depoimentos dão conta da rebeldia vitalista de corpos-sem-órgãos empenhados em agenciamentos múltiplos impostos pela ordem social contemporânea. O confronto entre figuras clicherizadas marca a violência da desigualdade entre as classes resultando numa escrita em "combate" (Deleuze, 1997: 149), que se compõe em paradoxos.

Deleuze serve-se da expressão radical de Artaud para caracterizar, em tais contextos, o funcionamento do "sistema físico da crueldade", distinto da "doutrina teológica do juízo", que "implica uma verdadeira organização dos corpos", em que "os órgãos são juízes e julgados" (p. 148). Quando rejeita a organização, o poeta entra em disputa com a divindade/autoridade e constrói para si "um corpo afetivo, intensivo, anarquista" (p. 148). É o que Murilo Mendes também conseguiu através da construção de personagem "minoritário" (Deleuze; Guattari, 1997: 88). Enquanto o contista recente, herdeiro da linguagem híbrida dos espaços periféricos, operou a fragmentação e a multiplicação de membros e órgãos, o poeta a quem coube o horizonte cosmopolita passou a habitar um corpo de criança. Assim, compôs sua escrita em "poliedro",[3] distribuindo, em "setores": bichos, coisas, palavras, mensagens oraculares. Divertindo-se com o brinquedo multifacetado, apresenta-se como "o menino experimental" (Mendes, 2017: 91), dotado de órgãos livres que podem digerir o que lhes aprouver:

3 Referência ao volume *Poliedro*, composto de blocos breves de escrita distribuídos nos setores: "microzoo", "microlições de coisas", "a palavra circular", "texto délfico".

> O menino experimental come as nádegas da avó e atira os ossos ao cachorro.
> O menino experimental futuro inquisidor devora o livro e soletra o serrote.
> (…)
> O menino experimental é desmamado no primeiro dia. Despreza Rômulo e Remo. Acha a loba uma galinha. No tempo do oco pré-natal gritava: "Champanha, mamãe! Depressa!" (Mendes, 2017: 91-92).

A figura, que ocupa este quadro verbal, não se expõe como enigma que pede interpretação; é, antes, "um exercício, uma experimentação" (Deleuze; Guattari, 1996: 9). Não à toa, seu protagonista, escapando insistentemente ao senso comum, é nomeado "menino experimental". Com suas ações violentas ou estapafúrdias, afronta o juízo, desconsidera a moral, rompe com qualquer padrão organizador. Sua espécie de fúria alegre garante-lhe liberdade. Está a caminho de "criar para si um corpo sem órgãos" (p. 9). A composição anafórica do fragmento, que o apresenta a cada instante num tempo e num espaço diversos, mostra-o transbordando "a oposição do uno e do múltiplo" (p. 15). Seus movimentos seguidos de desterritorialização e reterritorialização (para usar a terminologia deleuziana) fazem-no tanto "abstrair[-se] de um Eu" quanto "de sua origem" (p. 19). A sequência de suas atividades – de que os três breves parágrafos anteriores constituem uma amostra – aponta-o perseguindo um fluxo de desejos. Rompe tabus e barreiras, sem ferir-se e sem chegar ao êxtase. A seu modo, confirma a noção dos pensadores que discutem a expressão da rebeldia de Artaud. Não se atinge plenamente um corpo sem órgãos. "Nunca se acaba de chegar a ele, é um limite" (p. 9).

Variados são os modos por meio dos quais as invenções artísticas desenvolvem estratégias combatentes de ruptura libertadora. No espaço da escrita, a combinação de registros lexicais, a desconsideração das regras sintáticas e a perturbação da morfologia e da lógica são

movimentos afins ao corte da cabeça e ao descarte da predeterminação do organismo. Pode-se rastrear parte dessas estratégias em outro conto de Allan da Rosa, "A nascente da língua" – título propositalmente ambíguo no qual se confundem o órgão de emissão da fala e o conjunto de signos convencionais correspondentes a um idioma. Ao lado dessa indistinção entre matéria e espírito, corpo e elemento incorpóreo, a referência temporal à origem (nascimento) desliza para a dimensão do espaço: a nascente de um curso de água.

Anunciados por essa expressão, que aproxima ordens distintas, surgem, numa periferia urbana, duas personagens apenas delineadas: uma estrangeira que, aprendendo a língua local, acaba tornando-se "mestre", " tradutor procurado nas vielas e salões" (Rosa, 2016: 97); a outra, de identidade cambiante – "[a]quele senhor era senhora e era senhor e era muito mais, era pomba bicando sujeirinhas e era vento colorido […], [e]ra borbulha de água fervendo e era calma de garoa. Aquele senhor era senhora e era sobremesa e era feijão" (p. 97). Captada em seu devir cambiante, a segunda personagem se expressa de forma impossível de ser entendida até pelo tradutor já experiente. Depois de muitas tentativas inúteis, o tradutor empenhado percebe que as frases que o senhor/senhora profere não seguem referências estabelecidas, nem obedecem a padrões fixos. "A realeza daquela língua e também sua mendicância estavam no timbre e no tom. […] As notas e os acordes deslizando entre os dentes e o mau hálito da fome". (p. 97-98) A personagem-enigma proferia sons "sem gancho de significado, com calor de sentido" (p. 98). Confirma, assim, que aquela língua ouvida exige a substituição de toda "anamnese pelo esquecimento", dos parâmetros de "interpretação pela experimentação" (Deleuze; Guattari, 1996: 11). Sonoridades em devir, fluindo como os rios, escapam ao regime da significação. Figuram o paradoxo do sentido, num fluxo de corpo sem órgãos.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de deus. In: WILLER, Claudio (org.). *Os escritos de Antonin Artaud.* Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 145-162.

BATAILLE, Georges. O baixo materialismo e a gnose. *Documents.* Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, p.153-163.

BATAILLE, Georges. A conjuração sagrada. *Acéphale*, n. 1, 1936. Trad. F. Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013, p.1-4.

BATAILLE, Georges. A noção de despesa. In: BATAILLE, Georges. *A parte maldita.* Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 27-44.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*: lógica da sensação. Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. Para dar um fim ao juízo. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 143-153.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível… In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs; capitalismo e esquizofrenia.* Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 11-113, v. 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*; *capitalismo e esquizofrenia.* Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 9-29, v. 3.

KRAUSS, Rosalind. "Corpus delicti". *October*, v. 33, verão, 1985, p. 31-72.

MENDES, Murilo. "A baleia". In: MENDES, Murilo. *Poliedro.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 27-28.

MENDES, Murilo. "O menino experimental". In: MENDES, Murilo. *Poliedro.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 91- 93.

PATROCÍNIO, Stella. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome.* Org. Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

ROSA, Allan da. "A unha encravada e o esmalte". In: ROSA, Allan da. *Reza de mãe.* São Paulo: Ed. Nós, 2016, p. 85-88.

ROSA, Allan da. "A nascente da língua". In: ROSA, Allan da. *Reza de mãe.* São Paulo: Ed. Nós, 2016, p. 97-99.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais.* São Paulo: Cosac Naify e n-1, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Filiação intensiva e aliança demoníaca". *Novos Estudos*, n. 77, São Paulo, 2007, p. 91-126.

YEMONJÁ, Mãe Beata de. *Caroço de dendê*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

Perspectivas de Leitura entre dois Antipássaros: Corpos Antilíricos na Poesia Contemporânea

Patrícia Lavelle

Minha leitura de *O antipássaro* (2018), livro póstumo de Donizete Galvão editado por Paulo Ferraz e Tarso de Melo, tem lugar entre poemas que li anteriormente e de certo modo a prefiguram e predispõem, funcionando como um enquadramento. "O antipássaro" de Orides Fontela, que dá nome a uma seção de *Teia* (2015), seu último livro, contém em germe todo um programa que a poética de *O antipássaro* de Donizete desenvolve e radicaliza, isto é, reinventa. Mas é "Nudez", também incluído nesse capítulo do último livro de Orides, que coloca em cena a vulnerabilidade de um corpo próprio examinado de fora pela voz poética numa tensão contida entre corporeidade, afeto e subjetividade que "Aquele mês" de Donizete aprofunda e explora.

O terceiro é "Talvez você falasse", poema de *Quase todas as noites* que Simone Brantes dedica ao amigo morto. Insistindo afetivamente mais na ausência concreta do homem do que na do poeta, este último ancora o corpus textual que a morte limita no corpo singular e material que o produziu. Entre o poema de Orides – leitura prévia do poeta – e o de Brantes, homenagem póstuma a ele, no interior da moldura formada por ambos, esboça-se um corpo antilírico, pássaro pedestre que se projeta em outros corpos e se confronta ao espaço urbano.

"O antipássaro" de Orides Fontela

Após o contato, em 1961, com um psiquiatra que teria interpretado seus símbolos poéticos numa perspectiva psicológica, Orides conta ter adotado a estratégia de evitar temas biográficos. Sobre essa fuga ao confessional, diz: "Eu já era feminista e sabia que a minha poesia ia ser desvalorizada se parecesse 'poesia de mulher'. Daí abstraí, abstraí e abstraí. Foi uma força: fui aceita. Mas foi também uma armadilha, pois assim é que caí na poesia hipersublimada, tão própria das mulheres. Tentei me salvar disso nos últimos livros, e ainda tento" (Fontela, 2019: 23). *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996) marcam, de fato, uma mudança de dicção em relação aos três primeiros livros – *Transposição* (1969), *Helianto* (1973) e *Alba* (1983). Entretanto, mais concretude não significou a adoção de um tom confessional, mas uma interessante síntese de lírica e distanciamento objetivo.

Incluído em *Teia*, "O antipássaro" retoma e inverte o tema recorrente do pássaro, no qual vários poemas de Orides tateiam um "esquema de distâncias" (*Elegia I*), para falar daquilo que encontra no chão, "entre lixo e tédio":

O antipássaro

Um pássaro
seu ninho é pedra

Seu grito
metal cinza

dói no espaço
seu olho.

Um pássaro
pesa

e caça
entre lixo
e tédio.

Um pássaro
resiste aos
céus. E perdura.
Apesar
(Fontela, 2015: 333).

Com pouquíssimos traços, a poeta esboça um cenário urbano: o ninho do pássaro é de pedra, seu grito, "metal cinza". Pássaro e pedestre, o antipássaro de *Teia* "resiste aos/ céus. E perdura/ Apesar". Ao invés de voar, ele "pesa/ e caça", mais próximo do chão em seu realismo abstrato do que tantos outros pássaros, leves e metalinguísticos, que aparecem em sua obra anterior.

Projeção objetiva do eu lírico que Orides quase sempre elide? Figuração da cidade de São Paulo, onde viveu até sua morte? Imagem de seu próprio corpo magro e envelhecido, resistindo à miséria, invisível na paisagem urbana? Em alguns traços esquemáticos, seu "Antipássaro" sintetiza uma poética mais terrestre do que a lemos em seus livros anteriores, poética na qual se delineia a crueza nua e vulnerável do corpo, como em "Nudez":

Nudez. O
corpo
denso amargamente
impuro

Nudez. A
febre
a totalidade
informe.

Nudez até
o cerne
o grito o lixo
o ignóbil.

Nudez
Até o osso
Até a impossível
verdade
(Fontela, 2015: 335).

Apesar das dificuldades pessoais graves em que a poeta se encontrava no fim de sua vida, seu último livro continua a recusar todo elemento sentimental, inscrevendo-se numa linhagem rigorosamente não confessional da poesia brasileira pós-modernista, aparentando-se nisso à antilira cabralina. Entretanto, *Teia*, e em particular a série de textos que "O antipássaro" inicia e nomeia, encontra matéria na dureza concreta e cotidiana da vida corpórea. Mas nem por isso deixa de ser poesia do pensamento, "logopéia", e até releitura poética de outros textos. Não por acaso o segundo poema da série, "Fatos", é extraído de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector:

…fatos
são pedras duras.

Não há como fugir.

Fatos são palavras
ditas pelo mundo
(Fontela, 2015: 334).

Orides Fontela opera uma síntese sutil ao incluir em sua poesia o peso de um corpo, sua fragilidade e insignificância diante das "pedras

duras" que o mundo lhe endereça, sem por isso adotar um tom pessoal autobiográfico ou renunciar ao movimento alado do pensamento. A inversão do pássaro é ainda pássaro, embora descontruído e terreno. O pensamento surge aqui como uma dimensão do corpo exposto às palavras do mundo, assumindo assim a fragilidade deste. Tal operação poética constitui uma entrada no volume póstumo de Donizete, publicado no fim de 2018, que tem como epígrafe a penúltima estrofe do "Antipássaro" oridiano.

O antipássaro de Donizete Galvão

Segundo a apresentação assinada por Paulo Ferraz e Tarso de Melo, "a ideia do livro, sob o título *O antipássaro*, é do próprio autor, mas a organização dos poemas foi decidida [pelos organizadores], tentando identificar alguma ordem entre poemas escritos em épocas diferentes (…)" (Ferraz; Melo, 2018: 8). O resultado dessa edição cuidadosa é um volume extremamente coeso e coerente, no qual a imagem do antipássaro se declina de diferentes maneiras, desenvolvendo e transformando o projeto de Orides numa poética urbana.

Toda uma primeira série de poemas completa e amplia o esboço de cidade presente apenas em negativo no "Antipássaro" de *Teia*. Numa verdadeira micrologia poética, Donizete se interessa pelos detalhes do cenário urbano ("Flora urbana") e seus habitantes. E esse olhar micrológico "dói no espaço", observando com atenção os personagens "invisíveis" de São Paulo: "Homens como/ arrebenta-pedra/ que insiste/ em existir/ no estreito/ espaço das/ frestas/ das calçadas." Assim, vê um migrante, em "Carta", um sem-teto, em "Maio", bêbados, em "Mesa de bar" ou "O mijão" (Galvão, 2018: 24).

Em "Pássaros urbanos", a palavra-imagem da "grua" vai se metamorfoseando e passa ironicamente da descrição do espaço sempre em construção da grande cidade à denúncia social e à ironização de um discurso conservador que exclui certos corpos:

ave
nenhuma
faz seu
ninho
nas gruas
das construções

elas próprias
– aves
pernaltas –
erguem
moradas
de pedra

as gruas
têm as
plumas
mais
vistosas
da cidade

outras,
incanoras,
habitam
as junções
dos viadutos
entre trapos
e papelão

muitos
pedem
pela extinção

dessa espécie
tão pouco afeita
às gaiolas
(Galvão, 2018: 16-17).

Com delicadeza e ironia, o olhar micrológico de Donizete vai passando da força expressiva da palavra à descrição da cidade-referente e da referência novamente à materialidade metalinguística da expressão.

Mas o tema/problema que atravessa seus pássaros urbanos, passando de um antipássaro ao outro, é o do corpo. Remete ao envelhecimento, em "Natureza quase morta" e "Queda", à morte, em "Aproximações", não se esquiva de um fundo teológico, em "Encarnado", mas aparece também na imagem da gestação em "Ninho": "em ninho de ventos e musgos,/ arfa um pássaro intocado:/ – feto com asas – ,/ sob a transparência da pele,/ exibe a trama de veias azuis./ E o rosa da carne imatura" (Galvão, 2018: 34).

Mas essa temática, lírica por excelência, surge de maneira distanciada, em terceira pessoa, quase sempre com uma dose de ironia e uma estranha objetividade. "Aquele mês" que abre a segunda série do livro é exemplar dessa objetividade lírica e parece responder a "Nudez", incluído no capítulo "O antipássaro" de *Teia* e citado anteriormente. No poema de Donizete, uma nudez frágil se expõe sem sentimentalismo nem volúpia:

Aquele mês

Corpo. Nudez
exposta
além do limite
da humilhação.

Corpo. Posto
em máscaras.
Entubado. Campo
de agulhas.

Corpo. Sujo
de urina e fezes.
Lavado, manipulado
Sobre lençóis.

Corpo. Definhando
nos braços de anjos
em contenda
com a insistente visitante
(Galvão, 2018: 32).

Na crueza dos cortes abruptos, que lembram os do poema de Orides, o corpo aparece como um objeto exterior observado de fora pela voz lírica. O realismo extremo e a estruturação narrativa se diferenciam da fatura mais abstrata e especulativa de "Nudez", mas a elisão de pronomes em primeira pessoa mantém o seu distanciamento antilírico. Entretanto, a objetividade é discretamente desmentida já na estrofe inicial, que estabelece um vínculo entre esse corpo-objeto manipulado e o sentimento de exposição ou humilhação. O afeto evocado, que só pode vir de um "eu", funciona assim como força de ligação entre o corpo objetificado na hospitalização e a consciência que com ele ao mesmo tempo coincide e não coincide.

Situando-se ao mesmo tempo fora e dentro do corpo, a voz poética se desloca ironicamente. Tal movimento não está presente apenas em "Aquele mês", mas é característico de *O antipássaro* de Donizete, no qual essa voz, que é também um olhar e uma micrologia, se projeta em diversos corpos, identificando-se e distanciando-se

dos personagens que incarna e constrói. Nem lira nem antilira, sua poética pode ser descrita como uma forma lírica de objetividade ou, para usar a imagem de Simone Brantes em "Talvez você falasse", como um jeito de montar no próprio tombo.

A leitura, que aqui mais propriamente interrompo do que concluo, não tem origem apenas em "O antipássaro" de Orides Fontela, parte também deste texto posterior aos que compõem o livro póstumo de Donizete, poema que ele não pode ter lido e de certo modo é também uma releitura.

Talvez você falasse

1.
Confesso que a falta que sinto não é bem dos teus poemas,
na verdade não sinto mesmo que seja necessário acrescentar poema algum
aos que já foram escritos por você
porque a morte é bem clara a esse respeito
a porta está baixada e lacrada e agora é que começa o trabalho do sentido
porque afinal de contas o poeta não escreve poemas ele escreve sempre e
apenas o poema
esse que ele mesmo nunca vai ler
esse que ele escreveu só para os outros
esse que lhe dá sempre as costas
como se a escolha fosse sempre ou eu ou você
O poema é esse que viveu de você e agora vive
completamente às tuas custas
Que te joga fora
inacabado

2.
Talvez você falasse de um coice
ou do burro que te expulsou do lombo

da inutilidade de rédea e espora
(Eu e meu pai nunca subimos na vida)
Mas esse era só você e o poema mal
te suportou e quando deu te apeou à força

3.
É um modo duro de falar. Mas não estou
encontrando um jeito melhor
Na sua última dedicatória você
escreveu: desculpa a demora mas
você não está perdendo grande coisa

4.
Não sei se posso dizer que esse era um jeito
defensivo
mas no poema você não se defendia
montava no próprio tombo

5.
Por isso você me disse que o homem
velho não é o rei dos animais o homem
velho se fizer um poema ainda assim será
um homem velho um homem cujo rosto
devastado cujos sulcos e crateras do rosto
devastado serão sempre os sulcos e crateras
do rosto devastado de um homem velho

6.
Confesso que a falta que sinto não é bem dos teus poemas
Sinto mesmo é muita falta de você
Para Donizete Galvão
(Brantes, 2016: 33).

Referências bibliográficas

BRANTES, Simone. *Quase todas as noites*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

FONTELA, Orides. Teia. In: FONTELA, Orides. *Poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015, p. 307.

FONTELA, Orides. *Toda palavra é crueldade. Depoimentos, entrevistas, resenhas*. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

GALVãO, Donizete. *O antipássaro.* Tarso de Melo; Paulo Ferraz (orgs.). Goiânia: Martelo, 2018.

MELO, Tarso de; FERRAZ, Paulo. Apresentação. In: GALVÃO, Donizete. *O antipássaro*. Goiânia: Martelo, 2018, p. 8-10.

O Corpo Presente da Tropicália

Pedro Duarte

Na filosofia, é conhecida a pergunta que, ainda no século XVII, foi escrita por Baruch de Spinoza: o que pode um corpo? Não se tratava, entretanto, de achar para ela uma resposta, e sim de explicitar que ninguém tem essa resposta. "O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo", afirma Spinoza (2007: 167). O filósofo apontava a potência desconhecida do corpo, contrariando a tradição metafísica que o precedera, desde Platão na origem do Ocidente. Para essa tradição, era o espírito, e não o corpo, que teria alguma potência ou força. O corpo foi desvalorizado por essa tradição. Pobre, fraco, vulnerável, mortal, efêmero – o corpo seria um obstáculo para pensar. Por isso, a frase de Spinoza atraiu tantos pensadores posteriores que criticaram essa tradição, como Friedrich Nietzsche, no século XIX, ou Gilles Deleuze, no século XX. Notavam essa potência desconhecida do corpo, pois nem a mente seria capaz de decifrá-la – ou domesticá-la. Mais ainda: enxergaram a positividade dessa potência do corpo, em vez de a conceberem negativamente como algo a temer e que deveria ser submetido a uma ordem exterior da mente.

Não pretendo, aqui, estender-me sobre essa espécie de filosofia do corpo. O meu objetivo é acompanhar de que forma a exploração da potência do corpo foi decisiva na originalidade da experiência cultural tropicalista no Brasil do fim da década de 1960. O Teatro

Oficina de Zé Celso Martinez Corrêa, a Nova Objetividade de Hélio Oiticica nas artes plásticas, o Cinema Novo de Glauber Rocha e o Tropicalismo musical de Caetano Veloso – para citar somente quatro de muitos outros nomes que representam a vitalidade cultural do Brasil daquele momento em diferentes formas de arte – tinham em comum essa forte presença do corpo. Ela ajuda a entender inclusive porque esses artistas e movimentos aproximaram-se entre si. Irei aqui concentrar meus esforços no Tropicalismo musical, mas apontando, sempre que possível, a afinidade com outros movimentos, na medida justamente em que, em vez de conceberem espiritualmente o que o futuro deveria ser, buscaram explorar pelo corpo o que o presente era, alargando seu sentido estético, político e erótico.

Surpreendentemente, as aparições inaugurais nos palcos feitas por Caetano Veloso e por Gilberto Gil no fim dos anos 1960 foram tão desafiadoras quanto bem-sucedidas. Inicialmente sob suspeita, os músicos agradaram à plateia na competitiva arena de festivais televisionados, onde talentos da canção nacional disputavam para ver quem era melhor e encaravam um público juvenil nem sempre acolhedor. Venceram as vaias. Tiveram enorme êxito na televisão. Talvez pela primeira vez, o público brasileiro tomava conhecimento da voz de cantores junto com o corpo. Não era só o rádio, com sua audição pura e que permite ignorar como de fato é o corpo de quem canta. Era a televisão: som e imagem, escuta e visão. Para boa parte das pessoas, as canções e os corpos de Caetano e Gil apareceram juntos.

Caetano cheio de "alegria, alegria", seu sorriso largo e os cabelos cacheados, acertou até na indumentária ao defender sua canção homônima no III Festival Internacional da Record, em 1967. Saía do roteiro previsível do *smoking* para trajar terno xadrez e camisa de gola rulê. Informal o suficiente para ser original e elegante o bastante para não ofender. Obteve, assim, o acolhimento de um público que, ao menos de início, estava desconfiando das novidades modernas ali

experimentadas, como o uso das guitarras elétricas do rock na música popular brasileira, no caso com o grupo de argentinos dos Beat Boys. Mesmo tomando um caminho diferente da poética tradicional que evocava valores do passado, como em "A banda", de Chico Buarque, "Alegria, alegria" seduziu, divertiu e encantou as pessoas. Procurava-se uma poética moderna que elencasse informações de um presente que se sentia no corpo. O crítico e poeta Augusto de Campos, o primeiro a se dar conta do estatuto do Tropicalismo, escreveu que "Alegria, alegria" é crimes, espaçonaves, guerrilhas, caras de presidente, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba e Brigitte Bardot. O corpo urbano, cosmopolita e pop estava na música popular brasileira (Campos, 1974: 154).

Gilberto Gil, por sua vez, apresentou também "Domingo no parque", e o efeito igualmente foi de sucesso. Entoada com agilidade, a canção conta uma narrativa e, tal e qual "Alegria, alegria", introduzira o rock, no caso com o conjunto Os Mutantes. Nem havia no momento, outubro de 1967, um movimento claro com nome. O Tropicalismo seria assim batizado somente depois, em 1968, por meio dos jornais. No entanto, ainda sem nome, nascia ali o Tropicalismo. E o fazia não apenas pelas músicas em si, mas com a presença do corpo dos seus intérpretes, uma presença indissociável, em sua potência particular e original na canção popular brasileira, de tudo o que viria a ser o movimento também em outras formas de arte.

No entanto, pouco a pouco, as tensões entre a busca do novo na música e o conservadorismo do público se tornariam drásticas no país, acompanhando o crescente atrito entre a criação estética experimental e o comprometimento político, quer contra a ditadura militar no governo do Brasil desde 1964 ou a favor. Se compararmos as apresentações tropicalistas de 1967 e as de 1968, como fez Guilherme Wisnik, a diferença é enorme (Wisnik, 2005: 63). Em 1968, Caetano e Gil foram não só vaiados no III Festival

Internacional da Canção da Globo, por exemplo. Eles foram acertados por ovos, tomates e até pedaços de madeira. Os tropicalistas também tinham alterado a sua postura. Radicalizado. Caetano encarnava em seu corpo essa atitude. Nada de terno. Roupas plásticas brilhantes e colares exóticos o adornavam. Os caracóis dos seus cabelos tinham cedido lugar a uma vasta e selvagem juba leonina. O corpo – que em 1967 ficara discreto e tranquilo diante do microfone – agora entrava em cena dançando eroticamente e simulando movimentos sexuais, enquanto um hippie contratado urrava sons estranhos. O público todo viraria de costas para Caetano. Os Mutantes deram também suas costas à plateia, embora continuassem a tocar. E então viria o discurso histórico de Caetano, entoando "é proibido proibir" e confrontando o público no corpo a corpo. Era setembro de 1968. Do ponto de vista da atitude e da presença do corpo, nada seria tão diferente dos anos 1950 e da estética da Bossa Nova quanto os tropicalistas, embora a adorassem.

O classicismo da Bossa Nova dava lugar a uma explosão extrovertida barroca no Tropicalismo. Importavam menos, agora, as obras belas e perfeitas que as obras interessantes e curiosas. Nas palavras de Caetano, a "seriedade" da Bossa Nova foi abandonada, em nome do uso de diversas dicções, que incluíam o humor, a ironia, a sátira, a paródia, o pastiche (Campos, 1974: 202). Ouça-se, para dar apenas um exemplo, a canção "Três caravelas", e perceba-se o deboche com que é destilada a crítica tropicalista à "descoberta" da América. O perfeccionismo redondo e moderno da Bossa Nova ganhava tons mais realistas, épicos e dramáticos. Historicamente, o abandono da seriedade era significativo, pois o seu contrário, a comédia, sempre foi considerado esteticamente inferior, um elemento da baixa cultura. Na filosofia grega, a superioridade do drama trágico é axiomática. Os tropicalistas aproximavam a leveza engraçada vinda da cultura popular da sofisticação grave da poética erudita.

Nisso, afrontavam a hierarquia de valores assentados na tradição estética ocidental. O cineasta Glauber Rocha dizia que Tropicália é "espetáculo musical gravado, cinema e circo, teatro e comício, sem grã-finismos" (Rocha, 2008: 148).

Espetáculo, cinema, circo, teatro e comício. Os tropicalistas trouxeram para a música popular brasileira uma nova presença de palco, completamente distinta das apresentações da antecessora Bossa Nova. Nada permite ver a novidade com tanta clareza quanto o corpo. Enquanto João Gilberto expunha no corpo a mesma economia formal de suas canções, trajando uma camisa social, um terno e uma gravata, já Caetano com roupas de plástico ou Gil com túnicas africanas abusavam dos visuais. O banquinho e o violão denotavam o ascetismo despojado da Bossa Nova – diga-se de passagem, sem dúvida genial em si e com ganhos sem precedentes para a tradição em geral exagerada da canção de rádio brasileira. Já danças e guitarras elétricas patenteavam o corpo expansivo da Tropicália. Um corpo que não cabia em si e que, por isso, extravasa. Os gritos de certas apresentações de Caetano são, por tudo isso, uma espécie de dentro que não existe sem o fora ou de fora que não existe sem o dentro: pois a voz é essa experiência do dentro-fora que não cabe nem dentro e nem fora. O canto é a gente que se faz mundo e o mundo que se faz gente.

Hélio Oiticica percebeu a coerência tropicalista da nova ocupação dos palcos. Para além de artifícios contingentes, era uma "manifestação ambiental". Por ambiente, entenda-se ainda a experiência em que dentro e fora se misturam, sendo o corpo tão crucial pois é sempre simultaneamente essas duas coisas. Meu corpo é um interior e um exterior. No caso da música tropicalista, o ambiente de ocupação ganhava seu corpo pela "necessidade de guitarras, amplificadores, conjunto e, principalmente, a roupagem", explicava Hélio, "que não são 'acessórios aplicados' sobre uma estrutura

musical, mas fazem parte de uma linguagem complexa" (Oiticica, 2008: 156). O que havia de novo na complexidade dessa linguagem era justamente o corpo. Tanto assim que Gilberto Gil seria o primeiro a afirmar, sem hesitações: "No palco, a minha roupa faz parte do espetáculo" (Gil, 1982: 34).

Nesse sentido, o aparecimento musical do Tropicalismo na cultura do Brasil é associado a um novo uso do corpo na cultura, que se identificava, sem preconceitos, com uma dimensão pop. Essa dimensão pop não era simplória. Por um lado, ela era a aceitação do jogo do mercado, da imagem e da "sociedade do espetáculo" – tendo em vista o jargão da época consagrado, em 1967, pelo conceito do situacionista Guy Debord (1997). Tropicalistas participavam de programas de auditório com grande popularidade, como aquele do Chacrinha, tanto para aproveitar o seu poder de difusão comunicativa quanto para expor seus corpos de uma maneira iconoclasta, confundindo a divisão conservadora entre alta e baixa cultura.

Por outro lado, a dimensão pop do Tropicalismo não esconderia que a participação no espetáculo poderia provocar tensões e até atingir ou explodir o seu limite. Se o Tropicalismo é pop, é em larga medida no sentido que a expressão ganhou na arte norte-americana com Andy Warhol. Em seu livro *Verdade tropical*, Caetano Veloso confessou que aprendeu a olhar figuras como Elvis Presley ou Marylin Monroe apenas através da representação de Andy Warhol (Veloso, 1997). Ele mobilizava a técnica da reprodutibilidade para fazer tais personalidades aparecerem explicitamente como aquilo que, em verdade, sempre foram: não pessoas, e sim imagens. O *silkscreen* colorido, por onde seus corpos e rostos surgem, não deixa de fazê-los solidários, para dar outro exemplo do próprio Warhol, às latas de sopa Campbell ou às caixas de sabão Brillo. No plano do consumo, daria tudo na mesma. Esse pop refletia sobre si como uma ruptura com a inspiração romântica sublime da pintura dos expressionistas

abstratos dos anos 1950, exemplar em Mark Rothko ou Jackson Pollock. O corrompido e trivial ambiente das cidades com seus bens de consumo invadia a arte, que procurava uma forma de comentá-lo, situando-se entre o endosso e a ironia, aceite e crítica. Como Elvis, Marylin e a sopa Campbell na arte pop, o disco *Tropicália ou Panis et circencis* cita Frank Sinatra, Paul Anka, Formiplac.

No caso do Tropicalismo de Caetano Veloso, como aliás Warhol também fez, o seu próprio corpo integraria, de modo ambíguo, a cultura pop do Brasil, aceitando e até procurando se tornar um astro. "Caetano trouxe para o palco da praça e para a praça do palco o próprio *corpo*", constatou o crítico Silviano Santiago, e assim "deu o primeiro passo para ser o superastro por excelência das artes brasileiras" (Santiago, 2000: 158). Se o corpo do cantor bossa-novista gostaria quase de desaparecer no espírito da canção, ao gosto de uma refinada metafísica, o que explica o decoro nas roupas, já o corpo do cantor tropicalista assume sua presença mundana no palco, daí o atrevimento das suas vestimentas. "Dizer que isso seja acessório à sua música, algo desnecessário imposto pelo comércio de ídolos, pelos meios de comunicação de massa", notou Hélio Oiticica em 1968, "é pura má vontade de não querer ir ao fundo das coisas, explicando-as então de modo superficial" (Oiticica, 2008: 156). Ir ao fundo das coisas significava não interpretar o corpo presente dos tropicalistas como adendo superficial de sua proposta estética e de seu significado político. Ir ao fundo das coisas era compreender que o corpo era a presença de outra estética, outra política. Não por acaso o artista que propunha, na mesma época, a participação sensorial do corpo nas artes plásticas foi quem o notou: Hélio Oiticica.

Hélio conta que o ritmo e até frases da canção "Enquanto seu lobo não vem", de Caetano Veloso, vinham à sua cabeça e à de muitos amigos na Passeata dos Cem Mil contra a ditadura. "Vamos passear na floresta escondida, meu amor, vamos passear na

avenida." Era como se tocasse assim uma trilha sonora enquanto protestavam. "Houve até quem achasse mais tarde que a música", arriscou dizer Hélio, "fora um prenúncio da passeata", pois "Caetano constrói estruturas cada vez mais abertas à imaginação, logo à participação" (Oiticica, 2008: 157). Repare-se, então, que o corpo estava no centro de outra prática política pela estética. Não um engajamento direto, didático, panfletário. Sua abertura convida a uma participação ambiental ampla no mundo comum. Desde meados dos anos 1960, a proposta de arte ambiental vinha sendo trabalhada nas obras de Hélio. Os "penetráveis" eram seu exemplo evidente: em vez de uma contemplação distanciada somente pelo olhar, nós seríamos convidados a entrar, com o nosso corpo inteiro, naquilo que, muito depois, viria a ser chamado de instalação. *Tropicália* foi, antes de título da canção de Caetano, o nome de um penetrável de Hélio apresentado no começo de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o MAM. Logo, é coerente que Hélio destaque no movimento musical cujo nome viera dali a produção do mesmo efeito: uma manifestação ambiental. Daí a presença forte do corpo: nas fotos, no palco, na televisão.

Nesse sentido, o Tropicalismo se alinhou de forma singular à tradição de vanguardas iniciada no fim do século XVIII pelo Romantismo alemão. Pretendia fazer da arte uma ponta de lança das transformações na vida. "Como o Romantismo, a vanguarda não foi apenas uma estética e uma linguagem", percebeu o ensaísta Octavio Paz, "foi uma erótica, uma política, uma visão de mundo, uma ação: um estilo de vida" (Paz, 1984: 134). Não se estranhe, então, que o Tropicalismo seja canção e, ao mesmo tempo, mais que canção: experimentação musical era erotização do corpo, micropolítica e performance visual e discursiva. O movimento, junto à contracultura dos anos 1960, era música e, simultaneamente, gesto e atitude. Sua aproximação do rock e dos hippies acontecia por aí. Tratava-se de

um episódio da ascensão, na segunda metade do século XX, de uma nova camada social e de uma nova faixa de consumo: a juventude. O seu relevo nessa época não tinha precedentes na história. E o Tropicalismo, por seus produtores e por seu público, seria impensável sem a juventude e os estudantes em particular. Estava aí seu campo de ação. Estava aí a energia de transformação tropicalista, cuja novidade seria abrir mão, pelo viés social, do povo como protagonista e, pelo histórico, do futuro previsto como objetivo.

Era difícil, contudo, no fim dos anos 1960, perceber que havia transformação sem esses dois elementos, ambos enraizados na ideia de revolução tal como preconizada pela filosofia de Karl Marx. Elaborada ainda no século XIX, ela foi a mais importante fonte teórica para a esquerda política durante o século XX. Boa parte dessa esquerda erguia sua constatação crítica a partir destes dois pilares: a massa de proletários entendida genericamente como "povo"; o futuro comunista a ser conquistado por essa massa com a mudança radical do sistema capitalista e o fim das suas desigualdades. O intelectual e o artista seriam figuras que poderiam se unir à causa operária ou até auxiliar na conscientização dos trabalhadores. Embora esquemática, essa explicação foi muitas vezes adotada e servia como metro para se julgar o quanto certas obras de arte seriam transformadoras. O problema é que, no caso dos tropicalistas, havia uma grande distância desses dois elementos: nem exaltação do povo, nem um futuro, como o Comunismo por exemplo, previsto para ser alcançado. Havia uma nova maneira de pensar o novo e uma transformação na própria ideia de transformação que o Tropicalismo trazia à tona na cultura brasileira e que tinha a ver com o corpo, mas não exclusivamente o corpo explorado do trabalho, em geral sublinhado pela tradição marxista. Era também um corpo da dança, do sexo, do prazer.

Recorrendo às categorias do ensaísta Octavio Paz e aplicando-as ao caso do Tropicalismo, ele significaria um movimento não tanto de

revolução, mas de rebelião (Paz, 2005). Em ambas, há uma crítica da tradição apenas conservadora, mas só a revolução é seguida pelo ideal fechado de futuro. Na rebelião, o futuro mantém a indeterminação. Isso explica que parte da esquerda política do Brasil tenha sido arredia ao Tropicalismo. Tal esquerda, orientada pelo ideal socialista de futuro, foi atuante nos importantes Centros Populares de Cultura, os CPCs. Ela foi surpreendida pela estética tropicalista e pela passagem da ideia de revolução moderna à prática de rebelião contemporânea. "Na opção tropicalista", observam Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, esse "foco da preocupação política foi deslocado da revolução social para um eixo de rebeldia" (Hollanda; Gonçalves, 1982: 66). O movimento abria uma fenda entre o protesto e a alienação, engajamento e lazer. Na música da época, esses polos encarnavam-se em Geraldo Vandré e no iê-iê-iê de Roberto Carlos. O Tropicalismo desfez essa dualidade. Suas canções atrelavam crítica e prazer, sem que uma se desse à custa do outro. Pois a rebelião, com uma inspiração surrealista, não abre mão do prazer, do sonho, do inconsciente. Não abre mão do tempo do instante presente que é o do corpo e do desejo.

Numa página arguta, Heloisa Buarque de Hollanda situou o Tropicalismo dentro da "crise de uma perspectiva de futuro" conjugada à "noção de revolução marxista-leninista" (Hollanda, 1980: 61). Quando os tropicalistas falam da revolução a ser promovida por seu movimento, o substantivo é empregado somente na acepção corrente de transformação radical e geralmente aplicado só à história da cultura, ou seja, sem compromisso com um programa de futuro para toda a sociedade. No roteiro fictício da contracapa de *Tropicália ou Panis et circencis*, o lema "o Brasil é o país do futuro" foi rechaçado, com Caetano e Capinan afirmando que tal gênero caíra de moda "no Brasil e lá fora: nem ideologia nem futuro". Na época, essas práticas revolucionárias davam sinais de autoritarismo

e burocratização, como na União Soviética, mas a própria ideia de revolução perdia o seu encanto pela pretensão de "colonização do futuro" – a expressão é, novamente, de Octavio Paz. Os tropicalistas rebelaram-se contra toda a submissão do presente ao futuro, do corpo ao espírito, o que os distanciou do ideal revolucionário tanto à direita quanto à esquerda.

Eu arriscaria dizer que, nesse sentido, o preconceito metafísico com o corpo, que seria inferior ao espírito, foi tão profundamente marcante na tradição do pensamento ocidental que até a esquerda política, orientada pelo materialismo, por vezes permaneceu refém dele. O conservadorismo moralista de grande parte da esquerda brasileira dos anos 1960, que fazia o elogio da revolução econômica, mas permanecia hesitante diante das transformações sexuais e de costumes, é revelador. Para a maior parte da direita e da esquerda, ambas desenvolvimentistas na medida em que idealizavam o progresso, era o futuro planejado pela consciência que deveria orientar os esforços políticos e sociais. Para os tropicalistas, havia um contrapeso nessa visão histórica. Onde se falava de desenvolvimento, viam pressa. Onde se falava de progresso, lembravam-se da contemplação da preguiça. Onde se falava do futuro, diziam presente. Onde se falava de consciência, pensavam no querer.

Conceitualmente, a pergunta tropicalista era sobre o sentido do ímpeto produtivista oriundo da ocidentalização, fosse ela capitalista ou socialista. "Na preguiça, no progresso", cantava Nara Leão em "Lindoneia", explorando a ambivalência entre vagar e pressa, descanso e trabalho, contemplação e ação – que, desde o Modernismo nos anos 1920, colocara-se como um desafio para a cultura brasileira. Os tropicalistas gostariam que a alegria do prazer servisse como princípio para a vida social coletiva, situando a experimentação do corpo no centro de sua poética musical, em um sentido que ainda era bastante desconhecido na estética dos anos 1960.

Não se tratava, para os tropicalistas, de tomar o poder politicamente por uma revolução, seguindo a tradição intelectual marxista quanto à práxis social. O próprio Marx, ao discutir *A ideologia alemã*, sentenciara que "somente com uma revolução a classe que derruba detém o poder de desembaraçar-se de toda a antiga imundície" (Marx, 2007: 42). Na frase, fica claro que existe uma classe, o proletariado, que toma o poder da outra, a burguesia. Nas canções tropicalistas, contudo, a crítica dirige-se menos ao poder dos donos dos meios de produção sobre aqueles que vendem a força de trabalho e mais ao conjunto conservador de valores morais que perpassa todas as classes sociais. Embora parecessem frívolas para muitos na intelectualidade marxista, as preocupações que os tropicalistas queriam colocar em pauta diziam respeito não só à pobreza e à exploração, mas à homossexualidade, ao machismo, ao racismo, ao divórcio, à pílula anticoncepcional e à liberdade estética. Em suma, tratava-se de relativizar a dicotomia moral entre o bem e o mal, certo e errado – proveniente da normatização da vida, dos desejos e dos corpos.

Mais uma vez, o corpo de que os tropicalistas estão tratando não é somente o que é explorado na luta de classes por meio do trabalho, mas o que é disciplinado pelo poder em geral. Em sintonia com as pesquisas filosóficas desenvolvidas quase na mesma época por Michel Foucault na França, os tropicalistas chamavam a atenção para que os conflitos sociais não se reduziam, embora tampouco excluíssem, o econômico de classes, no qual o proletariado era explorado. Mulheres, prisioneiros, soldados ou doentes, por exemplo, expunham outras tensões sociais, que não podiam ser inteligíveis apenas pela economia ou pelo Estado (Foucault, 1984: 69-78). Tais tensões se davam em seus corpos. O patriarcado e a monogamia, por exemplo, podem se articular ao capitalismo, mas os corpos das mulheres pobres ou ricas estão submetidos a eles. O poder não seria só a exploração econômica.

No caso do Brasil, a relevância desse ponto das canções tropicalistas estava, inclusive, em exibir que, a despeito do governo ditatorial, o autoritarismo conservador não era uma chaga apenas imposta de cima para baixo na sociedade. Pelo contrário, estava disperso entre os indivíduos e nas famílias. Evidentemente, o Estado ditatorial e a classe burguesa faziam parte da articulação de poder. No entanto, cada instituição – escola, hospital e assim em diante – tinha sua participação na situação em que o Brasil se encontrava. O país não foi somente submetido por uma ditadura, mas exibia, na sua sociedade, traços autoritários que ajudam a entender como massas de pessoas apoiaram um regime torturador e censor por anos e anos.

O alvo preciso da crítica tropicalista, por isso, são "as pessoas da sala de jantar", as "ocupadas em nascer e morrer", como aparecem na canção "Panis et circenses". Não são só as classes dominantes e o capitalismo. É um conservadorismo pequeno-burguês em sentido cultural, mais que econômico. Nem o proletariado e nem o povo têm a missão revolucionária que a arte deveria destacar. Na canção "Panis et circenses", de Caetano com Gil, e executada com Os Mutantes, a "sala de jantar" representa os costumes tradicionais de uma família que, embora pareça ser de classe média ou rica, não é definida. Importa menos a classe econômica de seus integrantes do que o ritual conservador que eles perpetuam. São pessoas reduzidas ao mínimo da sua sobrevivência: nascer, morrer e, no meio disso, comer.

Não há um acontecimento maior ou agudeza em suas vidas. Desprezam a arte. "Eu quis cantar", anuncia uma voz poética que domina a canção, identificando-se assim ao desejo ("quis") e à arte ("cantar"). "Eu quis cantar minha canção iluminada de sol". Porém, a cada vez que a frase soa, segue a partícula adversativa "mas": as pessoas que se contrapõem ao "eu quis cantar". O que funda o corpo desse "eu" é o seu querer. O que o interdita não é uma estrutura econômica, mas um valor moral. O canto é o signo da improdutividade

fabril da arte. É o desvio. É o que parece escapar à regra de uma sociedade assentada na ausência de "eros", para empregar um conceito de um dos filósofos mais lidos daquela época, Herbert Marcuse, ou seja, para a qual o princípio do prazer cedeu completamente ao princípio da realidade, em nome da manutenção civilizatória (Marcuse, 1978). O eu quer cantar a partir do seu desejo e de seu prazer, mas as pessoas da sala de jantar nem o deixam entrar.

O esquema de "Panis et circenses" é constituído por essa oposição. Por isso, a despeito das belas imagens da canção, sua palavra crucial, a partir da qual elas se estruturam, é a partícula adversativa, é esse "mas". É ela que sustenta a música em dois lados. Do ponto de vista gramatical, como observa Noemi Jaffe, tal oposição se dá entre a primeira pessoa do singular e a terceira pessoa do plural: eu e eles (Jaffe, 2010). Socialmente, a oposição se espelha: se o eu é sozinho e singular, eles são muitos e impessoais. Só que há mais: existencialmente, o eu aparece como sujeito do – ou sujeito a – seu desejo, pois funda o próprio corpo no querer, no querer cantar. Já eles ocupam a sala de jantar sem desejo. Nascem e morrem. Só. "Soltei os panos sobre os mastros no ar", porém não adianta nada. "Soltei os tigres e os leões nos quintais". O corpo desse eu que quer cantar torna-se algo selvagem, pela comparação com os animais. Mas nada que altere a sala de jantar.

Os esforços do eu que quer cantar são tão fortes quanto inúteis: tigres e leões demonstram sua liberdade impetuosa que mal cabe em um ambiente tão modesto e acanhado como o quintal doméstico. Mesmo assim, a sala de jantar fica vedada. Insiste-se no verbo "soltar", sugerindo que há muita coisa presa. Nada, contudo, entra na sala. Não há lugar para esse corpo no presente e nem presente para esse corpo. Pois, como escreve o filósofo Jean-Luc Nancy, o corpo não é, ao menos não segundo o sentido habitual pelo qual designamos ser: algo que foi, é ou será, algo passado, presente ou futuro

(Nancy, 2015). O corpo é fazendo e se fazendo. O corpo é o presente pois é a presença do gerúndio. O corpo está sempre sendo, ele não é.

Em "Panis et circenses", esse corpo é pensado com uma topologia. O eu que quer cantar situa-se em um espaço aberto, que nunca define um lugar exato. Estamos em um espaço iluminado de sol, com ar, nos quintais, no jardim. Opõe-se a este espaço um outro, que é fechado, sombrio, interno: a sala de jantar. É um lugar ou "topos" determinado, específico, certo. Na gravação do LP *Tropicália ou Panis et circencis*, o efeito é sublinhado pela introdução, já ao final, dos sons de copos, pratos, talheres e uma conversa típica de jantar familiar, em que escutamos comentários habituais como "me passa a salada, por favor" ou "só mais um pedacinho". E, ao fundo, como som incidental, ouvimos a valsa *Danúbio azul*, de Strauss, cujo caráter clássico corriqueiro constrói um clima de conservadorismo moral. Os arranjos de Rogério Duprat estruturam tudo. Na voz de Rita Lee, esse "eu lírico", a despeito da indiferença da tradicional família pequeno-burguesa, marca a sua violência – "mandei fazer de puro aço luminoso punhal" – e vislumbra um por vir em aberto: "mandei plantar folhas de sonhos do jardim do solar, as folhas sabem procurar pelo sol". Do Solar da Fossa, onde moraram vários tropicalistas, vinha o verbo "plantar", única pista acerca do tempo dentro de uma canção espacial. Um presente que se projeta, aberto e não fechado, para o futuro, talvez como gostaria o ensaísta Octavio Paz:

> A reflexão sobre o agora não implica renúncia ao futuro nem esquecimento do passado: o presente é o lugar de encontro dos três tempos. Tampouco pode confundir-se com um hedonismo fácil. A árvore do prazer não cresce no passado ou no futuro, mas no agora mesmo. Também a morte é um fruto do presente. Não podemos rechaçá-la: é parte da vida. Viver bem exige morrer bem. Temos que aprender a olhar a morte de frente. Alternativamente luminoso e sombrio, o presente é uma esfera onde se

> unem as duas metades, a ação e a contemplação. Assim como tivemos filosofias do passado e do futuro, da eternidade e do nada, amanhã teremos uma filosofia do presente. A experiência poética pode ser uma de suas bases. Que sabemos do presente? Nada ou quase nada. Mas os poetas sabem algo: o presente é o manancial das presenças (Paz, 2107: 65).

Impressiona que, seja no fim da década de 1960 no Brasil sob a ditadura, ou no começo da década de 1990 após a queda do Muro de Berlim, o Tropicalismo e o discurso de Octavio Paz após ganhar o Prêmio Nobel, em contextos diferentes, destaquem o presente e o corpo. Nos dois momentos, tudo parecia falar ainda do embate entre o solar e o noturno. Toda a canção "Panis et circenses", mesmo que já coloque o verbo "cantar" no passado, ainda mostra um sol que, sob a noite da ditadura, insiste em brilhar. Boa parte do século XX parece atravessada por esse sentimento de crise e oportunidade, de opressão e criação, de fechamento e abertura, como se o destino estivesse sendo decidido a cada instante, cheio de suspense, misturando medo e esperança. Passados hoje mais de 50 anos, o mundo é outro, o Brasil é outro. O século XXI já olha para o século XX como sua antiguidade.

Em nosso momento agora, segundo o filósofo David Lapoujade, "o corpo não aguenta mais". Cansados ou exaustos, os corpos não aguentam mais. "Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta", escreve Lapoujade, "depois, difícil andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado" (Lapoujade, 2002: 82). Os personagens das peças de Samuel Beckett estão sempre assim: impedidos, dificultados. Sua potência não é a ação dramática tradicional, pela qual fariam alguma coisa, agiriam. Como eles, nós também. Resistimos, suportamos, esperamos. Nem sempre alcançamos a "alegria, alegria" que Caetano Veloso cantava nos anos 1960. O próprio Caetano, no seu

último disco, de 2012, já apontava a estranha potência do corpo que não é a sua atividade, mas a sua capacidade de suportar, mesmo sob um signo de tristeza, o mundo em que estamos. É possível que, em nosso presente atual, aquela potência desconhecida do corpo de que falava Spinoza no século XVII esteja não só em sua ação direta, mas nessa capacidade de sobreviver em tempos sombrios. Como canta Caetano em "Estou triste", agora "o meu lábio não diz" e "o meu gesto não faz".

> Estou triste, tão triste
> Estou muito triste
> Por que será que existe o que quer que seja
> O meu lábio não diz
> O meu gesto não faz
> Sinto o peito vazio e ainda assim farto.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Augusto (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GIL, Gilberto. *Expresso 222*. Salvador: Corrupio, 1982.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

HOLLANDA, Heloisa B.; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloisa B. *Impressões de viagem*: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAFFE, Noemi. "Panis et circencis". In: OLIVEIRA, Ana de (org.). *Tropicália ou Panis et circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010.

LAPOUJADE, David. "O corpo que não aguenta mais". In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. *Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MARX, Karl. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

OITICICA, Hélio. "A trama da terra que treme (O sentido de vanguarda no grupo baiano)". In: COHN, Sergio; COELHO, Frederico (orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 2005.

PAZ, Octavio. *A busca do presente*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

ROCHA, Glauber. "O anjo, o moleque e a Maria de Iansã". In: COHN, Sergio; COELHO, Frederico (orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

SANTIAGO, Silviano. "Caetano Veloso enquanto superastro". In: *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SPINOZA, Baruch de. Ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

Caminhando – Corpos, Torção, Superfícies

Raïssa de Góes

Seu mundo tinha se transfigurado, só sobraram suas costas. O que tinha que se pendurar estava pendurado. Mas vivia só com as costas, como se a carne tivesse sido metade arrancada. Uma transfiguração assim. Nisso, chegam aos meus ouvidos os sons do sino do entardecer. Ecoam diretamente na alma. Balança o que está pendurado. Sua alma vibra em resposta ao sino do entardecer. Toca e ecoa como se tivesse se fundido ao sino. Você é um sino. Ressoa até pela ponta dos dedos. E aquele sino é também sua morada. Não, não havia nem interior, nem exterior. O sino, ele próprio, é a sua morada, um sino que se fez com a criação do mundo. Seu sino é narrado e transmitido todas as noites. Toca em todos os recantos – viver e morrer, não percebo o limiar entre a vida e a morte.
Kazuo Ohno

O ato e o corpo

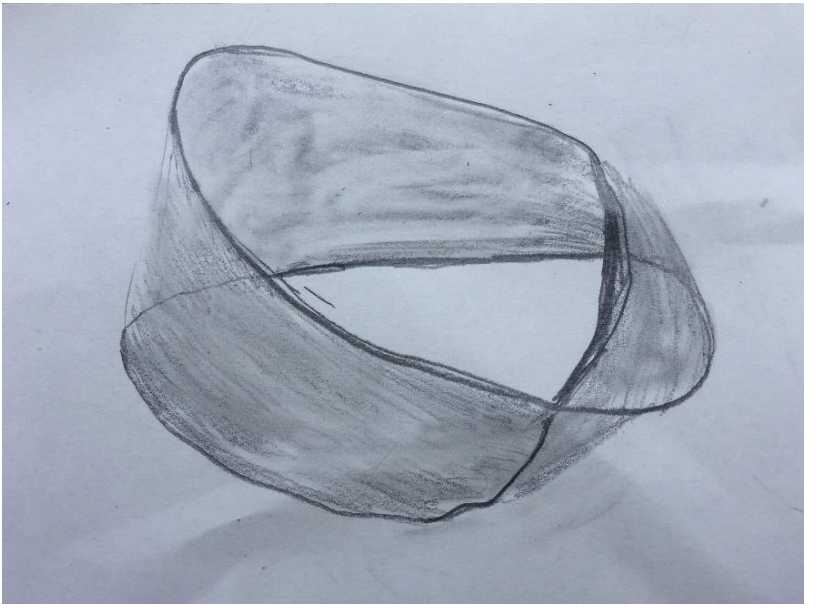
"Descobri uma realidade nova não em mim, mas no mundo. Encontrei um 'caminhando'. Um itinerário interior fora de mim" (Clark, 1965). Com essas palavras Lygia Clark começa seu texto *Do ato* de 1965. Um relato, uma escrita diante de uma descoberta. Essa descoberta havia sido feita dois anos antes; é em 1963 que Lygia realiza seu *Caminhando* pela primeira vez. Ela vinha da série *Bichos* (1959/1964) e esse espanto se apresenta a ela, nela e no mundo. Os bichos formam uma série de objetos com os quais se pode interagir. Superfícies de alumínio e dobradiças,

ao mexer em uma parte de seu corpo, para manter o equilíbrio, o objeto se reorganiza. Lygia dizia àqueles que não sabiam como interagir com o objeto: não se preocupem, o bicho sabe. Ela dá saber ao bicho, uma existência, uma forma de vida. Algo, ali, já se anuncia, um sopro de vida produz uma interação entre gente e bicho, um modo de saber desacostumado da razão humana. Um modo de ser que carrega o saber em seu corpo e não apenas numa caixinha fantasiosa dentro do crânio.

Após a série *Bichos*, segue-se: trepantes, também objetos tridimensionais, ou, seria melhor dizer, também seres que parecem estar em movimento pelo espaço. Entre eles, há a descoberta, há o *Caminhando*.

O trabalho, ou a proposição como viria chamar, sugeria que o participante pegasse uma fita de papel, desse uma volta e unisse suas duas pontas com cola. Uma fita de *moebius* seria, portanto, produzida.

Figura 1. *Moebius*, grafite sobre papel.



Fonte: Raïssa de Góes, 2019.

Depois, com uma tesoura se começaria a cortar a fita horizontalmente, afastando seus lados, sem nunca apartá-los. Para que esses lados não se separem, é preciso uma escolha quando a tesoura estiver prestes a separar o papel: esquerda ou direita e seguir. Sim, é preciso fazer essa escolha e arcar com ela.

A fita de *moebius* não é usada aleatoriamente, ela dá a ver e experimentar uma situação, um espaço torcido, um lugar. Uma topologia. A fita é uma superfície deformada e cria um espaço de paradoxo, onde dentro/fora se estendem um ao outro. Não se anulam, mas fazem o mesmo, a mesma superfície. Lygia experimenta esse paradoxo, vive essa experiência e sofre seu impacto. Ela produzia gesto e escrita durante todo seu percurso de criação. Suas proposições e seus textos caminham em torção, assim como a fita. Ela estava presente em cada pensamento/gesto que surgia para a artista e, por isso, o espanto, a atenção, a elaboração: "Antes, o bicho emergia em mim, jorrava em uma explosão obsessiva – por todos os meus sentidos. Agora, pela primeira vez com o 'Caminhando' – é o contrário. Percebo a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart até os gestos do futebol de praia" (Clark,1965, grifo da autora).

Assim Lygia segue o parágrafo. Há aqui um movimento, movimento, ressalto, que engloba gesto, ritmo (como ela fala), deslocamento e, em certa medida, um corte. Corte que não separa, mas é incisão que faz inscrição, corte que não assassina ou fere, mas promove mudança de percurso e paradigma, corte que funda e não mata, mesmo que algo no trajeto do gesto se perca.

O que digo aqui é que não se trata de um corte que aparta totalmente, mas que estende a superfície sobre qual ele incide. Um corte que *faz mais*, que não cessa. Por um lado, ele é do universo do *encore*: ainda. Trago o vocábulo francês para deixá-lo ressoar no texto…

Ressoar (como uma televisão ligada no vizinho, como uma voz de alguém cantando longe) o discurso da psicanálise e de Lacan. Um pouco mais, um pouco mais é o que diz esse *encore*, quase como uma súplica. Ele está no seminário 20 de Lacan (2010), essa escrita que não cessa, escrita que, se ouvirmos em francês, não é somente *encore*, mais *un corps*. Um corpo que não para de se inscrever, um ato, um corpo que se faz na inscrição do corte.

Encore, *un corps*, um ainda que é também um gesto que não cessa de se fazer, um ato em gerúndio, caminhando.[1]

É após os *Bichos* que Lygia se embaraça com sua descoberta. O movimento de seu corpo, que já interagia com os bichos, agora experimenta o *Caminhando* e uma diferença é reconhecida. Os bichos "jorravam" dela, havia ali uma experiência de interior e exterior, já no *Caminhando*, há o contínuo. A extensão entre corpo e mundo. Mas, como disse, algo já se anunciava nessa série de trabalhos nos quais os objetos possuem saber. O bicho sabe: "Um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o bicho não há passividade, nem sua nem dele (Clark, 1960).

1 Aqui vale uma nota, não uma nota explicativa, mas distrativa. Uma distração parece distanciar-se da limpeza e da objetividade com as quais se mostra uma ideia em texto. Mas a distração, olhar pela janela, lembrar uma história, faz também os pontos e nós da narrativa. Cria fundos e formas, ambienta, por vezes, faz cenário para o movimento. Estava, há um par de anos, tomando café com Fred Coelho, ali pelo pátio da universidade onde trabalhávamos, a prosa seguia nossos interesses, pesquisa e silêncios. Estes últimos muito raros e esparsos devido à capacidade prosódica de meu interlocutor. O caminho nos levou a Lygia Clark e seu caminhando, foi quando ambos nos empolgamos e as vozes ganharam o volume da paixão. Os objetos de pesquisa têm disso e nos apaixonam. Um momento ele pergunta: por que caminhando? Quase já aos gritos ou entoando um canto qualquer, as vozes, entrelaçadas como o próprio trabalho de Lygia: o gerúndio. Não sei dizer se eu disse a ele ou ele a mim, mas o gerúndio traz esse *sem cessar*. Um caminhar, um ato que se faz todo o tempo. Depois de alguns meses esse tempo verbal nos uniu mais uma vez, assistíamos a uma palestra de Marcia Schuback na PUC-Rio, ela falava sobre um *formando*, evocava um gerúndio necessário. Ganhei uma cotovelada de meu amigo e sorrimos como duas crianças diante da escuta de sua palavra secreta.

Objetos que não deveriam ser categorizados como esculturas, talvez não devam ser categorizados como nada – eles não deixam. São como uma pequena legião de Odradeks,[2] a entidade que perturba e preocupa o pai de família, aquela vida sem endereço certo e que sobreviverá à existência do narrador. O bicho sabe, diz Lygia. Eles sobrevivem a ela e sobreviverão a nós todos, os melhores e os piores de nós.

Os bichos eram constituídos de superfícies e dobradiças. O bicho podia interagir com quem fosse mexer com ele. Suas partes respondiam e conduziam o gesto e a ação do outro, produzindo uma relação de simultaneidade entre bicho e gente que mexe no bicho. Um faz, de certo modo, o outro, a interação produz corpo. Pois o objeto responde, tem verbo, ele sabe. Isso gera a perturbação que Franz Kafka mostra em seu conto. A superfície dura do alumínio é corpo que age sobre meu corpo, algumas amarras se desfazem, se apresenta um risco. Risco de desfazimento e diluição. É nesse sentido que digo que essa interação é uma simultaneidade que produz corpos. Claro que, para muitas pessoas, nada disso pode acontecer, pode-se mexer no bicho, sorrir e achar "a arte dos anos de 1960 nos trouxe a participação, entendi", pode-se permanecer numa ideia lúdica do bicho, mas se pode levar à risca o que propõe Lygia. E assumir o risco de um desfazimento no outro ou no mundo. Você, sino: "Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo pra mim" (Clark, 1975: 352).

O espaço e o corpo

> O plano é um conceito criado pelo homem com objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto do plano. Marcando arbitrariamente no espaço, o plano dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade (Clark, 1960).

2 Refiro-me ao conto de Franz Kafka "A preocupação de um pai de família", traduzido por Modesto Carone.

Nesse texto em que Lygia decreta a morte do plano, a questão é espaço e corpo. Quase me corrijo enquanto escrevo, não quero soar categórica demais em relação ao seu trabalho, dizer coisas como "a questão é" parece inadequado para falar desse gesto que se estende por sua trajetória. Mas nos aproximemos dessa ideia de espaço e corpo. Como na interação com o bicho, espaço e corpo se transformam mutuamente, simultaneamente. Pensar em espaço é fazer habitar[3] uma superfície. O plano é "morto" e o espaço surge como agente, assim como o bicho, o espaço não é passivo. Há uma interação corpo/espaço, uma relação que os constitui. É na interação que corpo e espaço se constituem mutuamente, se fazem no *ato*. O *Caminhando* é também uma experiência dessa ordem. Através da tesoura, o corpo, as mãos, os braços vivenciam e entendem que é dentro e fora, essa superfície torcida da fita de *moebius*. A superfície é espaço.

Podemos pensar, por exemplo, na superfície do oceano: ela não está ali para aparar as águas ou se opor às profundezas. A superfície não é o limite do espaço, mas é espaço mesmo. A superfície pode ser um limiar, uma linha que se espraia e tem espessura. A superfície do oceano se estende a perder de vista, nela, microsseres vivem. A superfície é espaço, como nos mostra o oceano, a psicanálise e a matemática.

Lygia promove, portanto, essa dobra no espaço com os seus bichos.

Falemos, pois, da superfície, o espaço da superfície.

O desejo desta pesquisa e desta escrita é tocar a espessura branca da barata, como diz G.H. Eu gostaria de tocar ou comer a espessura do gesto de Lygia. Experimentar no mundo da substância espessa e branca as mãos de Lygia. Quero deslizar na superfície da matéria e tocar o bicho, olhar mais sua dobra e o alumínio, olhar no olho da dobra.

A dobra do bicho cria um vinco, uma marca, um plissé. Olhar para esse vinco nos faz saber que houve um gesto, uma

3 Digo "fazer habitar" porque o espaço não é mais mero suporte, seja pictórico, seja a própria sala que recebe os objetos da exposição.

ação de dobra. Um gesto que marca, inscreve, escreve. Esse vinco, como uma pegada, diz uma coisa: houve um gesto, o tempo se mostra ainda com a divisão entre antes e depois. Esse tempo está na materialidade desse pensamento, a matéria mesmo, o alumínio e a dobra.

Desejo olhar com as mãos dela, as pontas de seus dedos. Compreender com o suor das palmas das minhas mãos (suo muito nas mãos). Lygia faz o mesmo que Helena Martins, Jean-Luc Godard, Tunga, Kazuo Ohno e muitos outros. Pensar com as mãos, produzir conceito com as mãos. O corpo está implicado tanto em sua escrita quanto no ato de suas proposições. A dobra traz, portanto, essa ideia ainda de um tempo de antes e depois. Mas há o *caminhando*, um interior fora de mim. Um espanto ou descoberta.

O caminhando é uma fita de *moebius*, essa superfície que vem se tornando cada vez mais presente em minhas pesquisas como ponto de pensamento. Não digo um ponto de partida, mas, como é de sua natureza, um movimento, um nó e um espaço que dá voltas, mas é sem volta.

Essa superfície topológica promove uma coabitação entre os espaços de dentro e fora. O dentro e o fora estão juntos sem se anularem ou sem se transformarem em uma só coisa. Existe o paradoxo, um espaço de paradoxo e como diz Suely Rolnik, sobre Lygia, é preciso habitar o paradoxo.

Torção, a fita torcida. Essa torção se apresenta como uma força que faz dizer: o dentro é o fora. Nome de um dos últimos bichos de Lygia. Bicho que não possuía dobra, mas torções, curvas. Podemos seguir seu caminhando incessante desse nome de bicho e dizer: o dentro é o fora é o dentro é o fora etc. Além de um embaralhamento espacial, há um tempo que não é cronológico. Lygia faz do tempo espaço e vice-versa. Ela faz ao mesmo tempo que descobre. O espaço é o dentro/fora, o tempo não é cronológico, mas simultâneo. O ato.

Lygia ainda propõe uma ação sobre a fita: com as duas lâminas-pernas da tesoura faz o corte. *Caminhando*. Ação de corte que é inscrição.

O que chamo de inscrição é algo que marca, faz letra no corpo, algo como uma ruga ou uma lembrança que, quando surge, modifica o corpo. Passamos a andar e comer de outro jeito, perdemos uma terceira perna.[4] O peso muda. O nosso peso e o peso do ar. E também o fino peso entre pele e ar. Essa superfície que, como a do mar, é pasto de tantas bactérias. A pele.

O corte ao longo da fita, o corte caminhando que, como disse, estende o limite do espaço, espraia o paradoxo: o dentro é o fora. Um movimento constante, tempo simultâneo.

Esse gesto realizado por ela muda tudo. Muda, a meu ver, a trajetória de sua obra, muda o modo possível de se chegar ao seu gesto de vida.

Um corpo em torção, bicho-gente, atenção desconcentrada, um modo de estar no espaço. Um estado de invenção.

O *Caminhando* é uma torção que produz um paradoxo, ela é o que faz. Faz e é torção. Esse ato traz uma diferença em relação à dobra do bicho. Não há o vinco, mas passagem, trajeto, movimento. Há coabitação e simultaneidade, concomitância. A torção é paradoxo em ação, ato. Habitar o paradoxo é, nesse sentido, estar em movimento. Mesmo que lento, mesmo que um movimento que aparente imobilidade. Tomemos o exemplo do autor da epígrafe deste texto, Kazuo Ohno, mestre de Butoh, dança que trabalha, entre outras coisas, para entender esse corpo parado em movimento. Lembro-me de uma cena, certa vez descrita a mim, de um ator parado no palco enquanto seu corpo suava muito, como se corresse. É a esse "estar parado" que me refiro. Corpo imóvel que é um estar esvaziado

4 Referência ao livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

e pleno. O ato de Lygia, a torção que se estende ao infinito, não é o infinito de um para sempre, pois se trata de outro modo de lidar com o tempo. Um estar parado e movente, uma força de bactérias efervescentes, me dá vontade de dizer e ouvir, ouvir o burburinho e a respiração das bactérias.

Ao inscrever a torção, Lygia faz um corpo, produz corpo; podemos experimentar e produzir em nós esse corpo que se move e pensa com mãos, pés, língua. Ver como quem come, como faz G.H., escutar com as costas como fez Zinedine Zidane em campo. Esse corpo pode estar presente na dança, no esporte, nas ruas. Isso de modo mais evidente, mas também no corpo que escreve e é escrito. É escrito no ato da escrita, essa torção que nos desloca e faz tempo e espaço. Um corpo que faz e se faz na escrita. Uma respiração do tempo que se faz em ato.

Referências bibliográficas

CLARK, Lygia. Caminhando. In: CLARK, Lygia. *Livro Obra*, 1964.

CLARK, Lygia. Do ato. In: CLARK, Lygia. *Livro Obra*, 1965.

CLARK, Lygia. Da supressão do objeto. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas – anos 60/70.* Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KAFKA, Franz. A preocupação de um pai de família. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*: pequenas narrativas. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 43-45.

LACAN, Jacques. *Encore*. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2010 (edição não comercial).

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema.* São Paulo: n-1 edições, 2016.

Tumulto do Corpo Urbano (O Impalpável e o Implacável Do Tempo em Adelino Magalhães)

Renato Cordeiro Gomes

A imagem vale apenas pelo que ela é capaz de modificar nosso pensamento, isto é, renovar nossa própria linguagem e nosso conhecimento do mundo.
Didi-Huberman

Fato, fato, a vida se dizia, em si, impossível. Já assim me pareceu. Então ingente, universalmente, era preciso sem cessar um milagre; que é o que sempre há, a fundo, de fato.
Guimarães Rosa

Je ne puis pas donner la réalité des faits, je n'en puis présenter que l'ombre.
Stendhal

Tumulto da vida, sublime embriaguez dos meus sentidos e de minha inteligência – ânsias, dores, alegrias… Glória à miséria humana.
Adelino Magalhães

A publicação, em 2011, de uma tríade de entrevistas, respectivamente, de Marc Augé, Umberto Eco e Georges Didi-Huberman, coloca em destaque a tarefa do historiador das imagens, ressaltando serem

elas vestígios de narrativas, traços, sintomas, como observa Didi-Huberman, o que envolve uma tomada de posição crítica, visando fazer despertar uma memória na atualidade ou uma atualidade na história. O caráter intempestivo aí implicado permite despertar o que ia se apagando e leva a imprimir a epistemologia do hoje no ontem (Foucault, 1972). Há, portanto, um saber que preexiste a toda aproximação, a toda recepção das imagens (Didi-Huberman, 2011). Esse saber constitui um repertório (acervo), possibilitando, via montagem, novas relações entre imagens distanciadas no tempo, elementos intempestivos/extemporâneos (anacrônicos, portanto), que apontam para os rastros deixados no tempo e submetidos ao jogo de ausência e presença, essa complexidade paradoxal, como analisa Jeanne-Marie Gagnebin (2012).

Tal procedimento metodológico tem aqui por objetivo investigar rastros e restos de textos de Adelino Magalhães (1887-1969), cuja produção ocupa quase todo o século XX, embora de pouca circulação no Modernismo brasileiro oficial e canônico, bem como de um suposto "cânone marginal".[1] Ancora-se, antes, no espírito do tempo e num estado das coisas a que se convencionou chamar *Belle Époque* em versão tropical (Needell, 1993; Broca, 1958; Süssekind, 1987), que se relacionará com os ciclos de interpretação das cidades modernas (Gorelik, 1999), pondo em prática o experimentalismo característico das artes e da literatura das primeiras décadas do século passado. Seus escritos formam, de certa maneira, "o ciclo da alma dos simples e da alma burguesa

1 Adelino Magalhães tem sido lido como um autor de nosso Pré-modernismo, que mescla, em seus textos, elementos simbolistas, naturalistas e decadentistas. A tendência é caracterizá-lo como um escritor impressionista, que antecipa soluções formais que o Modernismo de 1922 colocará em circulação, a exemplo da fragmentação, do uso de cortes, *flashes* e da montagem, do uso do fluxo de consciência, técnicas que o aproximam das soluções da moderna literatura experimental. Ver a respeito os estudos de Eugênio Gomes e de Andrade Murici na *Obra completa* do autor e também "O impressionismo da ficção", de Xavier Placer, em *A literatura no Brasil* (organizado por Afrânio Coutinho).

à hiperestesiada existência de um rapaz do século", como registra a epígrafe da coletânea *Casos e impressões*, seu primeiro livro, de 1916 (*Obra completa*, 1963: 73); tentam compor e harmonizar "a sinfonia de uma metrópole do século" com os fragmentos do passado (o texto intitula-se "Ontem", do volume *Inquietude*, de 1922), que se mesclam nessas "miniaturas metropolitanas".

Essa metrópole do século é o Rio de Janeiro, que se modernizava sob a intervenção autoritária dos donos da República. Escrever *Sebastianópolis* foi a operação poética que Adelino Magalhães se impôs, com as contradições da modernidade, mesmo se tratando da periferia do Ocidente. Se o Rio, a capital federal, é configurado com seus casos de cotidiano miúdo, dos subúrbios ainda de feição meio rural, em contraste com o centro chique que imitava Paris, e os bairros aristocráticos das camadas aburguesados da "boa sociedade", em contraste com os "mutilados da *Belle Époque*" (Prado, 1983); se os aspectos mais comezinhos estão aí contemplados, com traços de denúncia social, a exemplo da greve dos trabalhadores, ou das vítimas da febre espanhola (ver o magnífico conto *Um prego! Mais outro prego!…*, de *Tumulto da vida* (1920), marcado pelo *leitmotiv* "Pam!, pam!, pam!", a sensação acústica da batida dos pregos da fabricação dos caixões, alegoria da morte), importam mais as impressões que os fatos, cenas, perfis em sua objetividade naturalista. Interessam a fixação do instante, do efêmero, os marcos das emoções, dos afetos, da inquietude, os rastros que o narrador procura do paradoxal jogo de ausência e presença, dos restos do passado que o presente da enunciação recolhe, redimensionado pelas sensações sinestésicas, pela exacerbação dos sentidos (com privilégio para as sensações visuais e acústicas) e o registro fragmentado das impressões deixadas pelos instantâneos urbanos. É dessa matéria que Adelino Magalhães engendra sua *Sebastianópolis* mítica, feita com traços do tumulto da vida cotidiana e do imaginário urbano. Nessa operação poético-discursiva, o

documental vai cedendo espaço ao imaginário: fundem-se o Rio de Janeiro e a cidade de São Sebastião. A uni-los, uma sensibilidade indeterminada e a indeterminação do cotidiano, o fragmento – "Tudo em mim é fracionário: um turbilhonamento de anímicas frações…", declara o autor.

***

Se "nomear uma cidade implica garantir um *locus*", como afirma a crítica argentina Beatriz Sarlo (2009: 142), pode-se abalizar que, ao nomear Rio de Janeiro-Sebastianópolis, Adelino Magalhães desenha a metrópole carioca entre as duas grandes guerras do século passado como epicentro em que se cruzam memória e esquecimento. Nesta operação estética (no duplo sentido, de teoria da arte e de percepção), o autor, seus narradores e personagens reconhecem os rastros da história, recolhendo restos da experiência individual e coletiva, que garantem um *locus* como um núcleo complexo de significados. Impossibilitam, assim, o registro bruto da realidade dos fatos, que as estratégias narrativas poderiam iluminar. Sebastianópolis é, antes, nomeada pela ficção, a sombra da realidade. Em vez de criar um jogo de luzes sobre o que entende como real, a fim de iluminá-lo, o escritor prefere operar em suas sombras, instrumentalizando-as. Escrever *Sebastianópolis* é criar um mistério obscuro que embaralha os sentidos, pois as camadas que a cidade comporta acabam constituindo um palimpsesto, que impede de registrar a realidade dos fatos. Assim, nomear o *locus* de sua ficção implica assumir as contradições e multiplicidades do espaço urbano.

No jogo da enunciação, "recuperar o passado significa construir o sentido e o presente, tendo como arma de resistência a memória afetiva, por meio da memória topográfica" (Bolle, 1984: 3-5; 1994: 322ss). A operação ficcional de escrever uma metrópole do século

nos tristes trópicos revela que "o mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem; não é possível desenhar um sem o outro. A cidade é coautora do trabalho do memorialista", como se lê na *Imagem de pensamento* "Escavar e recordar" (Benjamin, 2013: 101; Gomes, 2008: 70).

A cidade e suas questões determinam nosso cotidiano e dão forma aos nossos quadros de vida. Ela é nosso presente turbulento e nossos velhos medos. Tornou-se para a maioria de nós o estabelecimento humano, nossa morada incerta. Assim a expressa François Barré (1994) no prefácio do catálogo da exposição *La ville: art et architecture en Europe, 1870-1993*, realizada em 1994, no Centre Georges Pompidou, em Paris. A exposição veio revelar que a cidade é uma grande questão desde a abertura dos tempos modernos. É a cidade um problema, uma paisagem inevitável, uma utopia e um inferno. É pensada como espaço físico e como mito cultural e constitui-se, hoje, num debate pós-moderno e contemporâneo, pois sabe-se que a idade das cidades ideais caiu por terra (Sarlo, 1990).

Essa cidade grande em crise, morada incerta, já havia sido vislumbrada por Adelino Magalhães desde as primeiras décadas do século XX, quando colocava a cidade utópica sob suspeita, na perspectiva de um olhar da periferia da modernidade. Da antessala de uma *Belle Époque* que imita Paris, sua obra registrava casos e impressões mediados pela literatura do Decadentismo/Simbolismo e pelos pintores impressionistas, e cenarizava uma bela época tropical, "cópia", produzida, porque está fora do eixo hegemônico, de olhar de viés, a partir dos subúrbios do mundo, como adverte Ricardo Piglia (2001). A metrópole do século, o Rio que se modernizava pela intervenção autoritária do Estado, que também cria suas ficções, é nomeada como Sebastianópolis, o núcleo mais denso e centrífugo da sua obra, ainda hoje pouco conhecida e estudada. Em tempos eufóricos e em

suas derivas abaladas pelas ideologias e pela guerra, ele antecipou a visão convulsa que marcaria o século XX.

Num dos aforismos que compõem *Os marcos da emoção* (1933), o autor reflete sobre o desencanto do presente em relação ao futuro, comparando-o com a perspectiva de tempos melhores que o passado projetava. Diz ele:

– A gente, outrora, quando sonhava com o mundo futuro, ligava logo a essa visão à ideia de ventura. Divagava-se no "mundo mais feliz de amanhã". Hoje já se tem escrúpulo de se contar com essa felicidade futura; sonha-se apenas com o mundo mais "convulso" que virá! (Magalhães, 1963: 764).

Essa posição recoloca em pauta a crise das certezas da modernidade, que Adelino Magalhães já vinha rastreando desde sua estreia, em 1916, com *Casos e impressões.* Já desconfiava da noção de progresso pautado no pensamento racional, para ele limitado e ocioso. Revela "uma atitude de desgosto e ironia frente às instituições e à própria cultura carregada de tonalidade às vezes trágica em que duvida das projeções futuras da humanidade. É um pessimismo inerente à crise do conhecimento da Idade Moderna" (Brayner, 1979: 196). Ao dramatizar o pesadelo do ser em mudança, o autor mergulha sua subjetividade profunda em busca de um Ideal. Aquele aforismo de 1933 parece enfatizar o desencanto dessa busca, corroída pelo avanço do mundo material e em crise e pela forte ideologização. O que se pode esperar é um mundo "convulso"; perdeu-se a inocência do "deslumbramento" do "mundo mais feliz" que se vislumbrava. A perspectiva do presente remete a uma nostalgia – a dor da perda – das esperanças que habitavam o "outrora".

A reflexão feita aí em termos abstratos aparece na visão pessimista de textos anteriores, que traduzem a frágil mitologia urbana criada pela modernidade. Dramatizam esses textos "a disjunção de um mundo longamente estável e a irrupção desestabilizadora das

novas tecnologias, assentadas sobre a aceleração, a fragmentação e a concentração isoladora das grandes cidades" (Sevcenko, 1992: 171). Nesse sentido, Adelino Magalhães confirma a decadência da Urbe – a Cosmópolis, símbolo onipresente da civilização, a ser destruída –, como se lê em "Raiva e maldição", de *Inquietude*, de 1922 (Magalhães, 1963: 493).

Identificando, por vezes, a Cosmópolis com o Rio de Janeiro, simbolicamente nomeada – vale repetir – "Sebastianópolis" (cf. "A rua", de *Visões, cenas e perfis*, 1918), rechaça o Rio moderno e o lê como a cidade maldita e ociosa, a cidade do vício, que ele representa à maneira de um caleidoscópio. Observa com atenção a cidade, comentando satiricamente seus vícios e costumes. Afasta-se da visão eufórica do Rio que se civilizava, para revelar o "tumulto da vida": traz para a cena os estilhaços que compõem os ritmos múltiplos da cidade.

Assim é o longo texto "A rua", espécie de afresco urbano, que capta a cidade num novo *set* de ritmos. O princípio formal que o organiza aproxima-se da técnica de colagem e montagem. Substitui-se a perspectiva fixa por outra, articulada, de pontos de vista múltiplos. O narrador descarta os contornos precisos, justapõe e superpõe fragmentos da realidade, que é desmontada, sem submetê-la à síntese totalizadora. Os detalhes substituem o conjunto e são relativizados ao olho que olha de um ponto de vista móvel. Ao invés de figuração estática, olhares sucessivos captam o espetáculo da rua, em instantâneos.

Este instante-olhar é a consciência que se apercebe dos pormenores do mundo dinâmico, montados em função das reflexões éticas do narrador: ora se aproxima, ora se afasta, visão do alto que descortina o bulício de homens e viaturas, num jogo caleidoscópico (Brayner, 1979: 194).

Para representar a cidade como um móbile, fato móvel, a técnica do fragmento organiza o texto à semelhança da montagem cinematográfica e ajusta-se à visão espectral que se aproxima da linguagem

impressionista. O visualismo plástico e dinâmico do narrador apreende a realidade atomizada da rua, por meio de impressões cambiantes no fluir do dia até o anoitecer. As sensações fugazes são registradas metonimicamente: são fragmentos de cenas, de conversas, de aspectos da miséria, do comércio, do mundo da moda.

Como no poema em prosa, que Baudelaire (1980) afirma ser a forma ideal para se dizer a cidade, o narrador de Adelino Magalhães está afeito à trama das inúmeras relações entrecortantes da cidade grande.[2] As curtas sequências registradas vão se somando numa estrutura em aberto. Qual um homem da multidão, o narrador reveste-se de curiosidade e tenta imaginar o destino dos transeuntes. Elabora hipóteses. Pelas aparências, procura adivinhar as profissões dos anônimos que passam apressados. A rua é sempre nova, pois permite sempre novas visões:

Naquele café, quantas visões diversas diante de cada par de olhos – quantas visões sensacionais ou mansas ou dolorosas, perversas ou emotivas!

E na rua roça-se a humanidade inimiga, sem se fazer mal!

E na rua roça-se a humanidade fraternal, sem se reconhecer!…

Rua João Rosas… tantas vezes a tenho visto e percorrido, e… sentido!

Entretanto há detalhes novos… há uma quase nova rua – melhor a veja; ou de outros pontos a veja. Na vida, sempre, em tudo… (Magalhães, 1963: 312).

O fragmento é uma boa amostra da construção do texto. As frases breves, os parágrafos curtos, o excesso de reticências e exclamações, a fragmentação da sintaxe respondem à crise da linguagem lógico-discursiva, que é a própria crise do sujeito não mais pleno na

2 O estudo desse gênero, minimizado pelos estudiosos dos modernismos, foi recentemente redimensionado por Andreas Huyssens, na obra *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film* (2015).

modernidade. Vale sublinhar ainda a quebra da perspectiva central, portanto da ilusão da terceira dimensão e da totalidade. A mudança, o movimento, as visões do instável tornam-se a própria realidade que o discurso constrói. A sequência de instantâneos ratifica o brusco esfacelamento das comunicações, reduz a visibilidade de um mundo transparente, de contornos definidos. O narrador lê a rua, a metonímia da cidade, por meio das dobras dessa transparência, e percebe "a simultaneidade de ações desconexas, a incomunicabilidade de grupos, a fragmentação das percepções, a descontinuidade dos fluxos de trânsito pela área pública" (Sevcenko, 1992).

O texto caleidoscópico que capta a "tumultuosa rua" – "a rua dominada pelos espasmos da Civilização" – percebe "a estrondosa vida" de *Sebastianópolis*. O narrador declara: "E tudo isto eu vejo, olhando para ti, Rua grandiosa, Rua-Símbolo, em tua realidade crua!" (Magalhães, 1963: 325). Com as anotações do cotidiano múltiplo, o narrador quer abstrair uma "Rua do Ideal", de solidárias energias humanas, "abraço da Humanidade à Humanidade". Da visão do "solene cortejo frenético" pretende chegar à "síntese luminosa" do Ideal, mas conscientiza-se, ao fim, que é apenas "devaneio" seu, sombreado com a noite que chega e funciona como mais um signo da desagregação: "Oh! Se esgarça tudo! […] Rua do Ideal… e corre tudo, pesadeloso! Em sombra!… se esvai o próprio Ideal!" (Magalhães, 1963: 325).

O mesmo processo de construção verifica-se em outro longo texto, "Ontem (A sinfonia de uma Metrópole do Século)", de *Inquietude*. Para tematizar a perda da unidade do homem urbano moderno, o narrador recorda o dia anterior. Concentrando-se na subjetividade e na percepção do Rio de Janeiro, o discurso oscila entre a observação do exterior e a análise interior. O sujeito evoca a realidade evanescente do "urbano desvario". Os fragmentos vão fixando o dinamismo do "ontem" e compõem a sinfonia dissonante da "implacável fúria da Metrópole do Século", o desorientado futurismo da Sebastianópolis.

"Os sons esfrangalhados", as cintilações da paisagem, estilhaços de cenas da "enganosa miragem da Civilização" são captados pela visão simultânea, como mostra esta passagem:

ONTEM:

Crianças pobres aos portais, rocio de triste frescor na monotonia da cidade… Ontem, bondes, autos, ambulâncias – pelo pacífico distúrbio das vias, as locomoções desmuares da época, autofúrias de forças mal domadas, descontiveram-se no moto-contínuo blasfemo, incorporadas ao inapreensível do Infinito: – jamais parar a urbana vida! Gritos nus de reclamo; zum de falatório, destecendo a atenção nossa. Cirúrgico, da transcendente palestra de tumores e cáries; rudes encontrões, com sua fraçãozita de interesse comum; afãs de todas as utilidades e cabonitismos… bondes, autos, carroções, ambulâncias, caminhões… pregoeiros irritantes, bisturis penetrando pela inflamação citadina, e mais pus haja!, *camelots* pitorescos ou tão estúpidos, tais monstrengos que a gente tem ímpetos de esborrachar, para fazer de novo, em forma correta; poviléu a passar, despersonalizado, simples circulação a nutrir e a fazer crescer a cidade; a Assistência; os bombeiros, bondes – o escritor! E, no meio de tudo, a Lei, a cabriolar, em travesti de guarda-civil, desorientada, no pavor de que a queiramos ludibriar… entre as carroças, os transeuntes, os vultos que param à porta dos armazéns (Magalhães, 1963: 536-537).

Nessa visão caótica da cidade, o eu se desorienta: "Desbussolado eu na inquietude ciclônica dessa Vida-Fita." Vê esse eu a "blasfêmia de Urbe infernal" do moto-contínuo do desespero. A cidade vai sendo descrita num prisma babélico, condicionada pela moldura bíblica que remete a Sodoma e Gomorra; vai sendo vinculada ao mundo da cobiça e da sensualidade, ao culto a Mammon. Essa ótica imprime as conotações apocalípticas, mesmo frente à beleza imperecível da cidade, que recebe a maldição do desaparecimento no futuro.

O pessimismo do narrador prende-se à distopia urbana e à corrosão do Mistério. Homólogo ao texto "A rua", em que buscava deceptivamente a Rua do Ideal, demanda ele aqui a "Simbólica Urbe", para além da decadência espiritual da cidade. Espera a "redentora graça". A revisão do dia de ontem encerra-se com o último acorde da sinfonia, com o raiar da aurora, mas o eu, preso à visão noturna, dorme. As imagens da vigília noturna desaparecem na sombra do "cortejo do morto dia". Inversamente a "A rua", em que o Ideal se esvai com a chegada da noite, em "Ontem", ele é esgarçado com o dia que surge. Os dois textos se completam na impossibilidade do Ideal, num mundo condicionado pelos valores racionais e materiais.[3]

O cortejo dessas imagens agencia a cidade maldita, a "artificial e pedante e anêmica vida citadina", a "tortura urbana" que é reeditada no conto "Darcilinha", que abre *Visões, cenas e perfis*. O texto é organizado por dois paradigmas opositivos, a cidade e o campo, que vêm de longa tradição nas literaturas e marca a modernidade (cf. Williams, 1989). O "estonteador contraste" condiciona o narrador-protagonista, que dramatiza uma viagem de volta ao Rio depois de uma pequena estada na roça. Narra o delírio que o invade nesse retorno, que é o fio condutor da narrativa, marcada pelo *leitmotiv* "E o trem corre…". Esse é um deslocamento que caracteriza, segundo Antonio Candido (1971: 29), a civilização burguesa, "filha das cidades e afilhada da mobilidade" – este caminho é feito no espaço-tempo e através da consciência do sujeito cujo instrumental de percepção é acionado pela memória, sentimentos e sensações.

A viagem faz-se do "sossego da casinha da roça" para as "insônias forçadas nos barulhentíssimos hotéis das mais barulhentas zonas da Urbe". A tensão entre os dois universos intensifica-se à medida que

3 Guardadas as devidas proporções de marcas de classe e projetos ideológicos, essa percepção pode ser cotejada com a distopia de Lima Barreto, sem a qual fica mutilado o panorama da *Belle Époque* carioca (cf. Figueiredo, 1998; Resende, 2017; Schwarz, 1983).

o narrador se afasta do rural e se aproxima do Rio. Revela a abertura do campo, a integração à natureza, que se opõe à "estreita e abafada e estalajada prisão do Rio", o macabro sentimento de desamparo do homem citadino. As imagens da cidade má – a "megérica carantonha", a vida ociosa, a "cidade dos crimes e das angústias e da sensualidade" – chocam-se com a "radiante e perfumosa franqueza da roça".

Da perspectiva disfórica da cidade, reflui uma imagem romanticamente nostálgica, o desejo do espaço idílico do campo proposto como o Ideal, expresso no eterno feminino de Darcilinha, que se localiza no passado. O personagem-narrador apenas tangencia esse Ideal: a experiência do homem do campo preso à continuidade da tradição já não serve para o homem urbano, alienado, cindido com a natureza. A experiência do narrador não é mais exemplar; restam as impressões que a memória tenta resgatar inutilmente. O processo é deceptivo. O personagem vivencia o choque na multidão e perde-se no "marasmo das Avenidas", consciente da irremediável ruína do Ideal e da impossibilidade da pastoral – é a conclusão a que chega em seu fluxo de consciência, enquanto o trem se aproxima do Rio. O sujeito-narrador, "filho deprimido da civilização citadina" (cf. Candido), idealiza os costumes redentores do campo. Se o presente na cidade é o espasmo da civilização, vê aí o espaço-tempo da distopia e não projeta saídas para o futuro. Anula o deslumbramento em perspectiva e sonha com o impossível Ideal do passado que a modernidade quer apagar.

Ancorado nesse mundo convulso, Adelino Magalhães intuiu que a cidade lhe impunha as concreções do cotidiano e lhe oferecia as visões do instável. Se era o estabelecimento humano, era, antes, a morada incerta, lugar das angústias da vida mundana. Se lhe dava forma aos quadros de vida, neles se inscreviam seu presente turbulento e seus velhos medos. Com eles, esse autor, injustamente quase

esquecido, constrói as grafias dissonantes do mundo convulso de uma metrópole do século.

Se a beleza será convulsiva, ou não será, como afirmou Breton, em *Nadja* (1928), se as personagens que se cruzam em uma Paris imaginária representam a deterioração de um saber (masculino) e uma marca de subversão à lógica alienante da época, cabe indagar se essa beleza convulsiva, cujos rastros Adelino Magalhães dissemina em uma "bela época" na periferia da modernidade, ainda sobrevive hoje. "Destila o escritor a amargura e a fatuidade moral diante de transformações desagregadoras que faziam os preparativos para uma modernidade à brasileira" (Bandeira, 1994: 110), pouco democrática. Se a reorientação da percepção humana sob o impacto das novas tecnologias, que interferem nos projetos de cada indivíduo, agenciando os desejos e as disposições psíquicas mais íntimas de cada um, projeta-se no fenômeno da metropolização, o modo de viver nas grandes cidades modernas, planejadas em função dos novos fluxos energéticos, afeta drasticamente a sensibilidade e os estados de disposição de seus habitantes.

As fantasmagorias do capital apontam para a cidade mercadoria (Berdet, 2013), aquela que corrói o ideal da utopia, produzindo um mundo desencantado, cuja religião se chama progresso e consumismo, para a qual Adelino Magalhães olha, no mínimo, com desconfiança. O princípio Esperança, reivindicado por Ernst Bloch, perde a dimensão utópica para que reine, soberano, o aspecto destrutivo da modernidade, o imaginário da destruição (da guerra de trincheira à bomba atômica e à destruição das Torres Gêmeas e aos refugiados num mundo globalizado). Por isso o autor de *Plenitude* (1939) – atente-se para a ironia do título – oferece sombras, ou o silêncio: deixou como herança uma autoficção inacabada. Suas miniaturas metropolitanas têm um final aberto que encontra um tempo pós, cuja brasa ainda queima.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Muricy. "Roteiro para a 'ilha' Adelino Magalhães". In: MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1963.

BANDEIRA, Julio. "O quarto das maravilhas de Sebastianópolis". In: MAGALHÃES, Adelino. *Sebastianópolis*: antologia de contos. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

BARRÉ, François. "Préface". In: *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993.* Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. "Carta a Arsène Houssaye". In: *Petits poèmes en prose. Oeuvres cornplètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.

BENJAMIN, Walter. "Escavar e recordar". In: BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*: sobre o haxixe e outras drogas. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERDET, Marc. *Fantasmagories du capital*: l'invention de da ville-marchandise. Paris: La Découverte; Zones, 2013.

BOLLE, Willi. "Fisiognomia da metrópole moderna". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 412, Folhetim, 9 dez. 1984.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

BRAYNER, Sônia. "A consciência agressiva de Adelino Magalhães". In: BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil, 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

CANDIDO, Antonio. "Entre campo e cidade". In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "La condition des images. Entretien avec Frédéric Lambert et François Niney". In: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'expérience des images.* Paris: INA, 2011.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros. *Trincheiras de sonho*: ficção e cultura em Lima Barreto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Apagar os rastros, recolher os restos". In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 27-38.

GOMES, Eugênio. "Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental". In: MAGALHÂES, Adelino. *Obra completa.* Rio de Janeiro, 1963.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*: literatura e experiência urbana. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GORELIK, Adrián. "O moderno em debate: cidade, modernidade e modernização". In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

HUYSSEN, Andreas. *Miniature Metropolis*: Literature in an Age of Photography and Film. Cambridge (MA); Londres: Harvard University Press, 2015.

MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa.* Organizada com a assistência do autor. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1963.

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAES, José Paulo. "*Art nouveauu* na literatura brasileira". In: PAES, José Paulo. *Gregos e baianos.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. México: Fundo de Cultura Económica, 2001.

PLACER, Xavier. "O impressionismo da ficção". In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: São José, 1959, v. 3, t. 1, p. 246-260.

PRADO, Antonio Arnoni. "Mutilados da *Belle Époque*: notas sobre as reportagens de João do Rio". In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos.* 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SARLO, Beatriz. "Modernidad y mezcla cultural: el caso de Buenos Aires". In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.) *Modernidade*: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial da América Latina; Unesp, 1990.

SARLO, Beatriz. *La ciudade vista*: mercancías y cultura urbana. Buenos Aires: Siglo Veinteuno, 2009.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SEVCENKO, Nicolau. "A inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*". In: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. "O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso; a capital irradiante: técnica, ritmo e ritos do Rio". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil – República*: da *Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Infância em Jogo na Cena do Refúgio[1]

Rosana Kohl Bines

Neste ensaio, apresentamos algumas reflexões iniciais, geradas no âmbito de pesquisa de campo, conduzida por equipe interdisciplinar da Cátedra Sérgio Vieira de Melo PUC-Rio, braço acadêmico da Agência da ONU para Refugiados no Brasil (ACNUR),[2] que se dedica a observar qualitativamente a presença e a circulação de populações refugiadas e solicitantes de refúgio de origem venezuelana no Brasil, com foco nas tensões e nos pontos críticos das dinâmicas de deslocamento e acolhida. Em nossa incursão, realizada no abrigo São Vicente, na cidade de Boa Vista, Roraima, ao longo de uma semana

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da bolsa de produtividade do CNPq, no âmbito dos projetos de pesquisa "Chamar a infância: jogos, brinquedos e outras operações lúdicas na literatura e nas artes" (CNPq 304012/2016-5) e "Narrativas de deslocamento e refúgio: o que contam as/às crianças" (CNPq 304467/2019-7). Um relato mais extenso da experiência de pesquisa realizada em Boa Vista, Roraima, abarcando visitas a três diferentes abrigos (São Vicente, Jardim Floresta e Pintolândia), que acolhem um contingente expressivo de crianças e jovens venezuelanos, foi elaborado, em regime de coautoria, por Rosana Kohl Bines, Liana Biar, Mariana Braga e Carolina Moulin, sob o título de "Infância, refúgio e jogo democrático: anotações de campo" (Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures. Dossiê "Migration and the Art of Survival", Ed. José Leonardo Tonus. Indiana University Press, 2020).

2 Desde 2003, a ACNUR implementa a Cátedra Sérgio Vieira de Mello (CSVM), em cooperação com universidades nacionais e com o Comitê Nacional para refugiados (CONARE). Cabe às universidades conveniadas (22 universidades brasileiras, segundo registros de 2019) atuar nos campos da educação, pesquisa e extensão. A formação de recursos humanos na temática do refúgio, bem como o trabalho direto com refugiados em projetos comunitários são os objetivos prioritários das Cátedras.

de observação participante em fevereiro de 2019,[3] nos reunimos com a equipe pedagógica ali atuante para desenvolver uma proposta de colaboração em torno da dinamização de acervos de literatura infantil.[4] Rodas de contação de histórias e atividades lúdicas com as crianças e suas famílias também fizeram parte do cotidiano de interações, durante nossa estada de pesquisa, voltada mais especificamente à observação de estratégias lúdicas entre crianças venezuelanas em espaços fronteiriços de confinamento. Buscamos considerar de que modos a atividade imaginária das crianças, incorporada em gestos, cantos, danças, brincadeiras e jogos, no interior do abrigo, pode se transformar em uma estratégia vigorosa de reimaginação política. Em aliança com os termos de Jacques Rancière, perguntamos como os corpos "desobedientes" das crianças alteram a paisagem do sensível (Rancière, 2005) e perturbam a gramática securitária-humanitária que regula as interações entre os sujeitos e define regras de conduta por meio da administração de horários e rotinas, delineando roteiros de circulação nos espaços comuns. Trabalhamos com a hipótese de que, ao brincar, as crianças ressignificam e desafiam regras instituídas, redistribuindo as relações previstas entre os corpos e os espaços onde habitam. Nisso reside o potencial político de suas ações lúdicas, se pensarmos com Rancière que "[…] a política

3 A missão de pesquisa à Boa Vista, Roraima, realizada em fevereiro de 2019, contou com o apoio da Vice-reitoria Administrativa da PUC-Rio. Participaram dessa missão, no âmbito da Cátedra Sérgio Vieira de Melo (CSVM/PUC-Rio), as professoras Rosana Kohl Bines e Liana Biar, do Departamento de Letras da PUC-Rio, e Mariana Braga, mestranda do Instituto de Relações Internacionais da mesma instituição. As reflexões aqui apresentadas devem muito à interlocução valiosa com as duas colegas. De modo extensivo, agradeço também à toda a equipe da Cátedra, em especial à Carolina Moulin, atualmente professora da UFMG e então responsável pelo projeto de implementação da Cátedra Sérgio Vieira de Melo na PUC-Rio, por ela coordenada entre 2018-2019. Carolina liderou a primeira missão de estudos a Roraima em setembro de 2018, impulsionando e fortalecendo os projetos de pesquisa desenvolvidos no contexto da CSVM.

4 Agradecemos a parceria da Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio, da editora Pulo do Gato, da editora Record (selo Galera) e de todos os colegas que responderam à nossa chamada de doação de livros de literatura infantil e juvenil para os abrigos em Roraima.

consiste principalmente em mudar os lugares e a conta dos corpos" (Rancière, 2012: 95). A partir dessas considerações iniciais, comentaremos algumas cenas registradas nos cadernos de campo, durante nossa estada de pesquisa em Boa Vista, Roraima.

Anotações de campo

21 de fevereiro de 2019

Abrigo São Vicente[5]

Esconde-esconde

Um menino venezuelano[6] se esconde numa caixa de papelão, na qual se lê: "Ministério da Defesa. Força-Tarefa Logística Humanitária de Roraima". Mais abaixo, está o logo da empresa Klabin, maior produtora de celulose e de embalagens de papelão do Brasil. Do lado direito, um retângulo vazado, simulando em escala menor um desenho da própria caixa, emoldura o dizer: "Muito além da embalagem." A mensagem autorreferente parece elogiar o próprio esforço humanitário dos agentes governamentais e de seus apoiadores, cujos nomes carimbam e reivindicam para si o capital simbólico da caixa.

---

5 O abrigo São Vicente é gerido pela ACNUR, a Agência da ONU para Refugiados no Brasil, em parceria com a AVSI (Associação Voluntários para o Serviço Internacional), organização não governamental. As Forças Armadas atuam na segurança do espaço. À época de nossa incursão de pesquisa, estava presente também no abrigo a ONG Fraternidade – Federação Humanitária Internacional, responsável por um projeto pedagógico de reforço escolar, que ajudou a preparar e a inserir crianças e jovens venezuelanos no sistema de educação do estado de Roraima no início do ano letivo de 2019. A equipe pedagógica coordenada pela Fraternidade incluía educadoras "de fora" do abrigo e educadoras venezuelanas em situação de refúgio, abrigadas no São Vicente.

6 Conforme regulamentação brasileira, a pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-Rio, e todos os participantes e responsáveis legais autorizaram a utilização de imagens e entrevistas, por meio de assinatura em termos de consentimento e assentimento livre e esclarecido. Por razões de ética em pesquisa, o nome das crianças fotografadas não foi divulgado.

Figura 1. Menino venezuelano escondido em uma caixa de papelão.

Fonte: Arquivo pessoal. Abrigo São Vicente, Boa Vista, Roraima, 2019.

Muito além do invólucro, estaria afinal o espírito solidário de ajuda e doação que sobrecarrega o pacote de uma tonalidade afetiva, voltada sobretudo à valorização compassiva dos atores envolvidos na Operação Acolhida, que teve início no Brasil em meados de março de 2018 para administrar os fluxos de venezuelanos que chegavam pela fronteira norte do país, em números crescentes, em virtude da chamada "grave e generalizada crise humanitária na Venezuela". Há de fato um poderoso ordenamento discursivo no papelão que, ao dar destaque ao esforço humanitário, opera um apagamento estratégico e violento daquilo que deveria estar sempre em primeiro plano.

Muito além da embalagem, há o menino. Não um contingente genérico de que se possa gerar estatísticas e justificar os vultosos orçamentos que movimentam a indústria humanitária e multiplicam as caixas de doação. Muito além da embalagem, há uma presença singular, incontornável, que sorri para a câmera das pesquisadoras,

expondo com graça e ironia mais uma impertinência. Desta vez, a da mirada invasiva e hierarquizante, que clica a cena de cima e, ao fazê-lo, descobre o menino e põe fim ao seu esconderijo. Paradoxalmente, ao encarar de volta a câmera que o acossa, o menino também descobre e registra a presença das pesquisadoras, reveladas em seu desejo incisivo de ver; confrontadas com as dificuldades e as complicações de ver.[7] A imagem põe em cena um jogo de olhares que interpela o próprio movimento da pesquisa e convida a brincar de outro jeito. Será preciso, talvez, aprender a desviar o foco, espaçar a proximidade forçada, recuar uns tantos passos, exercitar a distração. Deixar de ver, para entrar no jogo?

Figura 2. Abrigo São Vicente, Boa Vista, Roraima, 2019.

Fonte: Arquivo pessoal.

E eis que o acordo tácito se mostra certeiro. Bastou olhar um instante para outro canto e o menino, antes imobilizado pelo

7 Para uma análise densa das ambivalências do dispositivo fotográfico na cena da pesquisa etnográfica com crianças, ver ensaio de Alejandra Josiowicz sobre as fotografias de crianças tiradas por Mario de Andrade em suas viagens à Amazônia e ao Nordeste brasileiro em 1927, 1928 e 1929. "Retrato de infância em Mario de Andrade: fotografía, memoria y viaje". *Revista Outra Travessia*, n. 21. Programa de Pós-graduação em Literatura: Universidade Federal da Catarina, 2016, p. 33-51.

dispositivo fotográfico, desaparece com agilidade surpreendente para reaparecer lá atrás, em meio às barracas e casas do abrigo onde, à época de nossa visita, moravam 355 venezuelanos, dos quais 156, crianças e jovens de até 18 anos.[8] Como a caixa "andou" até lá tão rapidamente sobre o chão de pedriscos pontiagudos e quentes, que tendem a desacelerar a correria das crianças nos abrigos?[9] Algum outro amigo ajudou a empurrar a caixa? O próprio menino se arrastou sozinho sem que nos déssemos conta? Sua deriva lúdica, ágil e incontida no interior da caixa humanitária burla, em registro menor e pela via do jogo, todo um regime de controle, contenção e gestão dos corpos no interior dos abrigos. Brincando de se deslocar pra lá e pra cá dentro de uma caixa que pode ser um local de confinamento, o menino parece reverberar em seu jogo de esconde-esconde a pergunta do sociólogo Michel Agier (2014), no amplo estudo que coordenou sobre campos de detenção e refúgio ao redor do mundo: "Será que uma pragmática da vida cotidiana pode transformar os lugares de confinamento em lugares da mobilidade, até torná-los vivíveis e abertos, até derrubarem os muros, raspando-os, neles abrindo portas e colocando escadas?"[10] (Agier, 2014: 26).

No empenho de prestar uma atenção pormenorizada às brincadeiras das crianças nos abrigos visitados em Roraima, em fevereiro de 2019, tentamos considerar "o possível que elas abrem" na expressão de Marielle Macé (2017):

---

8 De acordo com registros da ACNUR, mais de 6.300 venezuelanos moram em abrigos de refugiados nas cidades de Boa Vista e de Pacaraima, no estado de Roraima. Desse contingente, 2.500 são crianças e jovens de até 18 anos (dados de 2019).

9 Os abrigos para refugiados venezuelanos em Boa Vista, Roraima, têm o chão coberto de britas, para minimizar os efeitos de alagamentos, devido às intensas chuvas na região.

10 Tradução de Sofia Karam para a seguinte passagem "Cette pragmatique de la vie quotidienne peut-elle transformer les lieux de confinement em lieux de la mobilité, jusqu´à les rendre vivables et ouverts, jusqu´au enfaire tomber les murs en les grattant, en y perçant des portes et en y posant des échelles?"

> […] é preciso reconhecer as vidas aqui vivas e vividas; trata-se, no mesmo movimento, de nem sempre, ou ao menos não de saída, encontrar as pessoas apenas a partir de seus sofrimentos, mas também a partir de seus heroísmos, suas realizações, suas "esperanças desmedidas", de suas alegrias quando houver; e de começar a tomar ciência do já construído, do habitado, como de um território não de indignidade e de nudez, e sim, mais uma vez, de ideias (Macé, 2017: 44-46).

Ser diligente com os movimentos de vida que as crianças encenam ao brincar significou, nos gestos da pesquisa, observar, registrar e descrever suas brincadeiras, ouvir sobre elas das próprias crianças, criar situações de convivência, de "estar juntos" trocando histórias, cantigas e jogos – brasileiros e venezuelanos – para reconhecer o que ali se faz e o que ali se inventa. Foto a foto, relato a relato, áudio a áudio, a tentativa é a de fazer aparecer algumas vidas ali vividas, na perspectiva das crianças e de suas brincadeiras, e ampliar, pela via da reflexão em fóruns como o XV Seminário Internacional de Estudos de Literatura, o raio de alcance daquelas experiências, considerando também como podem vir a "desenclausurar" nossos modos de pensar a condição refugiada nos espaços de abrigamento, tão marcados pelos tropos de sofrimento e do sentimentalismo humanitário (Lanette, 2017). Não se trata aqui de desconsiderar a dimensão de vulnerabilidade na experiência violenta da desterritorialização, mas de enfatizar o que as crianças criam e praticam nas condições mais adversas.

Para Michel Agier (2014), os abrigos são lugares onde usualmente os governos depositam os indesejáveis e os excedentes ("*ce qui est en trop*"), sob a forma de rejeitos humanos, lixo orgânico ou dejetos industriais.[11] Não à toa, os abrigos visitados se parecem mui-

11 Cf. Agier, 2014: "La solution du camp sous toutes ses formes (ou ce que l´on désinge ici l´'encampement') apparait dorénavant commme la plus répandue pour tenir à l´écart ce qui dérange, pour contenir ou rejeter ce qui, humain, matière organique ou déchet industriel, *est en trop*. L´encampement du monde se presente ainsi comme l´une des

to com os canteiros de obras que Walter Benjamin descreveu no fim dos anos 1920 (1928) na Alemanha, em conhecida passagem de *Rua de mão única*, vislumbrando ali, em meio aos escombros, um terreno propício para a ação lúdica e insurgente das crianças:

> É que as crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção. […] Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhados em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande (Benjamin, 1984: 77-78).

Desprovidas de brinquedos manufaturados, quase todos deixados pra trás na Venezuela ou vendidos pela família em algum momento para ajudar a financiar a travessia até o Brasil e garantir assim alguma reserva para recomeçar a vida no novo país, as crianças nos abrigos criam com quase nada espaços de jogo, irradiando sobre cenários de privação e de espera uma alegria inesperada, expansiva, indisciplinada, que mexe com a paisagem do sensível, como se expõe a seguir.

Anotações de campo
20 de fevereiro de 2019
Abrigo São Vicente

Gangorra

Nos fundos do abrigo, um homem serra um pedaço de madeira. Uma ponta da tábua está apoiada no chão e a outra encaixada no vão do encosto alto de uma cadeira, em ângulo diagonal. O pai serra na parte

formes du gouvernement du monde, une manière de gérer l´indésirable."

alta da tábua, enquanto seu filho, ainda de fraldas, está sentado de pernas abertas na parte baixa, rente ao chão. O pai põe o serrote de lado por um momento e, com o peso do seu corpo, levanta a tábua do chão, numa gangorra improvisada. Pergunto com entusiasmo: "Você está construindo um brinquedo pro seu filho?" "Estou fazendo uma cama", ele esclarece, como a nos alertar de que as necessidades práticas têm precedência ali. Mas a criança sentada de pernas abertas, naquela cama-em-devir, quer uma gangorra. O pai parece entender esse pedido secreto e não tarda em responder de novo ao apelo. Volta a entrar no jogo, interrompe o trabalho para aderir, junto com seu filho, à temporalidade intermitente do brinquedo. Ora cama, ora gangorra. Ora cama, ora gangorra. No vaivém ritmado do brincar, testemunha-se um "tempo de alteração" (Didi-Huberman, 2015: 156)[12] nas dinâmicas conectivas entre pai e filho. Enquanto o pai serra, o menino permanece sentado, no aguardo. Cada um no seu perímetro. Ele trabalha, o outro espera. Ao colocar o serrote de lado apenas por um instante, cria-se um micromomento de vida intensificada. Pai e filho se reconectam numa temporalidade do "desperdício". Eles "perdem tempo" brincando juntos, sem que nada de material ou concreto resulte dessa experiência. A brincadeira não produz, porque não usa o tempo como métrica produtiva. Benjamin vislumbrou na criança que brinca uma possibilidade de interromper criativa e violentamente a cronologia previsível dos acontecimentos. Longe de tratar a esfera lúdica como algo pueril e inofensivo – "coisa de criança" – como se costuma dizer sobre algo desimportante, o gesto crítico do pensador é o de considerar a

12 Em seu ensaio sobre a brincadeira infantil, Didi-Huberman reflete sobre a dimensão temporal do brincar. Argumenta que o jogo atualiza um tempo de alteração e perturbação nas formas constituídas, abrindo-as a processos de devir e metamorfose. A brincadeira cria um "tempo jovial", em que as coisas manipuladas pela criança renascem em novas histórias, contornos e usos. (Ver DIDI-HUBERMAN, G. "A imagem-malícia. História da arte e quebra-cabeça do tempo". In: *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte UFMG, 2015, p. 156-157).

dimensão propriamente perigosa e contundente do brincar, associada a reviravoltas temporais e à criação de uma atualidade intensiva e favorável ao trânsito de afetos (dos mais suaves aos mais demandantes e agressivos) entre os envolvidos no jogo. Na brincadeira de gangorra improvisada, testemunha-se ainda um outro tempo de alteração: aquele do próprio objeto tábua, em que se dá a ver sua plasticidade lúdica, seu corpo duro transformável em balanço.

Fio dental

Quantos brinquedos cabem no corpo esguio de um fio dental? As crianças se comprazem em gastar esse item de "primeira necessidade", incluído nos kits higiênicos doados nos abrigos, para fabricar artefatos lúdicos inusitados. Pega-se uma brita do chão e uma sacola plástica de supermercado. Puxa-se o fio dental até que se tenha uma linha bem comprida. Uma ponta é amarrada na brita e a outra nas alças unidas da sacola. E o papagaio/pipa está pronto para o voo.

O fio dental também serve de suporte para construir uma espécie de *piñata*, só que sem as balas ou doces de que as crianças venezuelanas dizem sentir tanta falta, conforme nos relataram, já que as três refeições diárias não incluem sobremesa. Em um fio dental bem longo, amarram-se duas britas, uma em cada extremidade do fio. Joga-se uma das extremidades para o alto de uma árvore, de modo a enganchar o fio em algum galho. A outra extremidade fica na mão da criança, que controla o brinquedo, abaixando e levantando o fio com o pedrisco pendurado. Ela "atiça" as demais crianças reunidas embaixo da árvore. Elas tentam pular para alcançar a pedra que sobe e desce, seguindo as manobras de quem manuseia o brinquedo. Ganha quem conseguir agarrar a pedra primeiro e conquistar assim o direito de ser o próximo a "atiçar" os amigos.

Nesses experimentos, em que se brinca com quase nada, amplia-se paradoxalmente o campo de jogo, já que qualquer objeto pode se transformar em qualquer outro, encorajando, sobretudo nos espaços

de precariedade, o que em contexto diverso a crítica Jacqueline Held chamou de "dinâmica criativa irreversível".[13] O potencial político dessa dinâmica criativa que faz da pobreza de recursos um campo ampliado de improvisação pode ser melhor dimensionado nas reflexões de Walter Benjamin sobre as casas precárias dos camponeses de Ibiza, como bem notou Jeanne-Marie Gagnebin (2012). Nas residências parcamente mobiliadas dos camponeses, onde uma cadeira faz também as vezes de cabide para apoio de um chapéu e um tapete à noite se converte em cobertor, "por força da necessidade, todos os objetos da casa estarão prontos a mudar de lugar e a juntar-se em novas combinações. […] E o segredo do seu valor é a sobriedade – aquela parcimônia do espaço vital em que não ocupam apenas o lugar visível que ocupam, mas também os espaços sempre novos para os quais são criados" (Benjamin, 1987: 243). Em contraponto, o pensador nota que nas casas burguesas entulhadas de quinquilharias, descritas com precisão e ironia em várias passagens de *Infância berlinense*, não sobra qualquer espaço de jogo (*Spielraum*), porque já não há vazios que facultem a permuta dos objetos, a troca de suas funções ou posições.

Ao olhar para os modos como as crianças se associam, disputam e pactuam suas brincadeiras, não raro em alto volume, nos perguntamos se e como perturbam os regimes de partição do comum, os códigos tácitos de gestão dos corpos, funções, espaços, horários, distâncias entre os muitos atores que ali interagem: as Forças Armadas, responsáveis pela segurança dos abrigos, que têm o controle dos muros, das portas e das cercas farpadas; os representantes da ACNUR, Agência da ONU para refugiados, que estão no topo da hierarquia de

13 "Há romances que desbloqueiam o imaginário, que fazem explodir as estruturas fixas, estereotipadas, que transformam o universo cotidiano, que criam um passado, um presente, um futuro e uma dinâmica criativa irreversível" (Held, 1980: 18). Agradeço à Larissa Averbug, doutoranda do Programa de Artes & Design da PUC-Rio, por ter me indicado esta referência, que pauta sua pesquisa sobre a dinâmica criativa em torno da proliferação de imagens, derivadas da obra *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll.

gestão dos abrigos, supervisionando as diferentes ONGs que atuam na administração local de cada um dos espaços, há ainda um contingente expressivo de voluntários e de contratados das cerca de 53 ONGs humanitárias presentes na cidade de Boa Vista, na forma de recreadores, médicos, dentistas, fotógrafos, nutricionistas, jornalistas, doadores de toda sorte… Assim, além dos próprios venezuelanos em situação de refúgio, há um contingente nada desprezível de pessoas que transitam ali, acadêmicos inclusive, tornando os ambientes ainda mais populosos.

Que demandas de ocupação de espaços e de livre movimentação as crianças propagam ao brincar naqueles espaços? Gestos imprevistos, "desobedientes", fora de medida, têm o poder de redesenhar, projetar e encorajar novos imaginários de vida coletiva em situação de abrigamento? Para permanecer com o vocabulário de Rancière, que pressões e dissensos podem ser gerados pela deriva lúdica das crianças naqueles locais apertados de convivência forçada entre estranhos tornados subitamente vizinhos? E ainda: haveria alguma pertinência nessas perguntas iniciais de pesquisa para a consideração de ações e de políticas públicas de acolhimento e proteção de crianças refugiadas e solicitantes de refúgio?

Anotações de campo
22 de fevereiro de 2019
Abrigo Pintolândia

Pedriscos

Em Pintolândia, abrigam-se os indígenas venezuelanos da etnia Warao. Não tivemos autorização para fotografar as crianças, porque costumam andar nuas pelos espaços do campo. No piso cimentado sobre o qual se erguem postes, onde são amarradas as inúmeras redes de dormir (nesse abrigo não há camas), notamos pequenos aglomerados

de pedriscos que as crianças ajuntam para formar desenhos e fabular histórias, em dialetos que não compreendemos.

Figura 3. Abrigo Pintolândia, Boa Vista, Roraima, 2019.

Fonte: Arquivo pessoal.

Essas estranhas paisagens de pedras no chão nos evocaram remotamente a série fotográfica West Bank (WB, 2005) da artista francesa Sophie Ristelhueber,[14] a que Jacques Rancière dedica o fim de seu conhecido ensaio "A imagem intolerável" (Rancière, 2012). Na série fotográfica, avista-se um monte de pedras que parecem escombros de um desmoronamento. As pedras estão dispostas numa paisagem idílica de

14 A série fotográfica da artista Sophie Ristelhueber, intitulada WB (2005), com imagens tiradas em West Bank encontra-se disponível em seu site oficial.

colinas cobertas de oliveiras, como as descreve Rancière. Mas, de fato, trata-se de uma barreira israelense numa estrada palestina. Em vez de retratar o grande muro de separação construído na Cisjordânia, a fotógrafa opta por focalizar as pequenas barreiras de pedras que bloqueiam a livre passagem dos moradores locais no seu dia a dia. No lugar da monumentalidade da guerra, observa o autor, vemos os pequenos desenhos que o conflito imprime na superfície de um território. A artista produz assim, seguindo com Rancière, uma deslocação do afeto grandiloquente para um afeto mais discreto e indeterminado e dessa forma cria também, como efeito de leitura, o desejo de ver mais perto, ajudando a fabricar um modo de atenção miúda e paciente. São disposições do corpo que estão em jogo no ato de ver a foto, ele nos diz. Trata-se de um empuxo de aproximação ao que não sabemos identificar de pronto:

> […] são disposições do corpo e do espírito em que o olho não sabe de antemão o que está vendo, e o pensamento não sabe o que deve fazer com aquilo. Sua tensão aponta, assim, para outra política do sensível, política baseada na variação da distância, na resistência do visível e na indecidibilidade do efeito (Rancière, 2012: 101).

E ainda acrescentaríamos que, diante das imagens, narrativas e experiências que pudemos coletar junto às crianças nos abrigos em Roraima, impõe-se uma outra disposição corporal que excede o esforço de manter sob os olhos aquilo que reclama uma consideração atenta.[15] É o desejo de levar o corpo físico de volta para lá, de fazer mais uma vez a viagem, de retornar ao convívio daqueles que não queremos perder de vista nem deixar para trás. Ao mesmo tempo,

15 Ecoamos aqui a definição de Marielle Macé para a palavra "considerar", em referência à postura metodológica diante das experiências de migração e refúgio: "Ela [a palavra considerar] designa essa disposição em que se conjugam o olhar (o exame, pelos olhos ou pelo pensamento) e o respeito, o escrúpulo, o acolhimento sério daquilo que devemos fazer esforço para manter sob os olhos…" (MACÉ, 2018: 30).

em atrito, colisão e crítica a esta visão de um corpo (docente e acadêmico) que pode escolher se deslocar, que pode externar seu desejo de ir e vir, estão os corpos cujo movimento é impedido, controlado e gerido por "políticas de proteção" e cujos desejos, seja de retornar à Venezuela, permanecer em Roraima ou interiorizar-se em outras regiões do Brasil, são minimamente audíveis nas decisões que serão tomadas "no melhor interesse" desses sujeitos.

Anotações de campo

21 de fevereiro de 2019

Abrigo São Vicente

Caixa de papelão

Na atividade de despedida, no dia anterior à nossa volta ao Rio de Janeiro, as crianças sentaram-se em uma grande mesa de madeira para enviar mensagens e desenhos às crianças cariocas, estudantes de escolas públicas e privadas do Rio de Janeiro. Todo o material confeccionado pelas crianças foi colocado em uma caixa de papelão, que elas mesmas ajudaram a forrar e a enfeitar com as suas digitais. A caixa ficou toda carimbada com as mãos que eles mergulharam na tinta e imprimiram nas laterais do papelão.

Figura 4. Caixa que as crianças do Abrigo São Vicente fizeram para as crianças cariocas.

Fonte: Arquivo pessoal. Abrigo São Vicente, Boa Vista, Roraima, 2019.

Na perspectiva de operar uma pequena reviravolta no fluxo habitual das caixas de doação, desta vez seriam as crianças venezuelanas a oferecer algo de suas experiências de dentro dos abrigos às crianças brasileiras que moram "do lado de lá" dos muros. Em seus recados e desenhos, percebemos um gesto recorrente e minucioso de autoapresentação pela grafia do nome, sobrenome, filiação, idade e local de origem. O que poderia ser lido apenas como produto de uma convenção escolar na feitura das mensagens ganha, na cena do refúgio, uma dimensão mais aguda, na medida em que tais inscrições podem ser lidas também como marcadores persistentes de identidades e territorialidades, postas em xeque em condições de migração forçada. A proliferação de bandeiras coloridas da Venezuela e do Brasil, dispostas lado a lado nas mensagens, também parece contar algo sobre a experiência ambígua de deslocação entre fronteiras. Emblemas gráficos de pertença e identificação nacionais, as bandeiras copresentes nos desenhos parecem estampar, de um lado, a fidelidade e a conexão ao país de origem, com o qual mantêm fortes laços afetivos e familiares e de onde tiveram que sair forçosamente, e, por outro, o desejo de inserção no país de acolhida, onde a vida precisa necessariamente recomeçar. Um pequeno bilhete de dentro da caixa expressa, de modo

conciso e pungente, o desejo do menino de sair da caixa/abrigo, de viajar além muros, e de entrar, efetivamente, no país que o "protege" ao cercear, paradoxalmente, a sua mobilidade por meio de práticas securitárias de isolamento e controle. Nas dobras de um avião de papel colorido, o menino escreveu-escondeu em espanhol três palavras e um desejo: "*Rio de avión*."

***

Segundo Rancière (2012: 95), a metonímia é a figura política por excelência, já que a política consiste "em mudar os lugares e o cálculo dos corpos". Ao mostrar o efeito em vez da causa ou a parte pelo todo, a metonímia instabiliza determinadas formas de ver e perceber a paisagem sensível, propondo novas relações entre os elementos em jogo. Talvez possamos imaginar cada uma das mensagens dentro da caixa de papelão como recortes metonímicos de vidas em espaços fronteiriços de refúgio. No lugar do espetáculo massivo de centenas de crianças venezuelanas em situação de passividade e vulnerabilidade, a caixa mostra suas mãos, suas caligrafias, seus desenhos, dando notícias de uma gestualidade lúdica e vivaz no interior dos abrigos. Subscrevemos aqui a aposta de Rancière (2012) de que o dispositivo metonímico tem o poder de alterar, potencialmente, as formas de ver e perceber determinados contextos, encorajando a criação de novas sensibilidades. Os possíveis efeitos do encontro com esses pedaços de narrativas começam a ser experimentados por crianças-estudantes do Rio de Janeiro, em diferentes escolas públicas e privadas, por onde a caixa tem circulado.[16] Uma primeira leva de mensagens (algumas

16 Agradecimentos devidos a uma série de pessoas que ajudaram a circular e a dinamizar a caixa de mensagens das crianças venezuelanas em escolas do Rio de Janeiro. À Maria da Glória Almeida, diretora do Instituto Benjamin Constant; à Joana Passi, doutoranda do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, pela ponte feita com a coordenação da Escola Parque no Rio de Janeiro e a toda equipe docente que abraçou a ideia; à Jaqueline Teixeira, doutoranda do Programa de Estudos da Lin-

em Braille, produzidas por crianças do Instituto Benjamin Constant, instituição federal especializada no atendimento a pessoas com deficiência visual) já foram confeccionadas por estudantes cariocas e remetidas por correio às crianças do abrigo São Vicente, iniciando uma "conversa" à distância que indicia, em escala modesta e diminuta, tentativas de "transformar os lugares de confinamento em lugares de mobilidade, até torná-los vivíveis e abertos, até derrubarem os muros, raspando-os, neles abrindo portas e colocando escadas", para retomar as palavras de Michel Agier, já referidas (Agier, 2014: 26).

Ao longo deste ensaio, refletimos sobre algumas práticas lúdicas entre crianças venezuelanas em abrigos para solicitantes de refúgio no Brasil, destacando a força política das brincadeiras na reinvenção dos espaços de confinamento e na produção de novos imaginários e sensibilidades, que instabilizam paradigmas e narrativas consensuais acerca da infância refugiada. Ao olhar para os abrigos como espaços de vida, e não apenas de precariedade e desolação, seguindo a rota especulativa proposta por Agier e por Macé, buscamos observar como as crianças e suas famílias agenciam, pela brincadeira, um conjunto de estratégias desobedientes, com potencial de "virar o jogo", ou seja, de reverter, ainda que de modo sutil, a lógica securitária-humanitária que os constitui como objetos de intervenção e proteção. Pela brincadeira, as crianças exercitam um protagonismo insurgente que as "desprotege" da tutela humanitária. Pela brincadeira, abrem-se à exploração de rotas de escape do cotidiano previsível do campo e à ressignificação das relações, dos objetos e das temporalidades que regem aquele espaço. Brincadeiras improvisadas de esconde-esconde, gangorra, pipa, *piñata* ou desenhos com pedriscos acionam uma performatividade criativa, capaz de transformar materiais descartados (caixa de papelão) ou

guagem da PUC-Rio, por sua atuação junto às crianças da Escola Parque, do CEAT e do Colégio Pedro II, na produção de um rico acervo de bilhetes, desenhos, origamis e mensagens em vídeo, a ser enviado às crianças em Boa Vista no início de 2020.

previstos para determinados usos (fio dental) em objetos lúdicos. As brincadeiras transformam também espaços desolados em inesperados campos de jogo, redinamizando as formas de convívio entre as crianças e suas famílias no interior dos abrigos. Se, ao brincar, as crianças chamam novos mundos à vida, como preconizou Nietzsche (*A gaia ciência*, fragmento *53*), que outros mundos a ação lúdica pode fazer surgir em campos de refugiados? Ou, nos termos de Rancière, que outras comunidades políticas a ação lúdica pode vir a desenhar, no contexto do refúgio, a partir de novas distribuições do sensível? Perguntas iniciais de uma pesquisa que apenas engatinha.

Referências bibliográficas

AGIER, Michel. *Un monde de camps*. Paris: Editions La Découverte, 2014.

BENJAMIN, Walter. "Rua de mão única". In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. V. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DIDI-HUMBERMAN, George. "A imagem-malícia. História da arte e quebra-cabeça do tempo". In: DIDI-HUMBERMAN, George. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Coleção Humanitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015, p. 101-180

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental". *Revista Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, VI, n. 11, p. 145-151, jan.-jun. 2012.

JOSIOWICZ, Alejandra. "Retrato de infância em Mario de Andrade: fotografía, memoria y viaje". *Revista Outra Travessia*, n. 21. Programa de Pós-graduação em Literatura: Universidade Federal da Catarina, p. 33-51, 2016.

LANETTE, C. "Visual Depictions of Refugee Camps: (De)constructing Notions of Refugee-ness?" In: LIAMPUTTONG, P. (ed.) Handbook of Research Methods in Health Social Sciences. Singapura: Springer, 2017.

MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar*: migrantes, formas de vida. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. "A imagem intolerável". In: RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 83-102.

Sobre os autores

Adriana Azevedo

Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Foi bolsista de pós-doutorado FAPERJ vinculada à mesma universidade. É apresentadora e criadora do podcast "Escuta Feminista", o podcast que leva pensamento feminista aos seus ouvidos de forma acessível, disponível nas plataformas *Spotify*, *Google Podcasts*, *Anchor*, etc. Produz textos de crítica cultural com enfoque em questões do feminismo contemporâneo publicados em veículos como Nin, o blog #AgoraÉQueSãoElas do jornal Folha de São Paulo, a Revista Hysteria, dentre outros. Tem atuação nas áreas de Literatura e de Cultura, com produção intelectual e artística com foco em questões como: literatura e outros cânones, literatura produzida por mulheres, cinema e artes produzidos por mulheres e minorias sexuais, identidade na contemporaneidade, memória, gênero, sexualidade, teoria queer, teoria do trauma.

Alexandre Mountaury Baptista Coutinho

Doutor em Letras (2004) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da mesma universidade, onde desempenha a função de diretor. O capítulo aqui apresentado é resultado parcial de projetos de pesquisa subsidiados nos últimos anos pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento

Científico e Tecnológico) e pela FAPERJ (Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro).

Anders Michelsen, **PhD**.

Associate Professor at the University of Copenhagen with a focus on Visual Culture. He is one of the pioneers of visual culture studies in Scandinavia and has worked in Denmark, Europe, Brazil, Australia, India, Sri Lanka, and the Somali Peninsula. He is preparing a monograph on visual culture theory, *Transvisual: An Aesthetic Economy*, to be published by Brill in 2023. One of his specializations in visual culture is design and creative industries. He was co-author of the monograph *Verner Panton. Environments, Colors, Systems, Patterns, London. Phaidon* (2018). He has worked in a decolonial and collaborative impact-oriented framework in Somaliland since 2009 and is presently preparing a research project on urban Urban Socioaesthetics/Generic Blackness in Hargeisa, as well as a collection on the cultural heritage of Berbera, both cities in the Somali Peninsula.

Beatriz Regueira Pons

Es investigadora en arte, psicología y filosofía del cuerpo desde la escritura, talleres experienciales de encuentro entre *arte / clínica / política* y el videoarte https://vimeo.com/user7580425, focalizando en la sintomatología de los cuerpos en malestar psicofísico. Ha formado parte del grupo de investigación en arte, ciencia y tecnología *IMARTE* de la Universidad de Barcelona http://www.ub.edu/imarte/es/equipo/#Beatriz_Regueira y actualmente combina la elaboración de su tesis doctoral *Fantásticxs, simbólicxs y encarnadxs. Estéticas, éticas y clínicas de los yo-mundo* con el proyecto *Theoría, Conocimiento encarnado* https://proyectotheoria.wordpress.com y el programa de radio *Voices Matters* http://dublab.es/voices-matters. Forma parte del colectivo *Nenazas* http://nenazas.tumblr.com/.

Costică Brădățan

Professor Distinto Paul Whitfield Horn de Humanidades no Honors College da Texas Tech University e Professor Honorário de Pesquisa em Filosofia na University of Queensland. Também lecionou na Cornell University, na Notre Dame University e na University of Wisconsin--Madison, bem como em diversas universidades e institutos de pesquisa na Europa, Ásia e América Latina. Em 2024, recebeu o Prêmio PROSE em Filosofia por seu livro In Praise of Failure: Four Lessons in Humility (Harvard University Press, 2023). Pela edição italiana do mesmo livro, recebeu o Prêmio de Sagacidade "Città delle Rose". Em 2016, Brădățan recebeu o "Prêmio de Estudioso Público" da Fundação Nacional para as Humanidades (National Endowment for the Humanities). Ele também foi agraciado com o Prêmio Friedrich Wilhelm Bessel de Pesquisa pela Fundação Humboldt, bem como com duas bolsas Fulbright para pesquisadores dos EUA, uma para a França e outra para a Romênia. A obra de Brădățan foi traduzida para mais de vinte idiomas.

Danusa Depes Portas

Obteve seu doutorado no Programa de Pós-Graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, onde atuou como professora colaboradora. Pesquisadora do Programa de Auxílio ao Pós-Doutorado FAPERJ, integra os projetos de pesquisa CNPq Teorias Atuais de Literatura, e A Literatura Brasileira Contemporânea e sua Crítica. Tem experiência nas áreas de meios de comunicação, artes e letras, com ênfase em estudos visuais e teoria da imagem. Seus atuais interesses de pesquisa abarcam os seguintes temas: ensaísmo; pós-critica; cultura visual; teoria decolonial; América Latina. Suas publicações mais recentes incluem: *Oscar Muñoz y el rumor de una imagen que se des-pliega* (2016), *La cultura visual en paralaje – frenesí de lo visible* (2017), *Desvio para a imagem: impregnação, entorno, desvio* (2017), *A imagem que se diz-obra* (2018), *Render(ing) Time*

and Image – on the Coloniality of Gaze (2018), *Ex-isto: o olhar no campo expandido* (2018), Imagens mi(g)rantes (2018), *Los Estudios Visuales y la crítica de la razón latinoamericana* (2019).

Elisa Amorim Vieira

Professora Associada IV da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuando também no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986), mestrado (2000) e doutorado (2005) em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-doutorado pela Stanford University (2009-2010) e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio (2018). Foi coordenadora do GT/ Relações Literárias Interamericanas da ANPOLL (biênio 2016-2018). Possui vários artigos publicados sobre a memória da Guerra Civil Espanhola na literatura e nas artes e recentemente coorganizou os livros *Imagem e Memória* (2012), *Em torno da imagem e da memória* (2016), *Modos de Arquivo*: literatura, crítica, cultura (2018) e *Literatura, outras Artes e Violência nas Américas* (2019).

Eneida Leal Cunha

Pesquisadora Visitante na UFRJ, integra o Laboratório Estudos Negros do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) e atua no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. É Professora Titular aposentada da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde participou intensamente do movimento para definição e adoção de Cotas Raciais e de um Programa de Ações Afirmativas. É Pesquisadora 1A do CNPq e sua produção intelectual desde a década de 1990 tem abordado, direta ou tangencialmente, a violência racial impregnada no imaginário brasileiro. Entre 2011 e 2021 foi Professora Associada da PUC-Rio. Todas as suas publicações estão integralmente disponíveis em https://eneidacunha.com.br/.

Frederico Coelho

Pesquisador, escritor e professor de graduação em Literatura e de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade no Departamento de Letras da PUC-Rio. Se formou e fez Mestrado em História no IFCS da UFRJ. No Doutorado, fez Literatura, pela PUC-Rio. Publicou, entre outros, os livros *Jards Macalé – Eu só faço o que quero* (Numa, 2020), *Livro ou livro-me - os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (EdUERJ, 2010), *A Semana Sem fim – Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922* (Casa da Palavra, 2012) e *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado - cultura marginal no Brasil 1960/1970* (Civilização Brasileira, 2010). Organizou pela *Série Encontros,* da Azougue Editorial, o volume *Silviano Santiago,* além de outros dois – com Sérgio Cohn o volume *Tropicália* e com Daniel Caetano o volume *Tom Jobim*. Escreveu artigos, resenhas e ensaios para revistas e periódicos como *Ars, Zum*, *Sibila*, *Estudos Históricos, Romantic Notes, Serrote, Revista de História da Biblioteca Nacional*, *Acervo* e *Jacarandá*. Atualmente dirige o Museu Universitário Solar Granjean de Montigny, na PUC-Rio.

Helena Martins

Professora Associada do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e pesquisadora bolsista de produtividade do CNPq. Sua pesquisa frequenta a interface entre a filosofia, a antropologia e os estudos da linguagem e da literatura, com interesse especial pelos pensamentos e experimentos de orientação perspectivista, tomados como ocasiões favoráveis para repensar temas clássicos como a tradução, a tensão entre dizer e mostrar, o devir das línguas/formas de vida, e as práticas sedimentadas de opor o dentro e o fora dos corpos, dos povos, das artes.

Heidrun Krieger Olinto

Professora emérita da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, vinculada ao Programa da Pós-Graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras. Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Integrante do Grupo de Pesquisa (CNPq) *Literatura no século XXI*, liderado por Karl Erik Schøllhammer. É autora dos livros *Ciência da literatura empírica* (1989), *Histórias de literatura* (1996), *Histórias. Sistemas. Afetos* (2021); coautora, entre outros, dos livros *Literatura e mídia* (2002), *Literatura e memória* (2007), *Literatura e realidade(s)* (2011), *Literatura e espaços afetivos* (2014), *Literatura e artes na crítica contemporânea* (2016), *Linguagens visuais. Literatura, artes, cultura* (2019).

Jaime Ginzburg

Professor Titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. Pesquisador 1B do CNPq. Autor de "Crítica em tempos de violência" (EDUSP/FAPESP), entre outros. Foi professor na Universidade Federal de Santa Maria e na Universidade Federal do Espírito Santo.

Karl Erik Schøllhammer

Professor Titular do Departamento de Letras da PUC-Rio, crítico, tradutor e pesquisador com bolsa de produtividade do CNPq (1B) e Cientista do Nosso Estado da Faperj. Atualmente é responsável editorial - Enciclopédia Nacional da Dinamarca (Danmarks Nationalleksikon). É autor, co-autor e editor de vários livros, entre eles: Linguagens da Violência (2000), Novas Epistemologias (2000), Literatura e Mídia (2002), Literatura e Cultura (2003), Literatura e Imagem (2005), Literatura e Memória (2006), Henrik Ibsen no Brasil (2008), Literatura e Critica (2009) e Literatura e Realidade(s) (2010), Atrocity

Exhibition (2011), Memórias do Presente (2012), Criatividade sem Limite? (2012) e Cenários Contemporâneos da Escrita (2013), Literatura e artes na crítica contemporânea (2016), Linguagens visuais: literatura, artes, cultura (2018). Literatura e Artes de Corpo Presente (2020) e Diálogos de Artes e Literatura na América Latina (2025). De autoria integral os títulos mais recentes são Além do visível - o olhar da literatura (2007, 2016), Ficção brasileira contemporânea (2009, 2011), Cena do Crime (2013) e Affect and Realism in Contemporary Brazilian Fiction (Anthem Press 2020).

Márcio Seligmann-Silva

Professor titular de Teoria Literária na UNICAMP, curador de exposições e pesquisador do CNPq. Possui doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Freie Universität Berlin (1996), pós-doutor pelo Zentrum Für Literaturforschung Berlim (2002) e por Yale (2006). É autor dos livros: Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética (Iluminuras/FAPESP, 1999, vencedor do Prêmio Mario de Andrade de Ensaio Literário da Biblioteca Nacional em 2000), Adorno (PubliFolha, 2003), O Local da Diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução (Editora 34, 2005, vencedor do Prêmio Jabuti na categoria Melhor Livro de Teoria/Crítica Literária 2006; segunda edição 2018), Para uma crítica da compaixão (Lumme Editor, 2009), A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno (Editora Civilização Brasileira, 2009), A virada testemunhal e decolonial do saber histórico (Editora da UNICAMP, 2022), Passagem para o outro como tarefa. Tradução, testemunho e pós-colonialidade (Editora da UFRJ, 2022) e de Walter Benjamin e a guerra de imagens (Perspectiva 2023); organizou, entre outros, o volume: História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes (UNICAMP, 2003). Traduziu obras de Walter Benjamin (O conceito de crítica de arte no romantismo alemão, Iluminuras, 1993),

G.E. Lessing (Laocoonte. Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura, Iluminuras, 1998, finalista do Prêmio Jabuti na categoria Tradução, 2000), Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, J. Habermas, entre outros. Possuí vários ensaios publicados em livros e revistas no Brasil e no exterior. Foi professor visitante em Universidades no Brasil, Argentina, Alemanha, Inglaterra e México. Atua principalmente nos seguintes temas: romantismo alemão; teoria e história da tradução; decolonialidade; teoria do testemunho; memória da violência das ditaduras na América Latina; violências socioambientais e seus testemunhos; deslocamentos forçados, diásporas e suas narrativas; literatura e outras artes e a obra de Walter Benjamin.

Mariana Simoni

Professora Assistente de Literaturas e Culturas Latino-Americanas com ênfase em Literatura Brasileira na Freie Universität Berlin. Tem Doutorado em Estudos Literários pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com estadia de investigação na Universitàt Autònoma de Barcelona. Entre suas principais publicações estão os livros *Acentos performativos na experiência teatral contemporânea. Um diálogo construtivista com René Pollesch* (2018) e *Literatura e artes na crítica contemporânea* (em coautoria com Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer 2016). Seus interesses atuais de pesquisa situam-se na interseção entre perspectivismo ameríndio e estudos literários, com especial foco sobre perspectivas ecológicas e animalidade nos estudos de literatura.

Marília Rothier Cardoso (*2025)

Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio desde 1996. Foi Professora de Literatura na UERJ, entre 1976 e 1993. Interessada em arquivos literários, escritos teórico-críticos dos meados do século XX e curiosa das artes e letras atuais, assinadas por integrantes

de comunidades indígenas e de autoria afrodescendente. Entre seus últimos ensaios publicados destacam-se: „Arquivos literários – a vanguarda ativando os meios de conservação“ (coautoria com Aline Leal); „Entre pensamento, arte e etnografia: o gume crítico da revista *Documents*“; „Favela e floresta – escritas de periferias brasileiras“.

Patrícia Lavelle

Professora do Departamento de Letras da PUC-Rio, atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Tem doutorado em Filosofia pela École de Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS-Paris) e mestrado em História pela PUC-Rio. É pesquisadora associada ao Centre Georg Simmel (EHESS-Paris) e lecionou como professora convidada na École Normale Supérieure de Paris (ENS-Paris) e na EHESS-Paris. Tem livros publicados e organizados no Brasil e na França: *O Espelho distorcido. Imagens do indivíduo no Brasil oitocentista* (Editora UFMG, 2003), *Religion et histoire: sur le concept d'experience chez Walter Benjamin* (Cerf, 2008), *Cahier Walter Benjamin* (org., L'Herne, 2013), *A arte de contar histórias* (org., trad. e posfácio, Hedra, 2018, reedição prevista para novembro de 2020 com o título *O contador de histórias e outros textos*), entre outros. Como poeta, publicou *Bye bye Babel* (7Letras, 2018) e co-organizou *O Nervo do poema. Antologia para Orides Fontela* (Relicário, 2018) em colaboração com Paulo Henriques Britto. Para a revista *Cult*, faz a curadoria da coluna semanal *Arcas de Babel* que traz traduções de poesia feitas por poetas.

Pedro Duarte

Professor Doutor de Filosofia da PUC-Rio. Foi Fulbright Brazil Distinguished Chair na Universidade de Emory (EUA) e Professor Visitante nas universidades Brown (EUA) e Södertörn (Suécia). É autor dos livros "Estio do tempo: Romantismo e estética moderna"

(Zahar), "A palavra modernista: vanguarda e manifesto" (Casa da Palavra) e "Tropicália" (Cobogó). Tradutor do livro "Liberdade para ser livre", de Hannah Arendt (Bazar do Tempo). Coautor da série de TV "Alegorias do Brasil", junto com o diretor Murilo Salles (Canal Curta!). Líder do Grupo de Pesquisa no CNPq sobre Arte, Autonomia e Política, do qual é Coordenador no Programa Institucional de Internacionalização da Capes (PRINT).

Raïssa de Góes

Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, onde atualmente faz o seu pós-doutorado. É artista visual e escritora. Ministra aulas na pós-graduação Escritas performáticas, da CCE, PUC-Rio. Publicou Malhada Vermelha, autorretrato, Volta e Casamata pela 7Letras. Participou de exposições tais como Palavra, Cadernos do corpo, Da escrita delas, elas. e Memória/Esquecimento, entre outras.

Renato Cordeiro Gomes (*2019)

Professor associado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, consultor ad hoc do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, da FAPERJ e da CAPES. Foi coordenador da área de Linguistica, Letras e Artes, e de Comunicação da FAPERJ (2000 a 2005); e membro do Comitê Assessor de Letras e Linguistica do CNPq (2006 a 2009). Foi Professor de Literatura da UERJ de 1973 a 1993. Autor dos seguintes livros: *Todas as cidades, a cidade* (Rocco, 1994, relançado em 2008); *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça* (Relume-Dumará, 1996); *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes* (Agir, 2005). Com Izabel Margato organizou as coletâneas publicadas pela Editora UFMG, *O papel do intelectual hoje* (2004); *Literatura, Política, Cultura* (2004); *Espécies de espaço* (2008); *Literatura e Revolução* (2011) e *Novos realismos* (2012).

Rosana Kohl Bines

Professora Associada do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Possui graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, 1988), Mestrado em Letras/ Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 1991) e Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Chicago (2001). É pesquisadora do CNPq, com projetos voltados à investigação das infâncias no campo literário. Integra a Cátedra Sérgio Vieira de Mello PUC-Rio, dedicada aos estudos do refúgio. No âmbito da Cátedra, coordena o Grupo de Pesquisa Observatório de Mobilidade e Direitos Humanos (OMDH), em conjunto com o Prof. Roberto Vilchez Yamato, do Instituto de Relações Internacionais da PUC-Rio. Coordena, com o Prof. Renato Lessa, o Centro Primo Levi, dedicado à obra e aos temas do escritor e vinculado ao Instituto de Estudos Avançados em Humanidades da PUC-Rio. É co-editora da HURBINEK - Revista de Estudos Primo-levianos. É curadora literária do acervo do escritor Samuel Rawet, abrigado no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. É autora dos livros *Que histórias contar para os filhos* (2016) e *Infância, palavra de risco* (2022), e co-organizadora das coletâneas *Rawet em Diálogo* (2019), *Samuel Rawet: Ensaios Reunidos* (2018) e *Mundos de Primo Levi* (2022), dentre outras publicações.