



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Lucas de Mello Cabral e Matos

**Quando a palavra está ligada ao corpo e o corpo à palavra
(um ensaio dramático)**

Rio de Janeiro

2015

Lucas de Mello Cabral e Matos

Quando a palavra está ligada ao corpo e o corpo à palavra (um ensaio dramático)



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Doutorado em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M433 Matos, Lucas de Mello Cabral e.

Quando a palavra está ligada ao corpo e o corpo à palavra (um ensaio dramático) / Lucas de Mello Cabral e Matos. – 2015.

192 f.

Orientador: Gustavo Bernardo Krause.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Linguagem – Teses. 2. Linguagem corporal na arte – Teses. 3. Teatro – Teses. 4. Poesia – Teses. 5. Performance (Arte) – Teses. 6. Anderson, Laurie, 1947- – Teses. 7. Arte e comunicação – Teses. I. Bernardo, Gustavo, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 7:800.853

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Lucas de Mello Cabral e Matos

Quando a palavra está ligada ao corpo e o corpo à palavra (um ensaio dramático)

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Doutorado em Literatura Comparada.

Aprovada em 03 de fevereiro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Diana Irene Klinger
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Esta tese é dedicada às minhas irmãs, Maíra e Nádia, à minha mãe, Nelma, aos meus irmãos de Bliss, Clarissa, Márcio, Thiago, aos que estavam e estão nos Jardins, Cristina Flores, Dimitri Rebello, Ismar Tirelli Neto, e outros, porque seguimos juntos e seguimos vivos, e porque não sei se eu teria conseguido a segunda parte sem a primeira; esta tese é dedicada também, especialmente, à memória do cineasta Eduardo Coutinho.

AGRADECIMENTOS

Aos que me ensinaram a como viver essa vida um pouco melhor, e que, de um modo ou de outro, colaboraram para que eu chegasse ao fim, vivo, e ainda querendo dizer sim;

Ao meu orientador, Gustavo Bernardo, pela liberdade possibilitada e pela gentileza sempre presente, mesmo nos momentos mais difíceis;

Aos que aceitaram receber minha correspondência, tendo tempo ou não de trocar respostas comigo, Antonio Cicero, Angélica Freitas, Leonardo Davino e Marília Garcia;

Aos companheiros encontrados no meio do caminho, que foram incrivelmente generosos na troca de informações, de materiais, encontros partilhados, em especial, Laura Erber e Ricardo Chacal;

Ao Dimitri Rebello, que me fez perder tanto do quanto perdi de meu medo da música e que me tem emprestado seus ouvidos desde então, e à Cristina Flores, que me trouxe de volta ao teatro pela porta da poesia;

Aos amigos e à família, que garantem minha sanidade mental: Angie, Marília, Tati, Marcio, Clarissa, Thiago, Má, Ná e Dher;

Aos professores e diretores Célia e Beto e à Companhia Teatral Nosconosco, que foram meu princípio de tudo, e ao Carlito Azevedo e ao Ítalo Moriconi, pelo mesmo motivo;

Aos meus avós maternos, Paulo, de onde vem tudo que sei sobre dignidade, e Nilda, de onde vem o rio escuro do afeto;

Ao meu pai, que, de longe, me olha com olhos generosos, e que me recebeu em Belém, como quem tem rios e florestas para dar;

Aos amigos que estiveram envolvidos num sonho que se desfez: Ariela, Bia, Carol, Ítalo, Raquel e Saulo.

RESUMO

MATOS, Lucas de Mello Cabral e. *Quando a palavra está ligada ao corpo e o corpo à palavra (um ensaio dramático)*. 2015. 192 f. Tese. (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

O objetivo desta tese é, por um lado, abordar a relação entre o corpo e a linguagem a partir das perspectivas da poesia, do teatro e da performance. Por outro lado, propomos que a compreensão de tal campo relacional pode esclarecer pontos em comum entre essas diferentes artes, trazendo uma nova percepção do fenômeno poético. Para tal, fez-se necessário operar um desvio com relação à concepção moderna que entende o corpo enquanto substância material extensa e a linguagem como algo associado à substância subjetiva ideal do pensamento. Pelo contrário, procuramos trabalhar com a hipótese de que corpo e linguagem se encontram em estado de relação senão necessária ao menos constante, valendo-nos da ideia do corpo-em-vida, e da linguagem enquanto ação e enquanto discurso. A análise opera um recorte contemporâneo entre obras que vão das poetisas Angélica Freitas e Marília Garcia até a atriz e encenadora Cristina Flores, e da performer norte-americana Laurie Anderson. A escrita da tese nos levou a uma combinação entre aspectos formais do ensaio e do drama, numa costura de múltiplas vozes, de modo a concretizar o entrelaçamento entre as ideias vividas ao longo da pesquisa e a experiência física da produção do texto.

Palavras-chave: Corpo & Linguagem. Poesia. Teatro. Performance. Cristina Flores. Laurie Anderson.

ABSTRACT

MATOS, Lucas de Mello Cabral e. *When the words are connected to the body and the body to the words (a dramatic essay)*. 2015. 192 f. Tese. (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

The aim of this work is, on one side, to approach the connection between body and language considering the outlook obtained from pieces of poetry, theater and performance art. On the other side, we suggest that the understanding of such relational space can point to similarities among these different fields of artistic creation, enabling us a new perception of the aesthetics of poetry. To achieve such goal, it was necessary to avoid the modern conceptions of the body as matter, a substance whose main attribute is extension and its possibilities of measurement, and the language as a tool of the mind, associated with conceptual and ideal thinking. On the contrary, we attempt to work with the hypothesis that body and language are if not necessarily at least constantly connected to each other, throughout the concepts of body-in-life and language as action and discourse. The analysis took in consideration an ensemble of contemporary works, from the poets Angélica Freitas and Marília Garcia, to the actress, writer and theater director Cristina Flores, through the North-American performer Laurie Anderson. We found it necessary to formulate a style of writing that entangled formal aspects from the essay and from the drama, in a sort of entangle of distinct voices, in a way that was possible to achieve the connection between the concepts brought to life during the research and the physical experience of elaborating the text.

Keywords: Body and Language. Poetry. Theater. Performance. Cristina Flores. Laurie Anderson.

RÉSUMÉ

MATOS, Lucas de Mello Cabral e. *Quand le mot est lié et le corps au mot (un essai dramatique)*. 2015. 192 f. Tese. (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Le but de cette thèse est, d'un côté, d'aborder le rapport entre le corps et le langage à partir des perspectives de la poésie, du théâtre et de la performance. D'un autre, proposer que la compréhension de ce domaine relationnel peut éclairer des points en commun entre ces différents arts, menant vers une nouvelle perception du phénomène poétique. Pour ce faire, on a dû effectuer un détour par rapport aux conceptions modernes du corps en tant que substance matérielle étendue et du langage en tant qu'un élément associé à la substance subjective idéale de la pensée. Au contraire, on a essayé de travailler avec l'hypothèse que corps et langage se trouvent dans un état de relation, sinon nécessaire, du moins constante, d'après les idées du corps-en-vie et du langage en tant qu'action et en tant que discours. L'analyse effectuée regroupe des œuvres contemporaines des poètes Angélica Freitas et Marília Garcia, de l'actrice et metteuse en scène Cristina Flores et de la performer nord-américaine Laurie Anderson. L'écriture de la thèse nous a mené à une combinaison entre des aspects formels de l'essai et du drame, en rassemblant de multiples voix, afin de concrétiser l'entrecroisement entre les idées vécues pendant la recherche et l'expérience physique de production du texte.

Mots-clés : Corps & Langage. Poésie. Théâtre. Performance. Cristina Flores. Laurie Anderson.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	FRAGMENTOS ENTRE ATOR E POETA	29
2	CARTAS SOB UM SIGNO VAZIO	60
2.1	Para Angélica Freitas	60
2.2	Para Antonio Cicero	67
2.3	Para Leonardo Davino	72
2.4	Para Marília Garcia	82
3	AUTOBIOGRAFIA DE UM JARDIM	98
3.1	Você acredita que existe no tempo ou no espaço?	98
3.2	Com quantos passos se foge sem sair do lugar?	101
3.3	Você acredita que habita um nome ou um corpo?	104
3.4	Se alguém observa uma figura enquanto ela se forma, o tempo do seu desenho muda?	107
3.5	Lembrar uma história, um desenho ou um diagrama é o mesmo que lembrar uma sensação?	109
4	ESCUTANDO LAURIE ANDERSON: DUETOS SOBRE A PÁGINA	113
	CONCLUSÃO	143
	REFERÊNCIAS	148
	ANEXO A - Correspondência com Leonardo Davino	153
	ANEXO B - Entrevista com Cristina Flores	169
	ANEXO C - O Coelho Cinza	190

INTRODUÇÃO

Para nos aproximarmos do fazer do poeta precisamos conhecer melhor a relação concreta entre linguagem e corpo. Em grande parte, o trabalho desta tese é o de propor e verificar o alcance de tal hipótese. Evidentemente, a afirmativa não se deve interpretar do mesmo modo que aconteceria em uma tese pertencente ao regime do discurso científico do âmbito das ciências ditas naturais, cujo modelo se encontra na utilização da linguagem matemática como universo simbólico fundamental e na atualização constante de uma forma de método e de observação. Para conseguirmos efetivamente formular a hipótese, é necessário expor ou problematizar tanto os conceitos quanto as diferentes camadas de sentido envolvidos. Uma vez que se trata de criação verbal e de questionar o que está em ação nesse fazer, isto é, o que age e em que age, quando se diz que um trabalho age na linguagem, é necessário fazer ver a espessura do problema. Como a linguagem é um campo de interação social e, como tal, atua na constituição da vida mental cotidiana bem como na produção de formas de subjetividade, muitos fatores vão atuar na delimitação dos significados de cada elemento. Enunciar uma hipótese, no nosso caso, não será o mesmo que colocá-la como forma de pensar uma questão. Dar a ver as forças em ação, bem como os diferentes agenciamentos discursivos que envolvem a compreensão da criação estética verbal, torna-se então passo fundamental do trabalho, que será o de colocar por diversas vezes o problema, ou de abordá-lo a partir de prismas diversos até que ele pareça suficientemente proposto. Não se trata, afinal, de afirmar uma conclusão (dedutiva, indutiva, logicamente justificada) acerca de um conjunto de elementos tomados como objetos a serem conhecidos e proceder por meio de observação metodicamente controlada analisando dados matematicamente selecionáveis. Trata-se, antes, de mergulhar o discurso em um conjunto de questões e de outros discursos que o atravessam para deixar vir à tona não a fala ou a verdade oculta pela ideologia, mas as relações que deram condições para que essas formações ideológicas se constituíssem de tal modo.

Nesse sentido, se julgamos que a criação estética verbal pode ser melhor compreendida a partir de algo que está para além dos limites estritos da linguagem, se pensamos que ela envolve, chama e põe em ação uma corporeidade, fez-se necessário partir de uma base dupla de investigação, operando o cotejo constante entre o fazer do poeta e o fazer do ator. Tal necessidade se impôs para que se fizesse uma revisão do pensamento acerca do corpo, não partindo de construções reificadas, ou cristalizadas através de formações

discursivas atuantes em nossa cultura e de discursos constituintes como o da filosofia, da religião, etc. Poderíamos dizer que, a princípio, partimos justamente da indagação: de que modo os poetas falam da linguagem? Em que contextos parecem dar ênfase, ou acionam a ideia, e de que modo parecem compreendê-la? E ainda: como os atores e outros profissionais do teatro entendem o corpo? Por fim, a inversão dos termos: o que os poetas dizem do corpo? Como o colocam em ação? E o que dizem os atores da linguagem? Como a pensam, não cotidianamente, mas no seu fazer, como problematizam a linguagem ao se constituírem enquanto atores? O que se encontrou ao longo da pesquisa era bem diferente do conjunto de repertório crítico, teórico, e dos lugares comuns solidificados pela cultura, levando-nos a buscar a hipótese que ora pretendemos precisar.

Talvez o primeiro problema a ser enfrentado no sentido de constituir o enquadramento básico a partir do que se busca formular tais questões seja: do que se trata quando se trata de uma relação concreta? Exatamente o que queremos dizer com isso? É bem verdade que se pode supor: (a) que linguagem e corpo não têm nenhuma relação, ou a têm apenas de um modo ilusório ou provisório, sendo a essência de cada elemento encontrada na separação completa; (b) que linguagem e corpo têm uma relação conforme a descrita nas bases de uma visão materialista, isto é, em que certa práxis cuja primeira expressão seria física produz uma organização ideológica de estrutura globalizante, que seria o estrato ou o material primeiro da linguagem; (c) que linguagem e corpo têm uma relação compreendida por um horizonte com contornos mentalistas, em que as possibilidades de ação, apreensão perceptiva e autoescuta do corpo estariam dadas por arranjos psíquicos e culturais estruturados nos termos de uma linguagem. Falar em uma relação concreta funcionará como desvio desse conjunto de suposições. A palavra “desvio” implica negá-las em alguma medida, uma vez que não defendemos nenhuma delas e julgamos que é preciso compreender o problema em outra chave. Todavia, não se trata de combatê-las negando sua capacidade de acesso à verdade; o que estaria em cena seria antes uma recusa de afirmar qualquer uma delas, pela insuficiência dos seus termos na tarefa de dar conta do experimentado/vivido ao longo da pesquisa. O que nos traz de volta ao problema do início do parágrafo: o que chamamos de uma relação concreta? Existiria algo como uma relação não concreta? A própria definição ou ideia de relação não implicaria uma concretude, tornando impossível a formulação do que seja uma relação abstrata?

Num primeiro momento, devemos esclarecer que não estamos operando numa oposição entre concreto e abstrato, já que a difusão desses contornos, ou das fronteiras entre o

que pode ser compreendido de um modo ou de outro parece dizer muito do momento em que vivemos. A princípio, uma relação concreta é algo direto, e portanto, menos intermediado. Tomemos como exemplo as relações espaciais: estou diante de algo, ou estou sobre, ou ao lado de algo. Diante de uma tela (cinema, TV, computador), tenho uma relação concreta com a imagem que vejo, com o aparelho que dá suporte à tela e que tem um modo de funcionamento determinado, com as pessoas que talvez vejam a imagem comigo, e tudo que compõem meu ambiente psicofísico imediato. A minha relação, contudo, com as pessoas que fizeram o filme, o programa de TV, ou que escreveram o e-mail que agora leio, envolve uma mediação maior – uma vez verificados intervalos no espaço ou no tempo, que nos separam. Vejamos que é certo que as técnicas para troca de mensagens rápidas tendem a suprimir a distância temporal entre um turno conversacional e outro, provocando a impressão de imediaticidade. Como é certo também que a vantagem inicial que se julgava ter a TV sobre o cinema seria precisamente essa. Igualmente, é certo que as mídias desenvolvidas a partir de finais do século XVIII vão atuar nesse jogo de presença/ausência, em que um ou mais elementos (imagem, voz, escrita, etc.) estão diante de mim mas os corpos não coabitam o mesmo ambiente, produzindo um espaço virtual que se encena sobre o espaço físico, dando-lhe outras configurações e nova elasticidade (o “mundo” diminui e aumenta de tamanho simultaneamente) de acordo com a percepção humana. Isso se dá porque mantenho, de fato, uma relação concreta com a voz, a imagem, a escrita diante de mim, mas cada uma dessas coisas está atravessada ou projetada em certa direção, mudando minha percepção do espaço. Curioso é que, se por um lado, tal movimento possibilita o vislumbre do quanto minha imaginação media a relação com aquilo que está de fato no mesmo espaço que eu, diante de mim; por outro, também se faz um vinco que deixa mais espessa a diferença de densidade entre uma relação que se dá por zonas de contato/contágio concretas e uma que se dá através de aparelhos que produzem uma costura virtual. Nesse sentido, não há contradição que o elogio e a hipertrofia de tais tecnologias midiáticas se deem junto a irrupções de clamores e pedidos (mais ou menos nostálgicos, mais ou menos revolucionários) de um retorno ou um ater-se (no sentido de preferência, valorização, escolha) às relações de coabitação de um mesmo espaço.

O mesmo raciocínio poderia ser estendido a estar sobre algo, isto é, com pontos de apoio assentados não só em uma extensão específica, mas em um regime ambiental próprio (é diferente estar sobre uma cadeira no solo no andar térreo de um prédio, estar sobre uma cadeira num subterrâneo, estar sobre uma cadeira no ar), e tudo o que projeto abaixo de mim.

Nesse sentido, se o centro da Terra atua concreta e diretamente sobre o meu corpo, não me permitindo estar, por exemplo, sobre uma parede, a minha relação com as cidades que vejo do alto de um avião será mais mediada. O mesmo se aplica a estar do lado, junto a algo, alguém, e estar na mesma classificação, prateleira, categoria que alguém, algo.

O que estamos propondo, portanto, é que linguagem e corpo têm uma relação do primeiro tipo, ou seja, algo da ordem de uma coabitação de um ambiente vital. Nesse sentido, talvez precisemos determinar algumas indicações iniciais acerca de nossa compreensão do que estamos denominando corpo, e do que estamos denominando linguagem. Cumpre, pelo menos, que por ora descartemos algumas concepções correntes que não interessam ao escopo deste trabalho.

Efetivamente, uma língua se opera a partir de relações ditas estruturais organizadas em torno de uma dupla articulação. Essa pode ser descrita ou examinada a partir de categorias que tanto podem ser constituídas por convenções administradas por meio de relações sociais e históricas de seus falantes, como por princípios neurológicos e de morfologia cerebral, dados pela especificidade anatômica e biológica do bicho humano. Tal descrição, entretanto, que resume um conjunto de possibilidades de perspectiva encontrado na disciplina da Linguística, não nos interessa prontamente. Trata-se de uma concepção da *linguagem enquanto instrumento*. No centro dela, está a ideia de que o sujeito falante pode se constituir enquanto senhor do seu ato de fala, e ter o controle, numa espécie qualquer de manejo administrativo, dos discursos de que participa. De que modo, então, nos interessa pensar, isto é, que perspectiva podemos propor com relação à linguagem? Justamente aquela que a toma *enquanto discurso em ação*. O primeiro deslocamento a ser reconhecido aqui é o emprego de certa noção de discurso, que reportamos a Maingueneau:

Deve-se assim atribuir todo o peso à *instituição discursiva*, expressão que combina inextricavelmente a instituição como ação de estabelecer, processo de construção legítima, e a instituição no sentido comum de práticas e aparelhos. O que importa aqui é a reversibilidade entre os aspectos dinâmico e estático, entre a atividade enunciativa e as estruturas que são sua condição e seu produto. A relação ‘instituição’ e ‘discursiva’ implica uma pressuposição mútua: o discurso só vem a ser se se manifestar através das instituições de fala que são os gêneros do discurso, que são pensados através das metáforas do ritual, do contrato, da encenação (...). Cada gesto criador mobiliza, queiramos ou não, o espaço que o torna possível, e esse espaço só se mantém graças aos gestos criadores que ele mesmo possibilita (MAINGUENEAU, 2005, p. 53-54 – grifos do autor).

A própria ideia de linguagem se constitui portanto como espaço, ou tecido, feito, realizado por uma série de relações históricas que são percebidas tanto como o gesto social

fundamental que funda a possibilidade de uma fala quanto como estruturas sensíveis, marcadas linguisticamente, na constituição dos textos. Assim, o discurso não se constituiria, nem encontraria um modo de ser que não já dentro de divisões genéricas constituídas a partir de relações sociais, culturais, históricas. Isso não significa, entretanto, que a linguagem apenas reproduz certas disposições ou formas sociais. Todavia, propor uma substancialidade da linguagem (em termos gramaticais, estruturais, gerativos, neurolinguísticos, etc.) de que esses dispositivos históricos estariam subtraídos é bem propor outra coisa. A proposta é a de que a linguagem se constitui como um campo de forças, em que se articulam desde elementos simbólicos, linguísticos e estruturas textuais genéricas, até percepções, afetos, elementos sensíveis. Enquanto campo social, ela tende a um equilíbrio complexo, que vai dizer dos diferentes grupos históricos que agem na linguagem. Dizer que o discurso está em ação significa simplesmente reconhecer não só que suas estruturas não são fixas, sendo mesmo mais ou menos elásticas, mas também que ele é atravessado, tocado, ressignificado como atravessa, toca, ressignifica *outros* espaços. Poderíamos também dizer *em aberto*, na medida em que é justamente essa abertura para *outros* espaços, outras formas de organizar as forças que caracterizará cada campo. Assim é que as diferentes tecnologias, as diferentes práticas disciplinares que permitem agenciamentos diversos do corpo, ao atuar sobre a linguagem vão caracterizá-la como o que é. O mesmo deve ser dito sobre o movimento na direção oposta: os diferentes modos dos enunciados darem a ver algo, marcarem posições acerca das falas em curso, incitarem transformações nas organizações dos corpos, promoverem compreensão, encerrarem perspectivas diversas sobre o equilíbrio de forças em ação em determinado composto físico, constituem a linguagem.

Os corpos também podem ser descritos tendo como base uma série de características estabelecidas a partir da sua extensão. Nesse sentido, serão tomados *enquanto matéria*, o que quer dizer simplesmente certa constituição que se comporta regularmente enquanto partícula ou conjunto de partículas cujos princípios de organização podem ser descritos de um ponto de vista mecânico. Todo corpo pode ser tomado como uma máquina, mais ou menos simples, mais ou menos complexa, posta em atividade em algum momento. Como máquinas, entendo que os corpos são manuseáveis, podem ser utilizados, sua atividade é entendida como trabalho e pode ser aproveitada de formas diversas. Desse modo, corpos são administrados, são propriedades cujos limites é preciso delimitar, cujos insumos de energia recebidos e produzidos devem chegar a um bom termo de regulação econômica, algo que deve render,

enfim. Ora, é bem possível que se coloque outra forma de se pensar o corpo, a partir do que Barba (2010) chama de *corpo-em-vida*:

O movimento de qualquer pessoa põe em jogo a experiência do mesmo movimento por parte do seu observador. A informação visual gera, no espectador, uma participação cinestésica. A cinestesia é a sensação corporal interna dos próprios movimentos e tensões e também dos movimentos e tensões dos outros. Isso quer dizer que as tensões e modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador até uma distância de dez metros. (...) As raízes vivas de um espetáculo não são um texto literário, uma história a ser contada ou minhas intenções de diretor, mas uma qualidade particular das ações físicas e vocais do ator, presença, *bioscênico*, organicidade, persuasão sedutora, corpo-em-vida (BARBA, 2010, p. 57-59 – grifo do autor).

Um corpo é algo que se dá no espaço e que é atravessado por uma articulação dinâmica de forças, tensões, impulsos (comumente compreendidos pela linguagem comum nos modos de um conjunto de *ações*, como respirar, se locomover, ter vontade, ver, digerir, julgar, etc.). Nesse sentido, encontra-se aberto para uma participação cinestésica com outros corpos presentes no ambiente próximo, e com as forças atuantes diversas que compõem, dão forma a esse ambiente. A cada movimento, o próprio ambiente se transforma, uma vez que uma série de efeitos é desencadeada, levando a um remanejamento do espaço e da disposição dos corpos. A plasticidade de cada ambiente será dada em função da ocupação espacial, não simplesmente no sentido da extensão, mas no sentido da relação sensorial de cada corpo com o espaço e com os outros corpos que compõem a distribuição do ambiente próximo.

Saliente-se que Barba (2010) aborda cinestesia como uma sensação corporal em que identifica no corpo respostas para movimentos que não estão nos limites dados pela sua extensão (tamanho, massa, peso, etc.). Vejamos que o apelo a um determinado sentido – o da visão – para explicar o funcionamento da relação entre os corpos num arranjo dado, por um lado, não é ingênuo, uma vez que a ideia de que uma plateia está ali para ver algo parece englobar o sentido comunitário do teatro, por outro, não parece suficiente. Há, por força, outros movimentos, cuja percepção não é evidente, com os quais o meu corpo dialoga. A escolha da palavra *diálogo*, nesse caso, se dá no sentido de querer de algum modo evitar a explicação mais utilizada no contexto de nossa cultura para compreender a gramática de tais trocas, a saber, a ideia de causa e efeito. Evidentemente, tal desvio da letra do texto de Barba (2010), que parece em alguma medida manter certa forma mecânica na descrição da relação entre os corpos, gera o seguinte problema: como entender a ideia de que a resposta ao movimento é imediata? O que está pressuposto num diálogo não é justamente uma mediação?

Dialogo quando há um ponto sobre o qual duas percepções não coincidem. Sofro o efeito de uma causa quando mecanicamente um movimento desencadeia outro.

Moléculas, por exemplo, não dialogam, mas se juntam, se separam, em dadas condições de acordo com certos padrões entendidos como leis que regem o movimento desses corpos. Então, quando eu espirro porque no ar que inspiro há moléculas de substâncias às quais sou alérgico, meu corpo está inserido dentro dessa realidade de causa e efeito, e prova que é apenas parte de um conjunto de matérias em interação mecânica. Mas a dinâmica de um espirro não está dada somente por esse conjunto de dados rastreáveis pela análise da extensão e de princípios físicos e orgânicos (genéticos e ambientais): há mesmo diferenças culturais entre os humanos, e também diferenças diversas entre grupos de bichos de uma mesma espécie; de um modo geral, pode-se dizer que há diferenças de contexto. Conforme percebo a reação alérgica, muito rapidamente, se o incômodo gerado foi maior ou menor, se foi um acontecimento muito mais acelerado que a minha percepção cotidiana ou se houve intermitências, resistências, etc. E ainda nem todo o conhecimento acumulado acerca do contexto, me permitirá prever completamente e com precisão elementos como intensidade sonora, deslocamento provocado no ar, etc. O espirro nos insere na dinâmica dos corpos-em-vida. Retornando ao teatro: diferentes públicos reagirão aos movimentos do ator de modos distintos – e que fique claro: não somente num sentido de compreensão ou avaliação, e sim em uma instância física, motora e perceptiva. Os princípios das forças em ação se repetem, mas as respostas mudam em contextos diversos, correspondendo aos repertórios dos corpos dispostos no ambiente. Trata-se de registrar que entramos num campo de maior imprevisibilidade, em que o contexto altera a percepção da questão, bem como a possibilidade de resposta, e mesmo que se possa num gesto retroativo explicar, ou reconstituir (sempre precariamente) cada movimento executado, não se pode daí extrair uma lei. A vida nos corpos nos inscreve no terreno da história.

Ora, se a passagem da molécula ao espirro nos interessava por parecer provocativamente grosseira, ela também se revela funcional quando nos permite delimitar a compreensão do que seja um corpo-em-vida, aproximando-a do que dizia Bergson (1907) acerca do movimento próprio da vida:

... não contestamos a identidade fundamental da matéria bruta e da matéria organizada. A única questão é saber se os sistemas naturais que chamamos seres vivos devem ser assimilados aos sistemas artificiais que a ciência recorta na matéria bruta, ou se não deveriam ser comparados a esse sistema natural que é o todo do universo. Que a vida seja uma espécie de mecanismo, eu o concedo. Mas tratar-se-ia do mecanismo de partes artificialmente isoláveis no todo do universo, ou do

mecanismo do todo real? (...) Um elemento muito pequeno de uma curva é quase uma linha reta. Assemelhar-se-á tanto mais a uma linha reta quanto menor for. No limite, poderá dizer-se, conforme o gosto, que faz parte de uma reta ou de uma curva. Em cada um de seus pontos, com efeito, a curva confunde-se com sua tangente. Do mesmo modo, a 'vitalidade' é tangente em todo e qualquer ponto às forças físicas e químicas, mas esses pontos não são, em suma, mais que vistas de um espírito que imagina paradas em tais ou tais momentos do movimento gerador da curva. Na verdade, a vida é tão pouco feita de elementos físico-químicos quanto uma curva é composta por linhas retas (BERGSON, 1907, p. 34-35).

Vejamos que boa parte do esforço do filósofo se volta para propor que o que o discurso científico faz é recortar sistemas na matéria bruta. Trata-se de sistemas que não estavam desde já lá, enquanto objetos adormecidos, esperando o olho do cientista. Através de regras próprias de seu discurso, a ciência poderá constituir visões parciais do todo do universo. Todavia, a passagem explicativa que julga poder transpor cada uma dessas regras para cada um dos outros recortes possíveis, como o de sistemas naturais que chamamos seres vivos, parece apresentar maior complexidade. Aqui, revela-se importante notar que a diferença que Bergson (1907) procura precisar não é de ordem quantitativa: a vida não tem uma quantidade de matéria a mais não abarcada pela compreensão dos fenômenos físico-químicos. Temos uma diferença operada na qualidade do movimento – e para percebermos melhor os corpos-em-vida (ou a vida-em-corpos) devemos olhar não para os recortes parciais produzidos pela ciência, e sim para o todo do universo. Igualmente, a comparação com as perspectivas das figuras geométricas diversas não se dá de modo ocasional. A linha reta não nos é apresentada como um construto intelectual, ou como algo que independe do sensível, ou da matéria que capto por meus sentidos. Ela se recorta de um movimento material – que não é ainda a curva, ou outra figura matemática que capta a realidade com maior precisão – que é gerador da curva.

A conclusão é que ainda que possam ser descritos em mesma chave a forma da matéria bruta e dos sistemas que chamamos de seres vivos se relacionarem com o espaço, compondo uma distribuição dos corpos possível, será distinta. Aqui, introduzimos ainda outro fator na complexidade da compreensão da relação entre esses sistemas diversos. Ora, a linguagem atuará no espaço alterando a disposição dos corpos, e produzindo novos impulsos a serem equilibrados no jogo de uma participação cinestésica. Igualmente, ela será informada e reorganizada em função da dinâmica espacial e da relação entre os corpos, como dois campos de força em estado de intercâmbio numa espécie de fluxo contínuo. As palavras, os pensamentos pensados tanto atuam e informam a disposição dos corpos, da matéria no espaço, quanto é ressignificada e informada por eles. Aqui, a dificuldade evidente é especificar: como isso ocorre? Em certo sentido, parece possível concordar que a linguagem não se encontra

situada no espaço – já que ela pode ser processada sem necessariamente atuar fisicamente sobre ele (o que acontece quando o agir na linguagem envolve escrita – imagem – ou som) – mas, em outra medida, parece absolutamente insatisfatório situá-la num plano superior, não relacionado de modo algum à matéria. A percepção que temos do espaço se modela e se remodela continuamente e, mesmo quando na linguagem não se encontra expressão sensível, sem dúvida, ela influi em como meu corpo se encontra no espaço, e como ele o percebe.

O esforço pela compreensão da natureza de tal problema já levou a várias construções interpretativas distintas numa espécie de jogo frequente do humano entre as palavras e as coisas. A questão que parece sempre surgir ou retornar é: mas de que modo esses campos se ligam? Como é que algo passa de um ponto a outro? A linguagem se coloca sobre os corpos, como estrutura fundante, organizadora? Ou pelo contrário, ela é uma projeção sobre eles, que os deixa mais turvos, ainda mais opacos? E que diferenças se podem estabelecer, isto é, onde cada campo se separa, e se dá no seu modo de organização própria? Tais perguntas podem ser respondidas de formas diversas, seja pela pressuposição de uma hierarquia, ou de uma justaposição entre palavras e coisas, seja pela ideia de que há princípios de atração e repulsão entre os impulsos, tensões, movimentos que atravessam cada uma delas.

Uma experiência, talvez singularmente curiosa, no sentido de exploração desse jogo, encontra-se no livro de ensaios do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, *Natural:mente* (1979). Começemos pelo título: como bem assinala Bernardo (2011), no prefácio da recente edição da Annablume, uma compreensão possível do procedimento por meio do qual se cinde, via sinal gráfico de dois pontos, o radical do sufixo formador de advérbios seria a reinterpretção desse sufixo como uma palavra isolada, a saber, o verbo mentir conjugado na 3ª pessoa no presente do indicativo. Efetivamente, a palavra *natural* tem diferentes acepções no português brasileiro, e uma delas se aproxima da ideia de hábito. Natural seria, portanto, aquilo que percebemos como dado, como não construído, em função do fato de haver um excesso de percepções de experiências entendidas como semelhantes. O hábito é algo que, em nosso cotidiano, foi relegado para terrenos além da sensação (de algum modo, vamos perdendo a possibilidade de estabelecer novas compreensões sensíveis ou percepções mais complexas a partir do momento em que nos habituamos com determinado fenômeno) e regularmente aquém do território em que se move nosso raciocínio crítico. Podemos sugerir, provisoriamente, que nossa linguagem teria três zonas, ou três procedimentos de construção do real: perceptivo, crítico, e habitual. São ritmos específicos que guiam a frequência, intensidade de ligação com o corpo, e o tempo de mediação discursiva.

Os ensaios de Flusser (1979) se voltarão sobre conjuntos de temas, que por motivos genéricos, históricos e estilísticos, foram empurrados para uma relação habitual. Não consigo mais acessá-los através de uma linguagem que busca percebê-los por meio de palavras que o registram no plano sensível – quando tento fazê-lo vem uma torrente de lugares comuns, de figuras poéticas que soam como não conseguindo ativar um circuito de relações presente. Tampouco tenho sucesso se busco refletir sobre o tema: repasso na minha mente o repertório da tradição filosófica sobre o assunto, alguns dados históricos, e mais uma vez, fracasso. Posso ainda tentar simplesmente considerá-los como *natureza*, acumulando informações científicas sobre o assunto; mas quando o faço, o próprio fenômeno parece desaparecer da minha frente, e tudo que me resta são dados. Portanto, isso que eu julgava natural mente. O hábito tinha me convencido a tomá-lo como conhecido, mas vejo que não o conheço pela escrita e, a partir dela, talvez venha a reconhecer. O fato de, de algum modo, a tentativa fracassar é o que parece adensar a perspectiva poética dos ensaios. Se a poesia é a descoberta das coisas que eu nunca vi, não é porque ela consiga me dar as coisas em sua nudez primeira, em sua verdade última, possibilitando um acesso ao real de outro modo negado, mas porque efetivamente ela pode colocar meu corpo nesse estado psicofísico da *descoberta* das coisas. O fracasso de dizer a natureza dos pássaros, me faz descobrir que eu nunca vi pássaros, e que compreendo mal o que seja um voo. Todavia, tal descoberta posso experimentar com o corpo inteiro. Ou seja, através da escrita, cria-se uma nova disposição no corpo a partir da qual ele percebe a si e ao espaço. Ora, os retóricos sabiam e se aproveitavam do conhecimento da arte da linguagem (seu ofício) para provocar paixões, mudando as disposições físicas dos corpos sob a ação de suas palavras. Flusser (1979), e todo empreendimento poético, nos põe algo de distinto: um estado de descoberta. São as coisas não preenchidas por paixões, mas as coisas presentes esvaziadas de si. O espaço mudou completamente – e quando tento explicar como tal processo de desnaturalização se deu, se recorro aos lugares comuns solidificados pela minha cultura, direi que algo “de dentro de mim” se revelou, ou que entendi aquilo que eu “sentia”, projetando a posteriori uma origem para o que só tem sentido no agora.

Vejamos que não será à toa que a tessitura do discurso dos ensaios do *Natural:mente*, sempre vão recorrer à construção de uma mesma cena: quem escreve está diante de algo, tentando escrever esse mesmo algo. Dificuldade próxima à nossa: como posso conhecer uma coisa concreta? Primeira tentativa: me coloco, pela escrita, de frente para ela. Por que pela escrita? Por que se estou diante de algo preciso da escrita para me colocar diante de algo? Estou diante da natureza, por que não posso simplesmente vê-la, conhecê-la pelos usos do

meu corpo, pelos meus sentidos? Flusser (1979) não chega ao tanto de dizer que não possa, apenas deixa evidente que o recorte de algo compreendido, ou assim chamado de *natureza* é uma operação em que age a linguagem. Mais: no momento em que tento me pôr diante de algo, há uma série de usos do corpo que acesso como que imediatamente enquanto código cultural, comportamento adequado para essa situação. A disposição do meu corpo pode me fechar para diversas propriedades do que chamo de natureza, e mesmo no chamar algo de natural já existe uma operação da linguagem que recoloca as coisas, dando-lhes uma disposição não natural. Aqui, identificamos outro dos sentidos possíveis para o título do livro, que ao invés de enxergar em “mente” um verbo, o toma como substantivo. Ao ir de encontro à natureza, encontro frequentemente a minha mente, e as projeções da mente sobre as coisas concretas. Por isso, escrevo, não na crença ingênua de que desvelarei a linguagem, podendo me colocar finalmente diante das coisas concretas, mas para me colocar diante dessa relação entre ambas que não cessa de se operar, de se costurar, se entrançar.

Para encerrarmos este pequeno excuro acerca do texto flusseriano, tomemos o ensaio do livro que trata especificamente de uma parte do corpo, *Dedos*. Vejamos que todos os outros temas escolhidos (Chuva, Lua, Vacas, Neblinas) são situações observáveis, recortadas a partir da observação e implicando relativa distância entre o tópico observado e o observador. Ao tomar uma parte do próprio corpo e submetê-la à observação, o ensaísta declara logo de início escolher encerrar-se numa espécie de jogo de espelhamentos, entendido enquanto exercício reflexivo. E qual momento escolhido para encenar essa observação discursivamente? O momento exato da escrita, produzindo uma espécie de impressão de tempo real – como se Flusser (1979) brincasse com a intermediação da escrita, reduzindo-a ou ampliando-a. Observo meus dedos enquanto eles digitam um texto numa máquina, neste agora. Evidente que parte do prazer do leitor é pela constituição ficcional do gesto, uma vez que ele não pode observar os dedos de quem escreveu o texto no momento da escrita, e tampouco pode observar os próprios dedos em situação semelhante. Caberia talvez perguntar, numa espécie de diálogo irônico: e o que fazem meus dedos quando leio? Se observá-los, chegaria a conclusões semelhantes às de Flusser (1979) escrevendo?

O repertório de gestos de quem lê é tão limitado pelo aparato utilizado quanto o de quem escreve. Por exemplo, ler as declarações do autor num livro não será o mesmo que lê-las num computador, ou num quadro negro, etc. Se leio num livro, meus dedos podem estar segurando um lápis, ou guiando o movimento dos olhos ao perseguir as retas da linha do texto. Ou nada disso: eles apenas seguram o livro e trocam de página. Entretanto, devemos

ressaltar dois aspectos da experiência: (a) o dedo só pode tanto nesse caso, como no do ensaio flusseriano, ser tomado numa figuração metonímica para dizer o corpo inteiro, uma vez que todo ele está engajado de uma vez na cena (da escrita ou da leitura). Isso significa que tanto as distrações provocadas por outras partes do corpo cuja atividade não cessa quanto a percepção de elementos não propriamente visuais ou intelectivos (compreensão da massa sonora da frase enunciada, respiração, disposição da coluna vertebral, movimentos cardíacos, etc.) que compõem o ato de escrever/ler (e fundamentalmente, de usar a linguagem) fazem parte do processo. Escrever é um gesto físico que engloba todo o corpo. Bem como ler. Apenas em situações alienantes (em que apenas digito, datilografo, ou leio, meus olhos se movem, mas não me engajo na percepção do que acontece na linguagem do texto numa espécie de analfabetismo funcional) encontro algo que se distancia de tais conclusões. (b) Distintamente do gesto da escrita, o da leitura talvez seja menos analisável se o tomarmos no meio da atividade. É preciso, então, lembrar que antes de pensar, segurar o livro, os dedos o selecionaram, numa escolha que nos remete à colheita, entre diversas outras possibilidades. Nessa escolha, encontramos a mesma deliberação que Flusser (1979) demonstrava haver na escrita, melhor dizendo, demonstrava ser o diferencial da escrita. A deliberação na passagem funciona como marca de liberdade. De modo que o corpo não se encontraria imediatamente livre, isto é, ou bem entendemos que a liberdade não é um dado vital, ou que se encontra no estado de não articulado.

O autor recorre à hipótese forjada no campo da ciência probabilística acerca da relação entre necessidade e acaso para diferenciar o movimento dos seus dedos do movimento de macacos à máquina de escrever. Tantos macacos em tantos anos datilografando ininterruptamente chegariam a produzir *necessariamente* um texto igual ao que ele escreve, mas ao *acaso*, isso significa que o gesto dos macacos e o do ensaísta não sejam os mesmos, que sequer poderiam ser postos numa relação de equivalência.

Então segundo Flusser (1979), como precisar essa diferença? Como reconhecer e dar conta da distância que existe entre dois movimentos aparentemente tão próximos? O que distingue o movimento de um corpo do de outro? Ele nos diz:

O conhecimento da máquina é o pressuposto da liberdade. A liberdade não é um campo intermediário entre o acaso estatístico e a necessidade. Tal campo não existe, já que o acaso estatístico se confunde com a necessidade, e o milhão de macacos o prova. A liberdade surge por salto dialético acima do acaso e da necessidade, salto este possibilitado pelo conhecimento. Sem o conhecimento, a máquina de escrever não é coisa da cultura, mas condição natural, como o é para macacos (FLUSSER, 1979, p. 83).

Se é verdade que a abordagem flusseriana encontra limites, ao parecer propor que o movimento dos corpos-em-vida se dá de modo completamente condicionado, podendo ser resumido a comportamentos determinados por princípios entendidos em leis físicas, químicas e genéticas, também não podemos negar que um movimento deliberado, refletido, encontra – ou inaugura – novas dimensões na dinâmica espacial. Essa deliberação, segundo o filósofo tcheco-brasileiro, encontra-se a partir do conhecimento. A associação com o mito judaico aqui não pode ser disfarçada. O homem que adquire o conhecimento está apartado de uma imersão completa no estado “natural”, e condenado ao mundo da cultura. O ensaísta, ao final do texto, pretende ainda assim mudar as cargas semânticas (paraíso-natureza positiva/conhecimento-cultura negativa) que ele associa a uma leitura romântica tardia, afirmando que tal gesto, tal escolha pela vida na cultura é a natureza do homem.

Devemos lembrar que conhecimento aqui dificilmente seria compreendido suficientemente se pensarmos nele enquanto um conjunto/pacote informacional. Como se a liberdade fosse apenas um dado a mais que de algum modo se fizesse reconhecível no, e através do deliberado do gesto. Ela é, antes, uma reorientação, uma configuração a partir de perspectiva fundada em dimensão nova. Deliberado não quer dizer apenas planejado, pensado previamente. Precisamos compreender *deliberado* como inclinação, escolha decidida e decisiva. Eu digo sim, ou não, para uma de um conjunto de possibilidades. O primeiro gesto dos dedos, portanto, é um *gesto de linguagem*. Ou seja, que está submerso no tecido da linguagem, que só se pode dar em seu terreno. A aquisição da língua (e fique registrado nosso incômodo com a palavra *aquisição*, ou com o traço semântico de posse presente nela) funcionaria como uma reorientação tão profunda quanto a reorganização do equilíbrio a partir da “conquista” da postura bípede de coluna “reta”. O corpo-em-vida muda sua dinâmica de equilíbrio, e sua relação com o espaço e as outras forças e corpos nele atuantes. O tempo vai se articular nele a partir de novas formas (sociais e cognitivas), e isso significa uma mudança na dinâmica da (sua) vida.

O ensaio final de *Natural:mente*, em comentário metalinguístico, construído numa espécie de esforço de leitura de si, funciona como uma operação em que o gesto da escrita do texto é tomado dramaticamente ao ser articulado com a própria materialidade do livro construído. Ora, Flusser (1979) reconhece que não compôs um livro homogêneo, ou mesmo coeso – isto é, que não seguiu um padrão sólido de composição da obra. Nem do ponto de vista do estilo, nem do ponto de vista do assunto, pode-se notar um princípio de organização, ou mesmo, uma força atuante que dê a unidade do objeto. De que modo propô-lo, então, como

um livro? O autor sugere, fornecendo algumas demonstrações por meio de exercício autointerpretativo, que nos diferentes formatos, nos movimentos de escrita mais diversos, percebe-se como que o fluxo de uma mesma questão. Trata-se de uma escrita que só poderia se dar num modo fluido, haja vista o fato de ela tomar como questão elementos advindos da experiência, e essa não necessariamente impor, mas provocar uma dialética com a estrutura do ensaio, com a escrita conceitual, ou filosófica. Não à-toa, o livro se encerra assumindo o signo da viagem, das visadas, ou pontos de vista turísticos recolhidos ao longo de uma travessia incompleta.

O passo talvez seja suficiente para colocarmos o problema (ético, estético e político) da tessitura do presente trabalho e de seu enquadramento discursivo. Mesmo no caso da escrita dos filósofos empiristas dos séculos XVII e XVIII, que tentavam estabelecer hierarquias do mais simples ao mais complexo, isolar com precisão o que tornava cada sensação distinta, dentre outros procedimentos que apontam para o princípio de unidade da obra, o trabalho com dados da experiência concreta parece produzir uma espécie de atenção para singularidade que leva a escrita a um descentramento progressivo. Não é ocasional que no esforço de compor um tratado, algum deles use uma metáfora como a do naufrago para dar conta da vivência de tal escrita. A ideia de que a experiência concreta impõe um ritmo próximo ao do mar, uma vibração que encontra paralelo não na dinâmica dos corpos sobre a terra, mas na das ondas, vai se manifestar nos textos mais diversos em contextos distintos. A escrita, para captar os seus princípios, precisa se fazer navegação, precisa se fazer navegável. Por isso, o discurso científico necessita do simbolismo matemático, como forma de fazer passar uma experiência de um estado a outro, para que o objeto se torne analisável, ou possa ser observado em uma abordagem metodológica bastante estrita.

O problema que se coloca, uma vez que o presente trabalho se encontra filiado à linha de pesquisa *Perspectivas Filosóficas da Teoria Literária*, procura enfrentar em que circunstâncias, ou de que modos podemos articular a escrita com as experiências que escolhemos focalizar. Assim, não pensamos como impossível, mas quais consequências teriam para o trabalho partir de uma concepção de estrutura discursiva que toma a linguagem como instrumento para descrição de um objeto a ser conhecido? Como poderíamos ignorar a sugestão, propriamente discursiva, de que o conjunto de temas que abordamos tende a perfurar, desfazer, descoser os impulsos de fixação e de permanência da linguagem escrita, tornando-a porosa, fragmentar, variante? Trata-se de uma questão tanto do corpo, da materialidade específica daquilo que se quer abordar, quanto da fala, das condições

construídas linguisticamente pelos discursos que ensaiaram movimento de aproximação semelhante. Ainda que pudéssemos tentar promover um processo de desmitificação, evidenciando o quanto é falsa a concepção da experiência concreta como fluida e falsa a ideia de que ela pede, ou instiga o escritor a uma textualidade menos solidificada, ao fazer isso não estaríamos nos centrando sobre concepções e ideias e perdendo aquilo mesmo que é o centro do nosso interesse? Se estamos diante de uma compreensão enganosa, produzida por hábito culturalmente induzido, não nos caberia, antes, o papel de, como Flusser (1979), experimentar a partir de uma relação textual dada, de uma forma aceita como que naturalmente, propor perspectivas problemáticas que visam a rever ou deslocar as construções ordenadas previamente?

Por fim, efetivamente, que tipo de conhecimento estamos produzindo quando a escritura de um texto de pesquisa ou de indagação de Perspectivas Filosóficas da Teoria Literária deve tomar como dado o mesmo conjunto de questões formais presentes na estrutura de um texto que pesquisa questões de mecânica e movimento na concepção da Física, por exemplo? Ora, ainda que se quisesse que toda produção acadêmica se operasse em termos de discurso científico (o que é, evidentemente, questionável), não deveríamos lembrar que um mesmo campo discursivo comporta variações de gênero, estilo de composição, etc.?

Partindo da ideia de que escrever, assim como ler, são experiências concretas, que comportam o engajamento do corpo num regime diferenciado com o espaço que o cerca, julgamos que, dada a nossa escolha por investigar o fazer do poeta e o fazer do ator, em cotejo, não tínhamos como propor a escrita da tese senão como um drama. Drama, não propriamente nas unidades, ou elementos do texto dramático tal como eles vêm sendo descritos e/ou questionados pelo desenvolvimento da teoria literária, mas como forma dialógica orientada em determinada direção, ou informada a partir da pressuposição de um fim anunciado, ou intuído. Ou seja, não nos interessa propriamente escrever um diálogo, a partir de personagens, espaço de ação, temporalidade cenográfica, etc. Para captar e melhor propor a hipótese levantada, entendemos como necessário que o texto se estruture como um ensaio dramático. Não se trata de um drama em que se enfrentam diferentes personagens por meio de suas ações, nem diferentes pontos de vista, pela exposição das opiniões, mas diferentes tramas de escrita, pelos seus estilos e procedimentos.

Uma vez que o objetivo não é nem a fruição estética conjugada a uma espécie de aprendizado ético, nem a contemplação da verdade através da superação dos julgamentos parciais distantes da essência dos conceitos, se fazia necessário escapar do diálogo de

personagens e, ao mesmo tempo, manter o movimento, as tomadas e retomadas de fala, as entradas e saídas da cena. Como queremos perceber uma experiência concreta, ou torná-la perceptível, tal gesto nos pareceu possível somente se atuássemos numa espécie de fragmentação, de composição por procedimentos linguísticos em variação contínua. De um momento a outro, muda-se de experiência de escrita (exploraremos gêneros e também processos de composição diversos), e dentro de cada uma delas, surgem estilos diferentes que se aproximam, se contestam, se coadunam. Assim, quem sabe, consigamos habitar esse entremeio, ou essa zona de transposição constante entre linguagem e corpo.

Antes de expor detalhadamente a estrutura da Tese, todavia, talvez caiba a apresentação de um último questionamento: qual o sentido de propormos tal pesquisa na área da Literatura? Queremos dizer: de que modo uma reflexão acerca do fazer do poeta e do fazer do ator pode interessar ao pensamento sobre o discurso literário? Em um primeiro momento, podemos ensaiar uma espécie de desvio da questão, colocando-a numa curva em que se reconhece que o cenário artístico atual é de progressiva transformação, em que as fronteiras entre as formas artísticas encontram-se cada vez mais borradas. Tal estado de coisas muitas vezes se encontra interpretado como efeito das mudanças tecnológicas nos meios informacionais, de comunicação. As inovações nos *media* causam transformações no próprio tecido da linguagem que terminam por possibilitar, ou mesmo demandar um rearranjo da criação estética. Aqui, a ideia de artista ou arte multimídia interessa menos do que reconhecer que a produção artística não se dá nas mesmas bases – e isso se verifica em todos os seus aspectos (na relação dos artistas com os campos em que atuam, na relação da arte com o público, na relação dos artistas com o público, com a crítica e com outros artistas, nas formas de transmissão e valorização de determinada técnica, etc.). Talvez seja o caso de se perguntar: a quem e em que contexto interessa propor os limites estritos do literário? Se a ideia da especificidade da literatura surge a partir dos primeiros gestos do Romantismo, com Schlegel, ganhando popularidade a partir da difusão de menor teor crítico por parte de Chateaubriand e Mme. deStäel (Cf. Lima (2006)), que sentido encontramos em considerá-la hoje?

Ainda outras duas indagações se assomam a essa: (i) se as condições que possibilitaram o surgimento desse espaço literário envolviam o surgimento do sujeito moderno, do indivíduo autodirigido, a crise desse mesmo sujeito não provocará ou não propiciará condições que permitam uma releitura ou rearticulação da própria ideia de literatura? (ii) Schelegel (cf. Lima (2006)) partia de uma distinção básica para a instauração do próprio do literário com relação às outras artes e que dizia respeito à ideia de que algumas

artes agem pela *matéria*, outras pela *linguagem*. Se assim é, não seria o caso de insistirmos em nos indagar o que estamos compreendendo como linguagem e o que estamos compreendendo como matéria? Melhor, não seria o caso de mostrar como as próprias obras parecem perturbar uma separação colocada como simples, ou não questionada. Tome-se um poema visual, por exemplo: de que modo posso considerar que ele age pela linguagem e não pela matéria?

Então, num segundo momento, gostaríamos de propor que a pergunta pelas artes do poeta e do ator consiste numa investigação justamente dos limites do literário, do horizonte que informa, do ponto de vista estético, a literatura enquanto perspectiva sobre o mundo. Nesse sentido, cumpre reconhecer que a poesia só em certa medida pode ser considerada literatura, compreendendo diversas manifestações estéticas (performances, criação de poemas-objetos, trabalhos vocais, fílmicos, etc.) que podem se distanciar significativamente do signo do livro e de uma concepção literária estrita. Também importa lembrarmos que, se o que marca o século XX, na área do pensamento teatral, do pensamento acerca da arte do espetáculo e da arte do ator, é um esforço pelo distanciamento de um teatro literário, de uma arte como que subsumida a um princípio meramente interpretativo, o jogo ficcional da própria literatura é constantemente compreendido como uma representação cênica mental. Não à-toa, diversos escritores buscarão na figura do teatro ou do drama a imagem para melhor resumir sua atividade, de modo que não parece arbitrário ou despropositado colocar o exercício ficcional (ou de fingimento do ator) como limítrofe ao do autor de romances, ensaios, etc.

Uma das artistas sobre cuja obra nos debruçaremos, com mais atenção, em uma espécie de tradução comentada de seu trabalho, se encontra justamente numa espécie de terreno pouco demarcado. Trata-se de Laurie Anderson, norte-americana com um trabalho que tanto tem sido lido a partir de teorias da performance, quanto como música, ou poesia. De qualquer modo, sua criação verbal pode ser considerada nos termos que Lima (2006) utiliza para tentar definir o conceito de literatura, mantendo sua elasticidade:

Espessura de linguagem: aquela cuja composição nem se dirige a uma rede de conceitos ou que se destaca a partir do momento em que essa direção já não se mostra suficiente, nem se contenta com o automatismo de seu uso corrente (LIMA, 2006, p. 359).

A escolha de sua obra se justifica tanto pelo fato de seu texto apresentar qualidades que seriam entendidas como literárias, quanto por organizar sua prática criativa principalmente a partir de performances, trazendo-a ao foco de nosso interesse, uma vez que

estamos perguntando pelos limites do literário a partir da relação entre linguagem e corpo. Além de sua obra, analisaremos o trabalho de Cristina Flores, atriz, escritora e performer em atividade há vinte anos no Rio de Janeiro, em trabalhos com a Companhia *Os Dezequilibrados*, e outros. Destaca-se artisticamente por um pensamento que tem acompanhado as reflexões sobre o fazer ao vivo na contemporaneidade, e por uma pesquisa sobre os elementos teatrais que fogem à dramaticidade clássica.

A partir do exposto, passamos à apresentação da estrutura escolhida para armar a rede de conceitos e a reflexão encetada pelo presente trabalho. Começamos por dividir o trabalho em duas partes: a primeira busca fornecer o conjunto de conceitos e promover sua problematização a partir de um processo de perspectivização a ser experimentado por meio de diferentes procedimentos de escrita; a segunda estabelece diálogo com as obras artísticas de Laurie Anderson e de Cristina Flores, testando a gama de possibilidades analíticas dos conceitos produzidos na primeira parte. Fundamentalmente, a estrutura busca reproduzir o esquema discurso-diálogo, que informa a autobiografia filosófica de Vilém Flusser (2007), *Bodenlos*. A partir dessa cisão inicial, operaram-se outras cisões, em cada uma das partes, dividindo-as em capítulos que apresentam gestos de escritura diversos.

A parte do discurso se divide, assim, em dois capítulos: o primeiro composto por fragmentos; o segundo, por cartas. A parte do diálogo também se dividiu em dois capítulos: a segunda consiste num exercício de tradução comentada, ou ensaio tradutório; a primeira, num exercício de gênero autobiográfico, a partir do exercício ficcional de escrever com outras vozes, feito a partir de entrevistas, leitura do texto e pequenas participações e convívio com Cristina Flores e os artistas envolvidos no projeto dos *Jardins Portáteis*, compondo uma espécie de autobiografia do encontro. A diversidade de gêneros também busca atender ao questionamento acerca do quanto tais categorias propriamente de escrita, e portanto, linguísticas, afeta a percepção física do texto na atividade da leitura e que conjuntos de reflexões tal variação contínua na materialidade do discurso propicia.

O primeiro capítulo apresenta fragmentos que buscam colocar, ou precisar a relação concreta entre linguagem e corpo, a partir de uma apresentação em pares A/B. Assim, cada fragmento – de um total de 14 (quatorze) dividido em 7 (sete) pares – foi pensado tematicamente unido a outro, que diverge dele em termos de estilo de composição, ou de ponto de vista teórico. A menção de um par a outro foi pensada em nuances de um eixo temático e não como relação direta, como se os fragmentos tivessem uma estrutura de caleidoscópio em que o mesmo movimento gerasse disposições distintas de um conjunto de

elementos. Desse modo, os fragmentos 1A e 1B buscam precisar ou especificar os conceitos de corpo e linguagem com os quais se vai trabalhar, atualizando o horizonte teórico do problema. Os fragmentos 2A e 2B apresentam uma revisão da ideia de corpo presente na cultura moderna, relendo as estratégias de produção de subjetividade que a marcam em sua relação com a materialidade dos corpos em vida, e buscam propor tanto uma concepção poética do corpo quanto uma concepção física do fazer poético. O par subsequente irá se debruçar sobre a relação com o espaço, a partir de uma reflexão sobre como que um oposto do corpo: aparições e fantasmas, pensados no teatro e na narrativa mitopoética. Os fragmentos 4A e 4B lidam com a perda e com a morte – pensada não nos termos de uma separação entre corpo e alma, que permite o encontro da identidade essencial de cada um dos termos, mas como o extremo da experiência psicofísica, limite para o corpo e para a linguagem. O par de número 5 apresenta diferentes formas de se pensar como os dois conceitos que nos interessam atuam um sobre o outro. Em 6A e 6B, busca-se formular a ideia de poesia como produção de um estranhamento físico, promovendo uma alteração nas formas perceptivas, sensórias e conceptivas da realidade psicofísica do sujeito. Por fim, o par de fragmentos que encerra o capítulo se propõe como exercício metalinguístico, oferecendo algumas chaves, ou caminhos de leitura não só para o capítulo como para o todo da Tese.

O segundo capítulo da primeira parte foi composto na forma de 4 (quatro) cartas, não apenas endereçadas, como de fato enviadas para pessoas físicas, que de um modo ou de outro já mantêm diálogo com o pesquisador. As respostas por parte dos interlocutores obtidas até o momento da defesa, foram colocadas na seção dos Anexos da Tese (Anexo A). Para tal escrita, partimos do objetivo de tomar a correspondência como problema e verificar o quanto o direcionamento atua sobre o discurso alterando as condições de formulação conceitual. O critério para escolha dos interlocutores foi o de haver um diálogo pré-formado entre eles e o pesquisador e o fato de eles possuírem algum trabalho com um dos temas que constituem o foco de interesse da tese. Foram escolhidos, entre artistas e pesquisadores: a poeta gaúcha Angélica Freitas; o pesquisador de literatura e de canção Leonardo Davino; o poeta e filósofo Antonio Cicero; a poeta e tradutora Marília Garcia.

O terceiro capítulo da Tese apresenta um ensaio autobiográfico, escrito na voz do Jardim, pesquisado a partir da obra da artista Cristina Flores, *Jardins Portáteis*. Nesse sentido, a pesquisa envolveu, além da observação do espetáculo cênico e leitura do texto teatral, a participação em diversas atividades previstas no espaço do Jardim, bem como a realização de uma entrevista com a artista. O capítulo trabalha, então, com memória e observações de como

o espetáculo se dava, do convívio dos atores entre si e com o espaço, bem como a relação do público com o mesmo. A partir desse exercício, busca-se problematizar conceitos trazidos por Cristina Flores, seja com relação ao Jardim, seja com relação ao teatro, dentro de uma narrativa memorialística, em que se joga com a enunciação de uma primeira pessoa.

O capítulo final apresenta um exercício de tradução comentada do texto da performance *Delusion*, da artista norte-americana Laurie Anderson (2011). Nesse sentido, entretanto, buscou-se uma forma em que o comentário pudesse ser exercido não somente como observação de fora, evitando ao máximo a análise da obra, mas que, diferentemente, se articulasse num diálogo, numa contaminação do dizer pelo dito.

Note-se, por fim, que os gêneros escolhidos pretendem de algum modo englobar as práticas de escrita diversas que marcaram o pensamento conceitual moderno, constituindo uma encenação do gesto de escrever tal como ele tem sido vivido nos termos da nossa cultura e do nosso contexto histórico. Se ler e escrever podem ser compreendidos como dinâmicas psicofísicas específicas, e se diferenças na materialidade discursiva produzem alterações de tal dinâmica (provocando novas condições de percepção, concepção, sensação, etc.), um drama da escrita visa dar, ou pôr em cena todos os elementos que se encontram presentes em tais experiências. Busca-se assim, para dizermos em termos aproximados dos de Barba (2010), promover a experiência dessas experiências.

Parte I.

1 FRAGMENTOS ENTRE ATOR E POETA

1a. *Do que eu falo quando falo do corpo? Do que eu falo quando falo da linguagem?* Talvez aqui o primeiro passo necessário seja situar o conjunto de questões que nos interessa levantar: nesse sentido, deve-se enfatizar que a pergunta por do que se fala quando se fala de algo não pode ser tomada como igual, ou equivalente à pergunta pelo que é algo. A diferença entre as duas questões repousa sobre a distância existente entre pressupor o ser, ou uma essência da coisa, e investigar experiências relativas, os conjuntos de interpretações e gestos que envolvem um determinado campo da vida humana. Igualmente, não se trata de uma pergunta pelo significado de palavras, nem de questão que parte da ideia da organização da língua em signos para buscar o conceito que corresponde a uma dada imagem sonora. Talvez o melhor passo seja a realização de um pequeno recuo, uma redução da pergunta a fim de encontrar com mais clareza seus fundamentos, recolocando-a nos termos: *quando falo do corpo? Quando falo da linguagem?* Haveria condições privilegiadas em que eu pudesse ver o fenômeno de tais falas? Importante será então operarmos um desvio, evitando a ideia de que o corpo, ou a linguagem possam nesse caso ser considerados como objetos, ou temas de uma fala, num sentido propriamente referencial. Se assim o fosse, estaríamos restritos a um levantamento de usos de itens lexicais; quanto aos procedimentos, algo muito assemelhado ao ato de montar um mapa conceitual ou um dicionário. O problema que se coloca, portanto, é o da escuta, o do surgimento abrupto, ou selvagem de uma experiência da escuta, de modo a promover na própria linguagem e no próprio corpo uma diferença. Falo do corpo quando, através da fala, consigo criar uma dimensão de experiência de escuta de diferentes corpos, ou da própria corporeidade, ou ainda do corpo do nome *corpo*. Falo da linguagem, quando, através da fala, consigo criar um espaço de escuta de diferentes formas da língua e de outras propriedades, elementos que dão a unidade recolhida pelo nome *linguagem*. Assim, falo do corpo quando permito que o corpo fale através de mim, ecoando e ressoando os temas, os problemas, os conjuntos de questões que são suas e que, subitamente, se abrem a minha escuta. Falo da linguagem quando me entrego ao seu adensamento, ao processo através do qual ela pode se conferir alguma forma de espessura que reinaugura o seu universo, de modo que eu possa escutar os seus princípios. Ou seja, de que modo a experiência de viver (em) um

corpo pode vir à tona? Como usos da linguagem podem ser observados não através de abstrações ideológicas e conceituais, mas enquanto superfícies de experiências concretas? Trata-se de movimento entre dois modos de aceleração distintos – o das palavras que correm, do sopro da fala, e o da percepção do mundo, da experiência da sensação – que se articulam em um ritmo. Ora, muito já se disse acerca de diversos contos de fada, por exemplo, não serem senão falas do corpo, isto é, experiências narrativas através das quais temas próprios da corporeidade humana surgem, como, por exemplo, a maturação, a puberdade enquanto período de transformação radical e possivelmente traumático, ou assombroso. Os contos de fada funcionariam como mecanismos de fazer o corpo vir à tona, em sua inteireza, com todos os fazeres e gestos que o circundam e que o fazem ser vivenciado em uma determinada cultura a partir de um conjunto de experiências. Os tratados anatômicos, os diferentes discursos que se farão sobre o corpo nos modos de uma descrição referencial serão, distintamente, um modo de fazer do corpo um conhecimento, de criar sobre ele um saber, uma forma de atuar, de cerzi-lo, de investigá-lo como objeto, perdendo-o de algum outro modo. Não significa que então não se fala do corpo, mas que se fala de um não corpo, de uma forma de ele se ausentar, de não se fazer presente para mim na medida em que o tomo como objeto do meu discurso. É preciso compreender, então, que logicamente as palavras escolhidas estão como pedaços, como exemplos para nos dar os nomes sobre os quais nos debruçamos; ou seja, poderíamos fazer igualmente a pergunta *do que falo quando falo da matéria? Do que falo quando falo do pensamento?* Ou ainda: *do que falo quando falo das coisas? Do que falo quando falo dos conceitos?* Ou, por fim: *do que falo quando falo da embriaguez? Do que falo quando falo dos sonhos?* Anote-se aqui que as passagens de uma questão à outra dão a amplitude tonal da investigação pretendida, funcionando como princípio harmônico para as figuras da escrita.

1a. Adendo. É preciso de algum modo contrariar o que até agora se tentou formular. Dizer que de modo algum tenho a experiência de falar da linguagem, ou de falar somente da linguagem. O mesmo vale para o corpo. Jamais se fala de um desses elementos em si, e para si, que a experiência de falar deles não consegue recolhê-los em um procedimento analítico semelhante. A filosofia precisou construir duas máscaras sobre as experiências do corpo e da linguagem para poder fabricar a imagem de sua separação: a do corpo sensível, e a da alma. Existem, então, ideias cuja origem não se encontra nos corpos sensíveis, e quando penso sobre elas, minha alma está como que recolhida em si, e para si. Na morte, com a dissolução do

sensível, caída a máscara, o corpo se recolhe, como matéria inerte. Por um lado, isso permite uma série de práticas de pensamento e formulações de gestos e palavras que de outro modo seria impossível; por outro, cria-se um problema vivencial em que o filósofo se desincumbe da tarefa de alcançar o pensamento próprio da materialidade das coisas. Partículas podem então ser entendidas enquanto objetos de pensamento, algo que se concebe a partir de categorias como extensão, mas não como ideias complexas. Igualmente, a materialidade própria do pensamento se perde, as exigências de sua arquitetura, sua velocidade, a física específica de determinado processo do pensar ficam esquecidas. Contudo, somente na medida em que se dispõe de certas condições físicas, e de uma certa corporeidade própria do filósofo e do filosofar que essas ideias podem ser trabalhadas e ganhar fundamento. Cumpre dizer então que todos os processos comumente tomados como fisiológicos do corpo são da ordem de um pensamento já muito concreto, acelerado demais para a nossa linguagem. O corpo é uma razão mais veloz que a nossa linguagem, enquanto que ela apresenta mais condições de estabilidade. Não à-toa, a arte tem se mostrado como um campo fértil justamente para nos depararmos com o problema de que o corpo e a linguagem parecem chamar um ao outro continuamente, seja nas formas de uma tentativa de se filtrar, de promover uma dissociação, seja nas formas de uma combinação, de uma promessa de síntese possível. Tanto no primeiro quanto no segundo gestos, o corpo não se anuncia sem de algum modo supor a linguagem, enquanto ela não aparece sem trazê-lo, ainda que como desejo (a ser purgado), ou como imagem de realização (prometida). Nesse sentido, de que modo podemos pensar que os impulsos mobilizados no fazer de um ator possam ser diferentes dos mobilizados no fazer de um poeta? A figura que interessa aqui não é tanto a da identidade, no sentido de afirmar que um poeta é um ator, e um ator, um poeta; mas, sim, a de um *trânsito*, a de uma mobilidade entre polos, que permita que ora esses impulsos do fazer da arte surjam enquanto poemas, ora surjam enquanto cenas, ou performances. Ou ainda: que surjam na forma de uma oscilação, de um preenchimento de camadas feito de modo simultaneamente profundo e instável, em que parece ficar como parte da decisão daquele que vê se ele está bem diante de um teatro, ou de um poema. O trabalho do artista se dá sobre estados de coisas-conceitos em trânsito, e opera a partir das diferenças de velocidades de cada coisa e de cada conceito, ou de cada zona de indeterminação entre coisa e conceito. Essa zona de indeterminação não deixa de ser uma outra forma de dizer aquilo que, em poesia, se pensou muitas vezes como *nome*, ou como a atividade de *nomear*, e que, em teatro, buscou-se como *gesto*, ou como o próprio (preciso) do agir da *ação física*.

1b. “*A vida do ator baseia-se em uma alteração na realidade do equilíbrio*” (BARBA, 1993, p. 33). A afirmativa só pode ser compreendida, em suas implicações que vão para além da dinâmica teatral, marcando ou apresentando em síntese o percurso mesmo de nossa pesquisa, se nos fizermos a pergunta: do que falamos quando falamos de equilíbrio? É necessário operar uma dupla distinção: (a) não há equilíbrio no que não se move; (b) não há equilíbrio na dissociação completa. Com relação ao primeiro ponto, devemos entender que o equilíbrio nem traz, nem se dá dentro de uma ordem, mas é a figura de um feixe de tensões. Elas podem ser mais ou menos percebidas de acordo com a situação do ponto de vista escolhido. A oposição entre um corpo em repouso e um corpo em movimento só faz sentido a partir de uma perspectiva assentada sobre uma hipótese orgânica, isto é, de um organismo. As relações entre os corpos propriamente dita seria sempre concebível como uma figura de tensões, que se colocariam em repouso ou em movimento a partir de momentos ou recortes de momentos relativos. Evidentemente, a ideia do que seja uma *figura de tensões* pode e deve ser problematizada, mas não necessariamente no sentido de uma pergunta que, se situando sobre a hipótese de uma oposição entre fixo e fluido, tatearia apenas o fundo do problema. De algum modo, é preciso trazê-lo à superfície. Vejamos dois exemplos: o quadrúpede e o bípede. Quatro apoios ou quatro pontos de contato possíveis com o solo, dois apoios, ou dois pontos de contato possíveis com o solo. Outros exemplos seriam igualmente úteis, como uma interpretação do deitar ou do estar deitado em que uma de duas figuras está em ação, rastejar ou rolar. O amor ou é um rastejar junto, ou um rolar amparado. A base de quatro apoios cinge o corpo, do ponto de vista do equilíbrio, fazendo-o operar numa negociação de tensões entre dianteiro e traseiro, enquanto a de dois apoios o faz atualizar uma negociação de tensões entre superior e inferior. A primeira figura é ideal para cumprir grandes distâncias e ganhar aceleração (não à toa, os veículos inventados pelo homem tornam a reproduzir o esquema frente-trás); a segunda é útil para ganhar uma percepção global e para poder pisar o mundo, ou, melhor dizendo, ter a oportunidade de cair. Os quadrúpedes ou tombam, ou despencam. Os bípedes podem se precipitar, ganhando a queda como potência dramática. O bípede de pé é uma forma do equilíbrio, uma vez que ele está sempre em movimento, precipitando-se e interrompendo a queda (quando se desloca), ou manejando deslocamentos musculares mínimos para permanecer em determinado ponto do espaço. É importante compreender que o deslocamento, ou andar, correr, e suas variedades, se contêm ou entram no regime de uma precipitação é só na medida em que ela, em seguida, precisa ser interrompida pelo movimento

contrário. Eu me entrego à queda, e ao mesmo tempo me movo para impedi-la ou adiá-la. Ando e caio ao mesmo tempo. O equilíbrio ganha a duração de uma dinâmica mais ou menos arriscada, enquanto na posição parado de pé ele tem a duração de uma manutenção de uma estabilidade mais ou menos segura. Retornamos, então, à afirmação do princípio: de que modo “a vida do ator baseia-se numa alteração na realidade do equilíbrio”? Aqui, há dois pontos cuja importância deve ser salientada: Barba (1993) fala na vida, e não na arte do ator; mais, essa vida tem como base, ou fundamento, uma alteração na realidade, uma intervenção deliberada no próprio corpo que deve ser tomada tanto num sentido estético como político (quanto a uma política de corporeidades, ou do corpo como palco, cenário fundamental da ação política). Devemos lembrar que, ao falar desse princípio pré-expressivo, o autor não nos está apresentando um problema da representação teatral, mas daquilo que a possibilita, das suas condições de enunciação. Para ele, não há ator sem esse exercício, de deslocamento do centro de equilíbrio cotidiano. Esse deslocamento deve ser entendido como uma problematização que, ou acentua a dinâmica superior/inferior, buscando sintetizá-la em uma forma clara, ou inviabiliza sua atualização, limitando as condições de deslocamento ao mesmo tempo em que o demanda, isto é, atravessando esse equilíbrio pelo que se organiza a partir da oposição dianteiro/posterior. A partir daí, pode ser que o corpo *fale*. Trata-se de uma releitura física do processo de adquirir a postura ereta (diferenciador do bicho humano de outros primatas), que possibilita que alguém venha a fazer do corpo um campo de enunciados – distintos, ou que estejam para além dos gestos e atitudes codificadas culturalmente. Seria simples supor, aqui, um paralelo entre ator e poeta, que colocasse que o poeta está para a linguagem em relação diretamente proporcional ao ator para o corpo. Talvez esse fosse ponto de partida da pesquisa. Mas justamente aí, nessa costura de quatro elementos distribuídos em pares opostos – ator/corpo, de um lado, e poeta/linguagem de outro – operou-se uma mudança de perspectiva, em que fusões e passagens, e movimentos diversos acabaram por causar uma dissociação dos termos, ou pelo menos do modo em que estavam organizados. O que estou dizendo é: o ponto de vista de que parti que supunha uma espécie de divisão de trabalho que poderia ser enunciada como *os poetas trabalham com a linguagem e os atores trabalham com o corpo* de repente não tinha nenhuma condição de se articular com o que encontrei. Os atores trabalhavam com o corpo mas esse vinha pensado nos termos de uma linguagem, de diferentes regimes de fala; ao passo que os poetas trabalhavam com a linguagem mas essa vinha pensada nos termos de uma fisicalidade, de uma experiência corpórea, de diferentes experiências concretas na/da palavra. Uma pergunta poderia resumir o que então me tirou do

eixo: há condições para pensar uma cena, um teatro que não diz que não se dá enquanto articulação de uma linguagem, ou um poema, uma poesia que não ganhe corpo? Seria então absurdo ler o poema como corpo estranho que se coloca a partir de uma alteração na realidade do equilíbrio? Não se trata de operar uma igualdade, mas de reconhecer um estado de trânsito contínuo: a fisicalidade própria da linguagem se precipita numa passagem à materialidade do corpo continuamente; assim como o corpo se projeta em uma forma na e da linguagem repetidas vezes. Foi preciso, então, assumir essa dinâmica, ou a problematização desse feixe de tensões como nosso campo de trabalho, deixando de lado uma organização de conceitos que se baseasse tranquilamente sobre a diferenciação entre corpo (pensado como parte da extensão da matéria) e de linguagem (pensada como expressão da atividade do pensamento).

2a. *“As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia”* (BARBA, 1993, p. 31). Pode-se considerar como uma das consequências de se falar em técnicas de corpo, ou técnicas de uso do corpo, o enfrentamento da ideia disseminada de que o corpo é uma posse, um objeto que se tem, sobre o qual se aplica algum trabalho para moldá-lo de uma forma ou de outra. O corpo como um contorno, um pequeno habitat natural da estranha e multiforme substância do eu. Nesse sentido, o corpo seria uma espécie de dado primeiro e imediato da natureza tomada como morada. Se Barba (1993) fala em técnicas do corpo é porque ele o conhece como um conjunto de dinâmicas, de esquemas fluidos no sentido de produzir algo da ordem de uma experiência. Haveria, então, evidentemente percursos, zonas de estabilização, aproximações de velocidade que possibilitariam em cada cultura alguém dar um corpo a essa corporeidade dispersa, isto é, técnicas que me permitiriam usá-lo, agenciá-lo, acumular diferentes memórias para produzir, por exemplo, uma dobra, a experiência de ter um corpo, de possuí-lo como objeto dado. O corpo é um campo de forças, um terreno atravessado por impulsos diversos. O que Barba (1993) admite é que esses impulsos não só podem ser como efetiva e continuamente são direcionados. E o que pode atuar sobre tais impulsos, o que lhes confere sentido? Num primeiro momento, a cultura, cujo conjunto de hábitos dá forma ao que ele chama de técnicas cotidianas do corpo (como se anda, como se fala, como se beija, como se come, etc.); mas também a arte, que trabalhará através de um processo de aculturação (crítica) desenvolvido sobre as técnicas da cultura, produzindo por meio de uma dialética as técnicas extracotidianas do corpo; o autor ainda menciona a disciplina virtuosística (militar,

espetacular, etc.) que desenvolverá técnicas que testarão todos os limites do corpo, apresentando técnicas que simplesmente causam uma ruptura, não se articulam às duas primeiras. Se atentarmos um pouco à descrição dada pelo autor (que cobre as técnicas desenvolvidas pelas culturas de sociedades ditas ocidentais, decerto, mas poderíamos levantar dúvidas quanto a sua aplicabilidade às técnicas do corpo cotidiano de distintas sociedades indígenas, por exemplo), veremos que ela nos permite dar um passo adiante. As técnicas não são simplesmente conjunto de hábitos, são conjuntos de hábitos orientados com um fim; colocam em cena uma ordem propriamente econômica, ou pelo, menos organizacional e administrativa. É preciso que haja um reduto de economia, um centro de preservação de energia. Trata-se de algo como um nó, uma contenção na circulação dos impulsos, que será transformado num pequeno interior, um eu, uma alma. Trata-se de uma mudança de eixo que reordena todo o campo, o reorganiza. O eu revê o corpo, reavalia seus dados como funções de si. Produz a imagem do corpo como máquina motora, produz a imagem do corpo como fonte de dados captados por sentidos, o corpo sensível. Ora, se inicialmente tínhamos um campo articulado a outros corpos/campos encontrados no ambiente, e entre eles havia uma troca de sensações que era contínua e que os atravessava por inteiro (encontrando desvios, acelerações em determinados percursos, atalhos), agora, temos locais privilegiados para filtragem de cada tipo de informação. Não se trata mais da luminosidade, da reflexão e da refração, e de como um corpo as experimenta, e é alterado por elas, mas da cor e do olho que a enxerga e interpreta. Se muitas coisas colocavam o corpo em movimento, e a diferença entre esse impulso e a sensação era apenas da ordem das intensidades, agora, temos um eu, uma consciência que irá direcionar o corpo, acioná-lo, usá-lo como ferramenta. Parece não ser difícil supor que, nesse eu mesmo, o corpo resiste, criando espaços de opacidade, confusões de ligações entre impulsos que não permitem uma instrumentalização total do corpo seja como máquina motora seja como máquina sensível. A dinâmica entre as sensações e os outros corpos encontrados no meio não será mais percebida como a de uma rítmica de colisões, ligações, associações, mas como a de um desafio perturbador entre forças de dentro e de fora, cuja forma principal é a da comunicação, ou melhor, do contágio. Um dos principais campos de atuação do eu vai ser a linguagem, que ele elegerá seu domínio. Todavia, isso só se dá de modo análogo ao que se operou com relação às sensações. Toda a materialidade complexa da linguagem é reorganizada, e o que ela apresenta de jatos enérgicos, de explosões, de combinações inusitadas, todas as propriedades sonoras e cognitivas, e as reações químicas e elétricas envolvidas no ato de dizer/enunciar algo, e que tomam o corpo como um todo são

renegociadas no sentido de se promover a sua instrumentalização. O eu-consciência desenvolve, então, novas técnicas que permitem um acréscimo de seu capital de energia até que ele possa ensaiar o processo de dissociação, de separação do corpo, e então se declara independente, autônomo, eterno, e se projeta sobre o corpo do mundo.

2b. Estamos no último ato de *Sonho de uma noite de verão*: a combinatória de enganos à qual os casais da peça foram submetidos durante a noite que passaram entregues aos espíritos (habitantes tanto da estação do ano quanto da floresta, que dão feição e caráter a impulsos enigmáticos ou indecifráveis) já foi rearranjada numa forma possível – dois casais que mantêm relacionamento baseado em sentimento mútuo – de se ostentar ao amanhecer e de volta à cidade, e à lei humana do matrimônio. Igualmente, a forma humana da cabeça de Bottom foi restituída, e ele retorna de seu sonho para a condição de tecelão – e ator. Mas antes que a peça dentro da peça – e que o comentário metalinguístico sobre tragédia e comédia – ocupe a encenação como forma de celebrar os muitos casamentos realizados, há espaço para um discurso de Teseu sobre os relatos apresentados pelos jovens enamorados acerca do que aconteceu à noite na floresta. Todavia, se seu discurso, na superfície, coloca em dúvida as narrativas apresentadas, não deixa de ser notável a pertinência da colocação de Bloom (1998): “Teseu não é dotado de muita imaginação, mas temos aqui [em seu discurso] duas vozes, uma, talvez, do próprio Shakespeare, distanciando-se um pouco de sua arte, embora evitando ceder à visão condescendente de Teseu” (BLOOM, 1998, p. 220). Justamente, aqui se trata de um problema de visão, ou de um problema que envolve a visão, seu uso, e sua relação com a razão. Um problema, em última análise, da relação entre corpo e luminosidade. Mas vejamos as palavras de Teseu: “Lovers and mad men have such seething brains/ Such shaping fantasies, that apprehend/ More than cool reason ever comprehends” (“Amantes e loucos têm cérebros tão fervilhantes/ Fantasias tão transformadoras, que apreendem/ Mais do que a fria razão jamais compreende” – tradução literal nossa. SHAKESPEARE, Ato 5, Cena 1, 1596, p. 154). O par que inicia o problema – amor e loucura – parece encerrar condições excessivas do funcionamento psíquico, que seriam resumidas na combinação de uma temperatura elevada com uma faculdade hipertrofiada. Trata-se da relação entre uma situação natural e uma força não normal produzida pelo exercício constante, cujo transbordamento gera um desvio contido na distância entre apreensão e compreensão. A princípio, enquanto no primeiro gesto estaria a captação, a possibilidade de se abrir e receber luz, no segundo, residiria a interpretação, o juízo sobre a verdade ótica das informações recolhidas. A situação excessiva daquele que ama

e daquele que é louco encontra-se não na falta de clareza, ou na falta de visão, mas no excesso. Ou melhor, num deslocamento em que a passagem a um modo interpretativo não se dá pela reinserção de algum traço luminoso que gera uma espécie de saturação. Se a apreensão é o estado daquele que está diante de algo, e a compreensão o estado daquele que está diante de quem está diante de algo (pensemos sempre em termos propriamente dramáticos), a loucura e o amor seriam delírios da vontade que quer estar diante de algo duas vezes, ou uma vez e de novo. Formas de um espelhamento. Nessa dupla inscrição da luz e do acontecimento, o corpo desconhece a sombra. Não deixa de ser curioso notar que toda cena em que alguém se apaixona em Shakespeare se dá numa espécie de penumbra, ou de escuridão. No escuro, é que o corpo do outro pode se sobreiluminar. Lembre-se o baile em que Romeu vê Julieta pela primeira vez: é de noite, e a primeira coisa que ele diz é que ela ensina as luzes (das tochas) a brilhar. Seu rosto é fonte de luz que mostra o brilho ao fogo, e não o que ao ser tocado pela luz do fogo se faz visível. Na sequência do discurso, Teseu apresenta os três personagens de seu raciocínio: o lunático, o amante e o poeta. Todos apresentam uma imaginação por demais concreta, ou ainda uma imaginação saturada. E então, ele procede a um exame do desvio de cada caso: “One sees more devils than vast hell can hold;/ That is the madman: the lover as frantic/ Sees Helen’s beauty in a Brow of Egypt” (“Um vê mais demônios que no vasto inferno pode haver;/Este é o louco: o amante em igual transtorno/ Vê a beleza de Helena numa testa do Egito” – tradução literal nossa. SHAKESPEARE, Ato 5, Cena 1, 1596, p. 154). A impossibilidade da visão da loucura seria propriamente física. Há elementos demais e condições espaciais de menos. Há sensações para além do regime do sensível, ideias para além da propriedade que garante sua enunciação, em resumo, há uma falta de condições do pensamento de pensá-las (ideias e sensações). O deslocamento operado pelo amante, diferentemente, é o de transpor uma beleza mítica, ou uma ideia da beleza, para uma vida concreta e historicamente presente, cujo todo da cultura avalia como incompatível com o ideal de beleza por ele simbolicamente representado. Há uma inserção no que vejo: me perco do que está diante de mim à medida que projeto uma ideia discrepante sobre o que vejo. O problema fundamental aqui seria levantar a questão: a condição da loucura pensada como sensações que excedem o corpo sensível, ou pensamentos que estão além do pensável, bem como do amor como projeção de mito sobre as coisas que a luz toca, dando outra luz para o que se apresenta, não seriam próprias do corpo em vida? Talvez o que chame atenção quanto à descrição do poeta com relação à caracterização feita das duas figuras que o precedem é que ela tem início na localização de uma parte do corpo

que se movimenta de modo incomum. Se o lunático e o amante eram descartados enquanto situações de excessos visuais nos quais se notava um uso da razão comprometido como um todo em função das circunstâncias que os circunscreviam, agora a origem do problema se encontra em um movimento absurdo do olho. “The poet’s eye, in a fine frenzy rolling,/ Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven” (“O olho do poeta, girando em justo frenesi/ Vislumbra dos céus à terra, da terra aos céus”. – tradução literal nossa. SHAKESPEARE, Ato 5, Cena 1, 1596, p. 154). Trata-se de um movimento que busca englobar, ou abarcar a totalidade das coisas que se oferecem à visão. Ao mesmo tempo, o movimento é o de sair de uma órbita regular, o olho a nada se pode prender ou agarrar descrevendo um percurso errático. De qualquer modo, se o frenesi dá a medida de instabilidade do mover-se, o adjetivo garante que ele não é o de um estertor, ou de um esfacelar-se. A loucura entra em choque, ou se justifica a condições prazerosas. O que se oferece, então, é um vislumbre do todo, ou de elementos universais, em movimento, ou a partir de um movimento próprio que se transfere ao que se vê; deslocamento, portanto, de um modo de ver ao visado. Aqui, a diferença fundamental é que, por mais que esteja sugerida na fala do personagem uma clara caricatura do poeta enquanto ser fora de si, não deixa de ser marcante o fato de haver nesse gesto uma medida de escolha e de entrega a um existir incomum do corpo sem o qual a arte, ou ao menos, a poesia não seria possível. É a aparição desse fazer que se destaca na sequência: “And, as imagination bodies forth/ The forms of things unknown, the poet’s pen/ Turns them to shapes, and gives to airy nothing/ A local habitation and a name” (“E, conforme a imaginação vai dando corpo/ Às formas das coisas desconhecidas, a pena do poeta/ Vira-as em figuras e dá ao nada aéreo/ Um habitat local e um nome” – tradução literal nossa. SHAKESPEARE, Ato 5, Cena 1, 1596, p. 154). Ora, não passará despercebida a sutileza do fato: o recurso à metonímia (o olho, a imaginação, a pena) faz com que o poeta mesmo nunca apareça em seu momento de visão delirante. Em se tratando da fala de um homem que governa a cidade – local contraposto, do ponto de vista legal e cultural, à floresta na economia geral da peça – o seu apelo à razão não deixa de se inscrever num fundo de reprodução da querela entre filosofia (civilizada) e poesia (da natureza). Todavia, talvez seja ainda mais relevante notar que há uma certa ordem, ou mesmo uma gênese do trabalho poético sendo traçada. A um primeiro sondar, que se dá ou se revela enquanto movimento físico, o olho apalpa as extremidades do mundo, saltando além do cotidiano da visão, segue-se uma atividade da imaginação que busca preencher nas formas vazias apreendidas o que aparece a princípio como completamente sutil. A imaginação é a

primeira instância em que se nota um processo de passagem de algo que a razão capta – sem saber – para a densidade da matéria. Processo que, na verdade, só será possível em um ato de escrita, uma vez que é a ação da pena que dará para esse espaço vazio, cujos limites se confundem com o/no ar, o estofado necessário às coisas que são, materialmente. E que estofado é esse? Sim, que desenho faz o movimento da pena do poeta para poder situar as formas do ar entre os elementos da terra? É preciso que se reconheça aqui os ecos tanto dos personagens que vieram à cena antes quanto, num adiantamento, do discurso de Puck que encerra a encenação. O desenho é decomposto em duas partes, ou duas etapas: (a) estruturação; (b) contextualização. Se a primeira é o que dá conta de uma relação entre forma e formato, criando a feição e a expressão do que eram linhas de força, a segunda é o que vai permitir localizar tanto uma geografia, fazer o traçado de atuação do campo que se intui, quanto um caráter, um ethos. Aquilo que tem um nome não só está inscrito em um conjunto de relações sociais como também apresenta um repositório possível de vícios e virtudes. Como se sabe, é em *Romeu e Julieta* que todos os lances que se dão entre o nome e o corpo serão tomados como partida do discurso e da ação dos personagens. Teseu encerra seu discurso com uma pequena piada: “Such tricks hath strong imagination/ That, if it would but apprehend some joy,/ It comprehends some bringer of that joy;/ Or in the night, imagining some fear,/ How easy is a bush supposed a bear?” (“Tais truques têm imaginação forte/ Tal que, se apreende senão uma alegria/ Logo compreende alguém que traz essa alegria;/ Ou à noite, imaginando algum medo,/ Quão fácil se põe em urso um arbusto” – tradução literal nossa. SHAKESPEARE, Ato 5, Cena 1, 1596, p. 154). Se a distinção estabelecida entre apreender e compreender retorna é agora para afirmar, ou buscar mostrar, uma passagem fácil demais entre um momento e outro. De uma sensação se passa logo à causa dela, mas mais que isso, de algo que se dá em um corpo se passa logo à suposição da existência de outro corpo, que o provoca. O problema, ou mesmo a falha específica da imaginação poética é a de não ter o nada como nada, isto é, como não ser. Daí, operar uma série de deslocamentos encontrando não a causa de determinados efeitos – sensações, intuições, todo o campo perceptivo humano – mas um ser correspondente a ela. Assim que se dá a paródia em que ela é equiparada à excitação de uma imaginação infantil, cujo sentimento de medo projeta sobre uma causa natural, uma natureza outra. A criança sabe, ou pensa que sabe, que não é só o arbusto lá fora, ou o arbusto e mais nada, dado que seu medo é uma experiência vivida pelo corpo de modo tão real quanto a visão de um urso. Se urso não há, outra coisa, outra espécie de demônio se inscreve nesse *mais nada* que acompanha o arbusto – nesse espaço vazio habitado pelo que se

desconhece – e que é a máscara possível, ou necessária para o seu medo. A piada, portanto, deixa evidente a desmesura da própria razão que crê que uma explicação, que uma operação do entendimento pode desarmar a materialidade do sentimento, de um estado psicofísico, sem recorrer a nenhum grau de ficção. Como alguém se protegendo de uma chuva torrencial com um jornal, o que resulta é: a informação fica molhada, e a pessoa se gripa.

3a. “I can take any empty space and call it a bare stage. A man walk across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged” (“Eu posso tomar qualquer espaço vazio e chamá-lo um palco nu. Um homem atravessa esse espaço vazio enquanto outro está assistindo, e isso é tudo que é preciso para um ato de teatro seja construído” – tradução nossa. BROOK, 1968, p. 9). A frase aponta tanto para a ausência da necessidade de elementos muitas vezes associados ao fazer teatral, tais como o próprio edifício de um teatro, ou o cenário e um figurino, quanto para a essência de tal fazer que consistiria na relação entre um homem que atravessa um espaço vazio sendo observado por outro homem. Porém, isso ainda soa estranho, afinal de contas, não se conhece tal coisa como um espaço vazio dado. Onde quer que deitemos nosso olhar, seja em espaços naturais seja nos espaços construídos por humanos, vemos espaços preenchidos, ocupados em diversos níveis que ultrapassam o físico. Mesmo uma sala sem móveis, está preenchida por seu piso, pelos limites das paredes, pela função culturalmente dada a ela; pode-se dizer algo semelhante de uma clareira na floresta, cheia das mais distintas formas de vida e de suas demarcações de rota e de fixação. Se, de fato, se pode chamar qualquer espaço vazio um palco nu, o que se pode chamar um espaço vazio? Raramente um palco nu poderia ser assim considerado. E, no entanto, é necessário insistir: não se pode chamar um palco nu a um espaço preenchido, ocupado pelas mais diversas formas de vida e suas demarcações de rota e de fixação, ou pelas funções culturais e interpretações humanas do mundo. E ainda aqui: que diferença se opera? Por que chamar um espaço vazio de palco nu, poderíamos chamá-lo de outro modo, de uma página em branco, por exemplo? De um modo geral, com relação à situação do ser humano, poderíamos dizer que ele se insere em espaços em que já estão outros corpos, que passa a fazer parte de uma ocupação espacial, que é englobado por ela e por seus signos e formas de vida os mais diversos. Mas – o texto de Brook (1968) nos aponta – é possível que ele tome um espaço vazio. O problema fundamental repousa sobre o verbo – to take – tomar, usado frequentemente para ações bastante distintas. Eu tomo água, tomo um ônibus, tomo um fora, tomo aulas, tomo tudo de alguém. O verbo quase não quer dizer nada,

mas poderíamos apontar que trata invariavelmente de uma relação com uma materialidade existente na promoção de uma transformação de sua ordem e qualidade. Tomar um espaço vazio poderia ser entendido, portanto, como uma ressignificação, ou melhor, uma radicalização de qualquer espaço dado. Há, pelo menos, dois modos de realizar isso: ou se reduz, se subtrai, um espaço aos seus elementos mínimos imaginários (esvaziamento por matematização, a partir de elementos como profundidade, direção, área), ou se potencializa as estratificações existentes no espaço deslocando-as em um processo de ressignificação contínua, revelando seu caráter vazio de significado (esvaziamento por historicização, a partir de um investimento sempre contingente, contextual, que busca uma abertura ao jogo contínuo). A ação humana pode criar espaços vazios, ao menos é a isso que ele nos leva a crer. Pois é justamente esse, o trabalho do ator. Esvaziar um espaço, esvaziar-se de espaços para, então, compartilhar com alguém tal espaço esvaziado, vazado para fora de si. Agora, é bem verdade que esse esvaziar-se não se dá senão através de um remanejamento das forças, de um processo de resistência. Ou seja, não é o mesmo criar um espaço vazio sobre um palco de teatro, e criar um espaço vazio numa praça, não é o mesmo uma página em branco de um livro de ficção romanesca, e uma página em branco de um poema visual, e assim por diante. Eis que o vazio tem muitas formas. E se, a princípio, as formas são de duas ordens distintas quanto à dinâmica – se estamos em uma relação entre corpo e espaço, no teatro, ou numa relação entre conceito e palavras, no livro – todas são parentes de um mesmo nome: o do fantasma. O fantasma não se distingue do vazio, entretanto, é uma forma positiva, e positivamente reconhecida, reconhecível. Ele é o que surge quando se procede a colocar um espaço dado em abismo, a fazer dele um relevo preenchido de vertigem, para que então possa ser esvaziado. O fantasma é o que, então, no vazio, sem dele se diferenciar, resiste ou quer resistir enquanto coisa alguma. Ao surgir, ele pode ser apreendido sob duas camadas significativas que lhe dão a aparência ou o contorno ocasional: a da memória – coletiva, histórica, e subjetiva, pessoal – que introduz o tema da injustiça existente e da marca, da herança deixada nas coisas; ou a da intuição (entremeio indeciso da sensação, em sua concretude indelével, e da fantasia, em sua materialidade intangível e misteriosa), que introduz o tema da fidelidade à ideia e do desejo da precipitação. Nesse sentido, um fantasma tem bem pouco a ver com os mortos, embora possa, ao se aproximar de uma figuração da memória, assumir o contorno ou os aspectos, tomar a imagem de um morto. Assim que se pode entender quando um dançarino de Butoh afirma que, ao apresentar um espetáculo, o

espírito de seus mestres e de outros está ali, dançando com ele. A criação de um espaço vazio não se dá sem seus fantasmas.

3b. Qual a diferença entre escrever uma cena e contar uma história? Essa pergunta fundamental envolvia o gesto dos primeiros poetas dramáticos, que sobre uma porção de narrativa conhecida, faziam vislumbrar tragédias e comédias. Contemporaneamente, o problema ganha novos contornos e portanto uma nova angústia que talvez pudessem ser resumidos imprecisamente na pergunta: qual a diferença entre escrever coisas que se colocam diante de quem lê, e encadear imagens da memória? O problema fundamental aqui está criado pela questão fotográfica – e conseqüentemente cinematográfica, isto é, no problema propriamente dramático do cinema mudo e, depois, de maneira mais aguda, do cinema falado e sua relação com a forma teatral – e seu modo de indagar o fazer do teatro. Não é à toa que se nota modernamente a proliferação de manifestações de desprezo por parte de uma sensibilidade da narrativa cinematográfica, que é sempre uma narrativa composta em termos imagéticos, contra o material excessivo, ou exagerado da teatralidade. A fotografia, por oposição, faz ver, ou torna experimentável o fluxo dos acontecimentos, o esforço da memória em tentar fazê-los vivos – por meio de um narrar, de uma narratividade (ainda que mínima, ou obliterada pelas escolhas do fotógrafo) de algum tipo. O palco, muito distintamente, em sua transitoriedade só aceita volumes: tudo importa pela relação entre impulsos diversos, quase nada pela imagem. *O sangue que sai dos olhos de Édipo é chocolate, verdade última do ator.* A máxima, diferentemente do que se poderia supor a princípio, enfatiza a substancialidade do sangue, dando-lhe uma qualidade desconhecida por quem lê o texto narrativamente – a cegueira de Édipo é doce. Pelo menos, na expressão física das faltas de sua linhagem gênica. No teatro, não se escreve nada que não possa estar presente na cena. Mesmo o esforço de mostrar uma sutileza, isto é, fazer valer numa cena algo que não aparece visivelmente, gesto do dramático ou que diz o dramático por excelência, só se consegue por meio de uma relação entre coisa e parte, em que não resta ao público outra opção senão supor que a parte presente diante dele integra elemento momentaneamente não presente embora presentemente *atuante*. Na narrativa do fotograma, vale o oposto. Ali, nada está presente, o que se tem é uma ausência cristalizada em imagem. A forma de uma escrita feita pela luz, mas escrita somente no sentido superficial, uma vez que sua virtude é a de se apagar no momento mesmo em que se realiza. Se vejo a foto é porque necessariamente o momento não está diante de mim. Mesmo na fotografia digital, em que vejo no aparelho o que estou prestes a fotografar, sem o

clique que produz a imobilidade, o momento da foto apenas se adia indefinidamente. A imagem, entretanto, produz uma história de si, ou demanda isso. Um dos problemas, ou o cerne de um dos problemas do cinema falado, é a distância entre a história que o som/voz conta e a contada pelas imagens. Esclarece-se com este exemplo: estou agora diante de uma fotografia. Nela um gato serve de paisagem, ou fundo, para uma pulga. Mas isso poderia ser dito de outro modo – por exemplo: “Nela, uma pulga serve de paisagem para um pedaço de pulga se fazendo viva”. Ou ainda: “Na foto, um gato aparece como pulga da paisagem”. Na foto, o gato é gato de gato, a paisagem, pulga de pulga. Na pulga, a pulga é pulga de pulga como pulga. A partir de uma história imaginada (narrativa fotográfica), há muitos filmes possíveis. Por exemplo: você está olhando para a mulher por quem teve um tipo de paixão secreta enquanto ela diz que não vai te ver mais. Na verdade, se descrevessem a cena assim para você, seria inevitável sentir pequeno movimento de náusea agitar o corpo. Você odeia a ideia de que ainda não consegue escapar de situações que possam ser compreendidas pela expressão “um tipo de paixão secreta”. E ela não diz que não vai te ver mais. Pelo menos, não usa as palavras “eu”, “não”, “vou”, “te”, “ver”, “mais”. Mas é o que você sabe, o que está ali, inevitavelmente, na sua frente: um universo de coisas não ditas, de pequenas imagens que jamais vieram à luz e que, portanto, talvez não possam ser descritas como imagens. Você não tem palavras. Está uma estátua no meio do parque, e então alguém, um terceiro, diz: “Pois, fala!”, conforme fazem às vezes com as estátuas. A única coisa que te ocorre é falar: “Cada um faz as suas escolhas”. Com precisamente essas palavras: “cada”, “um”, “faz”, “as”, “suas”, “escolhas”. Como se fossem palavras escolhidas previamente, com calma, por outro. São palavras de que o calor do momento que se vive foi subtraído, ou assim parece. Sempre que você pensa em ser espontâneo alguém passa na sua frente e fala antes, com a sua voz. Você parece não dominar a própria língua. Há uma corrente subterrânea que o traga, não por completo, ou você se afogaria. Nela, correm uma a uma as memórias do que você imaginou, ou da vez em que, por acidente, ou em sedução calculada, ela permitiu que você visse a sua nudez, e o levou para um universo sobre o qual você fará voto de silêncio durante meses, talvez anos, na sequência dos fatos. E cada um dos detalhes obscuros do que nunca veio a ser retorna para a fonte de onde não saiu. O pequeno inferno da vida que não se vive se fecha sobre si. Você gostaria de se sentir sóbrio, de se manter lúcido. Canastrão, interpreta alguém que sabe que vai sobreviver a este instante, canastrona, a plateia aplaude. Mas o som da cachoeira o faz lembrar (fazia semanas que você sabia que estava em plena queda, desde que rolou uma briga – uma sucessão de brigas – que teve os motivos declaráveis que uma

sucessão de brigas – uma guerra – tem, anunciando o fim de nada). A gravidade puxa até que você encontre as pedras na base da cascata, ou que você encontre o fundo do poço, ou que você atinja o fim do buraco. Mas então não cessa de puxar, infinitamente. Não há base, não há fundo, não há fim. E a queda se dá uma vez e de novo. Fotograma do abismo.

4a. A morte é um fruto de dentro do corpo: é o único dentro de dentro de um corpo. De outra forma, haveria só exteriores. Quando os cães me levaram e eu fiz do sofrimento minha morada, passei diversas tardes imaginando um suicídio. O meu. Eu subiria até o alto de um prédio, e me perguntava: qual a sensação da queda livre? Existe dor – antes ou depois do impacto final? Alguém poderia sugerir que imaginar era, antes, uma forma de espantar o fantasma que me doía. Mas não. Os animais que se alimentam de frutos e frutas têm formas físicas, gestos, que utilizam para saber quando o alimento está maduro, ao ponto de comer, e quando não. Decerto, não se veem corvos na feira. Mas é uma leitura que envolve o corpo como um todo: a superfície dos dedos pode testar a maciez, as mãos, o peso, o olfato, os odores mais diversos, a visão, o estado do corpo da fruta. A decisão só vale pela combinação dos fatores, pelo conjunto das materialidades. É preciso que o cheiro certo se faça suficientemente visível, e que a pele sem feridas seja percebida de modo tátil. As tardes em que me imaginava caindo era uma espécie de feira particular. Eu me lembrava de alguém contando que Mário de Sá-Carneiro tinha vestido um smoking e tirado a própria vida com um tiro. E de uma amiga de colégio, fascinada por História, que se recusava a crer que Getúlio se tivesse matado porque ele havia sido encontrado numa espécie de pijama. E que um homem que escrevia o que ele escrevia não se mataria de pijama. De fato, “saio da vida para entrar na história” não parece combinar com roupas de dormir. A não ser que se tratasse da história dos pijamas. Era então que eu percebia que a minha história estava cheia de lacunas. Com que roupa você quer morrer? E não era como se houvesse uma oscilação entre opções possíveis – simplesmente nenhuma opção se afirmava, como se a questão permanecesse num terreno absurdo ou não estivesse mesmo colocada. De qual andar você quer pular? Enquanto eu não conseguia resolvê-las, eu intuía estar diante de um fruto verde *demais*. Não que eu imagine que um suicida viva cada uma dessas questões sem conflitos e que ele saiba dar uma resposta para cada uma livre de dúvidas, mas no corpo dele, algo deu terreno para que a questão se formasse, crescesse e mesmo na forma de uma dúvida ou de um conflito aquilo atingiu um certo ponto de maturação. Como alguém que finalmente aceita que não há outro caminho senão ceder ao impulso. Não pulei. Talvez por insuficiência criativa – na falta da imaginação,

não havia outra saída senão lidar com o que estivesse aí, diante de mim. E a única coisa que estava, que, de fato, se colocava diante de mim era o comum do dia, as pequenas sensações de cada momento do corpo. Havia algo ali, não da ordem do inexorável, ou do inescapável, mas do que não podia ser arrancado. Todos os jogos de representação são facilmente matéria para sofrimento, a representação está escalonada e se representa como escala de valores, você sempre pode descer e chegar um pouco mais abaixo – e isso se traduz em algum conjunto de vivências não completamente experimentáveis ou que o corpo só consegue experimentar a partir da dor. Nesse exercício, encontrei um limite. Há uma matéria completamente positiva que se oferece e continua a se oferecer não obstante a experiência da tristeza, e que a contradiz por completo. E que se o gesto que diz de modo inegável o sofrimento é o de querer negar, ou de buscar negar tudo aquilo existe, em sua positividade mesmo, ele tem um limite de duração. *Esse nada do desejo*, ou também *nada me basta* é permanente infiltrado. Em algum momento, ele ou se traduzirá num conhecimento – percebido pelo corpo inteiro – de uma preparação para morte, e então pode ser que se sinta que é preciso morder o fruto, num gesto positivo derradeiro, tradução última e inapelável; ou se traduzirá na percepção de um mundo de sensações absolutamente estranhas às ideias que mantínhamos até então acerca de imagens, sons, matéria. Não tanto as sensações das coisas concretas, mas as sensações como coisas concretas. Não tanto as sensações dos estados de ânimo, mas sensações enquanto estados de ânimo, enquanto algo da sua duração. Não tanto a sensação de dizer uma palavra, mas a sensação que é a palavra, a própria palavra da palavra, seu dentro, seu fruto e morte. Silêncio.

4b. [versos perdidos].

5a. Aparentemente, a morte dos amantes como desenlace para a trágica história de amor dificultou a percepção de outros temas que atravessam de ponta a ponta o texto de *Romeu e Julieta*. Talvez possamos retomá-lo a partir da consideração de algumas pistas. Trata-se de uma cena bastante conhecida. Julieta acabou de conhecer Romeu num baile de máscaras. Eles se viram à luminosidade difusa das tochas, com uma feição distinta da cotidiana, e então se beijaram. Ao fim da festa, ao perguntar para ama de quem se tratava, ela descobre que se apaixonara pelo herdeiro da família inimiga da sua. Por isso, no começo do segundo ato, vamos encontrá-la na sacada, declarando seu amor para o escuro da noite. O público bem viu que Romeu deu um jeito de se instalar no jardim, e ouviu tudo, mas aparentemente a moça de

nada sabe. Para quem pensa que *Romeu e Julieta* é somente uma peça, entre o trágico e o cômico, mas fundamentalmente lírica e cujo tema principal é o amor romântico, a coisa toda se passa como mais um exemplo do talento de Shakespeare para desenvolver uma espécie de retórica do apaixonado. Todavia, se atentarmos para o fato de que, ali, também se desenvolve uma reflexão bastante intrincada acerca das relações entre nome e corpo, veremos que a cena tem ligação bastante estreita com outra, bem menos comentada. Na cena 3 do terceiro ato, Romeu está na cela de Frei Lourenço, queixando-se da sentença que acabou de receber, ao ser banido da cidade. O Frei, personagem-chave que encarna uma espécie de combinação de sábio guia espiritual, mago e filósofo, tenta fazê-lo chegar a uma disposição de humor mais calma, recomendando-lhe a filosofia, doce leite para os momentos de adversidade. Nisso, Romeu lhe responde: “Hang up philosophy!/ Unless philosophy can make a Juliet,/ Displant a town, reverse a prince’s doom,/ It helps not, it prevails not, – talk no more” (SHAKESPEARE, Ato 3, Cena 3, 1595, p. 910. Na tradução de Décio Pignatari: “Dane-se a filosofia!/ Se ela produzir uma Julieta/ ou transportar uma cidade, ou se um príncipe,/ graças a ela, reformar sua sentença,/ – então sim. Do contrário, que adianta ela,/ que não manda nem faz: não fale mais!” (PIGNATARI, 1990, p. 173-174)). Aparentemente, a fala de Romeu encaixa-se na muito comum contestação da filosofia pela falta de verificação, ou aplicação de suas ideias e de seu discurso no plano da realidade. A ideia do filósofo como alienado, ou descolado do plano concreto das coisas, data da comédia antiga de Aristófanes, e é respondida por Platão em diálogos como *Mênnon*. Atentemos, entretanto, para como a fala começa: “Hang up philosophy!”, “Enforcem a filosofia!”. Trata-se de um procedimento comum ao longo da peça, a associação de um verbo cujo sentido é uma ação concreta, física, com um objeto nominal, que não é de modo algum um corpo. O mesmo personagem diz em outro momento que se tivesse seu nome diante de si, o rasgaria. Vejamos que a contradição não é absurda, uma vez que enforcar é morte por estrangulamento das vias respiratórias. E a filosofia que é, senão palavras? Senão sopro? Igualmente, o deslizamento figurativo é mais suave do que a frase pode sugerir, se o Frei recomenda que Romeu beba filosofia, deixando que ela penetre como o paladar de saber algo, moderando o humor do desespero, o enforcamento segue como impedimento lógico dessa solução. De modo semelhante, no caso do nome, se ele não tem uma existência material que possa ser rasgada, não estamos muito distantes da imagem de se rasgar o papel em que um nome se encontra escrito. E qual o problema tanto dos nomes quanto da filosofia? Por que, neles, não há consolo para Romeu? Lembremos que o personagem foi banido, e que o ato de banir alguém não é outra coisa senão um ato

performativo. Algo que só acontece por meio da linguagem. (Poderíamos acrescentar também a memória de que antes de banido, sua casa foi amaldiçoada por um Mercuccio às portas da morte, ou a de que, antes ainda, ele e Julieta haviam protagonizado uma cena em que versavam sobre o estatuto das juras de amor e de sua troca. Evidentemente, tanto as juras quanto as maldições são igualmente atos performativos). Não que a linguagem funcione magicamente, mas, a partir de um conjunto dado de elementos sociais e políticos, ela pode instaurar uma alteração na realidade dos homens. Então, é contra a palavra do príncipe, ou melhor, do poder que se comparam as palavras da filosofia. Nesse sentido, ela será absolutamente negativa. O raciocínio de Romeu segue mesmo uma gradação na avaliação da negatividade: não pode criar matéria, não pode fazer algo vir a ser; não pode alterar os mapas e as delimitações de território existentes, ou seja, não pode reconfigurar as organizações cívicas e culturais estabelecidas entre os humanos; não pode reverter o decreto do príncipe, enfim, não pode alterar a ordem política. Portanto, ela não ajuda, nem prevalece, é uma palavra vã, que deve ser recolhida ao silêncio. O Frei irá continuar sua argumentação, no esforço de fazer Romeu ver que se, de fato, a filosofia não pode alterar de imediato o todo do real, ela talvez possa mudar sua concepção da realidade, proporcionando uma nova disposição para ações que não havia antes. Mas o interessante, depois dessa análise da falha, da absoluta ineficácia, da matéria negativa da linguagem, é voltarmos para Julieta no balcão. O que ela disse para a noite? “’Tis but thy name that is my enemy; –/ Thou art thyself though, not a Montague./ What’s Montague? It is nor hand, nor foot,/ nor arm, nor face, nor any other part/ Belonging to a man. O, be some other name!/ What’s in a name? That which we call a rose,/ By any other name would smell as sweet;/ So Romeo would, were he not Romeo call’d/ Retain the dear perfection which he owes/ Without that title: – Romeo, doff thy name;/ And for that name, which is no part of thee,/ Take all myself”. (SHAKESPEARE, Ato 2, Cena 2, 1595, p. 901. Na tradução de Décio Pignatari: “O que é um Montéquio? Não é mão, nem pé,/ ou braço, ou rosto, ou qualquer outra parte/ de um homem: seja outro nome! Nome?/ O que há num nome? O que chamamos rosa/ não cheiraria tão doce em outro nome?/ Assim, Romeu, se fosse um não-Romeu, não perderia a querida perfeição/ sem o seu nome. Jogue fora o seu *Montéquio*,/ fique comigo, inteirinha!”. (PIGNATARI, 1990, p. 142-143)). ‘Tis but thy name that’s my enemy. Ora, não é senão um nome que é meu inimigo! É preciso então demonstrar que um nome nada é, ou que é muito pouco, uma convenção social quando muito. Então, Julieta vai, também numa gradação: o nome não é corpo, ou parte de um corpo, por exemplo, não é nenhum dos membros que delimitam a ação e o deslocamento dos humanos, não é

também a estrutura do seu esqueleto, e muito menos o ponto, onde se julga que suas emoções se fazem visíveis, funcionando como expressão menos mediada do seu estado de espírito. Isso implica que um nome é tanto indivisível, quanto impossível de ser objetificado. Seria então algo da ordem do que se é, talvez. Mas apenas superficialmente, pois mesmo a ligação do corpo com elementos mais sutis e espirituais, como o odor, não passa pelo nome. Evidentemente, então, que o nome nada é. E que mesmo a essência, quer dizer, isso que dá o próprio ser de Romeu, sua perfeição, fica inalterada se o nome for trocado. Ele pode, então, abandoná-lo, como convenção inconveniente que é, e ficar com a amada. Mais uma vez, a princípio, negatividade da linguagem. Tudo que ela é, não é, simplesmente. Mas vejamos: nada disso é tão simples assim. Existe algo da ordem de um esforço nesse discurso de Julieta. Um esforço de, pelas palavras, mostrar como as palavras não têm força, ou pelo menos, não têm o mesmo estatuto que a materialidade das coisas. Só que como podem as palavras demonstrar o não ser das palavras? Se os nomes nada são, de que adianta o clamor de Julieta: Seja um outro nome! Não se trata de mudar de nome, ou de ser sem nome, mas de ser um outro. Um outro nada? Quando Romeu fala, nessa cena, mostrando que esteve no escuro de ouvido atento a tudo que ela dizia, afirma ser Amor seu novo nome e pede para assim ser chamado. Existem duas sugestões frequentes em Shakespeare acerca do amor: a primeira, a de que ele nunca se dá num regime luminoso de muita clareza (ele precisa ou da penumbra, ou do manto escuro da noite); a segunda, a de que é um humor que faz linguagem, algo que faz falar, faz fazer versos, etc. Não amo sem que de algum modo o amor se precipite em juras. (E Julieta chega mesmo a comentar uma espécie de código para tais juras: devem ser poucas e pobres de recursos, ao contrário da linguagem inflada e muito ornada, que só serve para torcer as impressões do real, servindo de terreno à falsidade). Positividade profunda da linguagem, matéria que encontra nas emoções sua própria e estranha substância. É preciso reconhecer que a guerra, então, não é entre famílias, a guerra é entre um modo de ser da linguagem e o corpo, entre um modo de ser da matéria, aliado ao mundo da linguagem por intermédio do amor, e sua ordenação pela política e pela cultura.

5b. É evidente que Lucas Matos (2015) apresenta uma relação bastante ambígua com relação ao saber teórico, à filosofia propriamente dita. Vejamos que ele pode ir desde uma declaração como: “Enforquem a filosofia!” até uma consideração da especificidade do seu discurso: “E a filosofia que é, senão palavras? Senão sopro?”. Trata-se de alguém preocupado com as relações entre a filosofia e a realidade, como se vê mais tarde, quando ele afirma: “Nesse

sentido, ela será absolutamente negativa. O raciocínio segue mesmo uma gradação na avaliação da negatividade: não pode criar matéria, não pode fazer algo vir a ser; não pode alterar os mapas e as delimitações de território existentes, ou seja, não pode reconfigurar as organizações cívicas e culturais estabelecidas entre os humanos; não pode reverter o decreto do príncipe, enfim, não pode alterar a ordem política. Portanto, ela não ajuda, nem prevalece, é uma palavra vã, que deve ser recolhida ao silêncio” (MATOS, 2015, p. 47). Ao fim e ao cabo, a impressão que fica é que suas escolhas se voltam para o que é positivo, contingente e transitório. Não apenas quando fala sobre o corpo, senão mesmo quando menciona a linguagem e o pensamento parece se interessar por tais categorias enquanto pensamentos pensados, enquanto condições circunstanciais em que certas operações da razão se podem dar, ao invés de se voltar para o pensamento pensante, para a razão em si (Cf. CICERO, 2012, p. 13-14). Nesse sentido, é claro que ele se recusa a uma filosofia radicalmente ambiciosa, uma vez que, como aponta o filósofo contemporâneo Antonio Cicero: “... toda filosofia radicalmente ambiciosa conduz ao niilismo. (...) Tal é a filosofia em que a razão busca a – ou, ao menos, como Descartes o faz, *uma* – verdade absoluta, universal, necessária” (CICERO, 2012, p. 14-15 – grifos do autor). Ora, como o autor esclarece, ao entrarmos na observação de qualquer dado positivo, estamos necessariamente lidando com o que é relativo. E nem o que é relativo pode ser considerado absoluto, nem o que é absoluto, que é pura negatividade, negação negante, pode ser tomado como relativo. Segundo sua perspectiva, não há como considerar que o trabalho da filosofia seja tratar do ser, antes, seu papel é possibilitar, ou manter a possibilidade, da abertura e do espaço necessário para que a vida e arte estejam dedicadas ao ser. Assim, Cicero (2012) só pode defender tradição tratadística que, conforme Adorno, se organiza por: “(1) começar *ex nihilo*, a partir de uma *tabula rasa*; (2) pressupor a prioridade do método; (3) separar rigidamente forma e conteúdo; (4) desprezar o transitório para buscar o atemporal; (5) confiar na abstração” (CICERO, 2012, p. 15). Como se vê, Matos (2015) buscará na forma ensaística um contraponto a tal estrutura, ou abandonando a filosofia, ou propondo uma atitude filosófica diferenciada que, se tomada como busca ou colocação de princípios primeiros, será entendida como relativista. Entretanto, é possível tomá-la de modo diferente. Se considerarmos que é possível uma prática filosófica, ou uma perspectiva filosófica, a partir de dados positivos, chegamos à compreensão de um modo de salvaguardar a abertura e o espaço para que a vida e arte se dediquem ao ser não pelo gesto de reafirmar simplesmente as conquistas da época moderna do pensamento filosófico, mas pela investigação de seus limites. Se partimos de dados positivos, e consideramos que o que é

positivo é relativo, é necessário conjurar de algum modo as formas e categorias do pensamento que se volta para o absoluto. Talvez seja essa empreitada a que se propõe seu ensaio, e nesse sentido, o que estejamos chamando de ambiguidade com relação à filosofia propriamente dita.

6a. A crítica literária brasileira, como se sabe, estruturou-se ao longo do século XX em torno de um determinado conjunto de ideias-bases comumente caracterizadas como *construtivistas* e/ou *formalistas*. Ela não tardou a construir uma narrativa histórica que demonstrava cuidadosamente como os passos de poéticas diversas levavam a tal compreensão estética, considerando-se tanto herdeira quanto intérprete privilegiada do destino antilírico de nossa poesia, que seria, ao cabo, não simplesmente uma depuração do lirismo em favor do pensamento crítico mas o próprio modo de uma poética crítica se estabelecer entre nós. Não deixa de ser interessante que a vanguarda concreta, sob qualquer outro ponto de vista, uma revolução dos hábitos e do pensamento sobre a poesia e o fazer do poema/e do poeta no Brasil, tenha desde o início se sintonizado com tal conjunto de valores, embora destoasse quanto às consequências propriamente formais de tal visão de mundo. De um modo curioso, os concretos, com relação ao contexto brasileiro, parecem anunciar que são a revolução efetiva de que Oswald, Drummond e Cabral seriam os antecipadores mais imediatos. Será a eclosão, na década de 1970, do que mais tarde se convencionou chamar de geração marginal que criará o principal caroço de angu na narrativa tranquila da história poética da consciência crítica brasileira. Não à-toa, Siscar (2010) identificará aí uma cisma, cujos vincos ainda se fariam notar na organização dos debates e dos posicionamentos acerca do pensamento poético de hoje. Efetivamente, o debate se deflagra a partir do momento em que os diversos poetas reunidos, por exemplo, na famosa antologia de 1976 *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, parecem não compartilhar do conjunto de ideias-bases cultivadas, ou antes, parecem questioná-lo frontalmente, recorrendo a outros parâmetros positivos de avaliação e compreensão crítica do poema. A posição da crítica literária mais imediata será justamente a de enxergar nessa destituição e na escolha de outros elementos para a compreensão do fenômeno estético uma negação do próprio poético. A sua fala mais comum será, portanto, a de promover a observação de um vazio, caracterizado sempre por sua negatividade: não há nada que una os diferentes projetos de diferentes poetas; não há pensamento crítico; não há programa para caracterizar um movimento. Para quem usa as lentes ditas construtivistas, será uma poesia cheia de não. Mesmo Ana C., uma das poetas

publicadas na antologia, em famosa entrevista em que se encenou o embate então configurado, conseguiu apenas produzir uma caracterização sobre o conjunto dos poetas seus contemporâneos baseada na recusa. Segundo ela, seria uma poesia com um traço *anticabralino* (cf. FERRAZ, 2013). O problema fica, então, resolvido quase como enfrentamentos de contrários numa espécie de reprodução de esquema de divisão de pensamentos entre luminosidade e sombra. Ao cabo, o traço *anticabralino* não deixa de parecer funcionar como herdeiro e consequência necessária da crítica *antilírica*, numa espécie de dialética própria da consciência crítica da poesia brasileira. O que parece, entretanto, extremamente insatisfatório no retrato é que a cisma fica incompreensível: se tudo que a chamada geração marginal fez foi apresentar um retrato em negativo do pensamento formalista, o que impede a reestruturação de uma narrativa histórica dominante? O que provoca isto que Siscar nota nos posicionamentos críticos de pensadores do poético em nossa contemporaneidade: “uma hesitação desconfiada, uma atenção preocupada com relação àquilo que se apresenta como referência traumática ao passado imediato” (SISCAR, 2010, p. 154)? Não teríamos que supor que a poesia marginal apresentaria outro conjunto próprio de positivities cuja organização desse o eixo crítico sobre o qual desloca seu pensamento sobre o fenômeno artístico? Para que o problema, de fato, pudesse se tornar operativo como se deu, não seria importante propor que há uma corrente de outras ideias-bases que não se caracterizariam pela anomia, e pela falta de pensamento crítico? Que seria, antes, um pensamento crítico com outras bases, e mesmo outra tradição ao longo do pensamento estético? De que modo, então, poderíamos enxergar a positividade desse conjunto de ideias? Uma sugestão possível está na utilização da figura do bufão, e de uma tradição de linguagem – física e corpórea – propriamente bufonesca como método para enxergar os elementos do que aparece como sombra, impureza, contaminação das lentes. Além de figuras históricas, cujas sátiras se faziam presentes tanto em determinadas apresentações nos festejos das cortes, como em encenações nas praças e nos autos de carnavais no medievo tardio, os bufões até hoje são máscaras ou formas do pensamento operáveis numa pedagogia e numa estética teatral contemporâneas. Lecoq (1997) apresenta uma abordagem que começa com associação do bufão à paródia, para, em seguida, descobrir que, em seu gesto de zombar de tudo, está a abertura para o que denomina “o mistério das coisas” (LECOQ, 1997, p. 181). Ele estabelece três famílias bufonescas que se apoiariam sobre três estruturas de saber do mundo: a do *mistério*, que giraria em torno das formas da crença (não deixa de ser curioso que, aqui, ele trace um paralelo com a linguagem poética, dizendo da produtividade de exercícios bufos

com poemas, por exemplo, de Artaud); a do *grotesco*, que apresentaria parentescos com o *cartum*, o nonsense e a caricatura, fazendo vazar a lógica e as formas das relações sociais; a do *fantástico*, aparentada a um modo da visão e do corpo surreais, que produziria choques no modo de a ciência produzir conhecimento. Ora, não é possível apresentarmos uma leitura que aponta justamente o jogo da poesia marginal da década de 70 como um jogo em que o pensamento estético se estrutura em torno de uma figura do bufão? Note-se sua violência simbólica exercida sobre não só a literatura mas sobre o corpo mesmo do poema literário, sua paródia do eu e do poeta, solapando por dentro tanto o profissionalismo técnico demonstrado quanto a aparência da linguagem sincera, sua caricatura das diversas falas e dos múltiplos personagens sociais, sua puerilidade lúdica e jovialidade excessiva. Em seus gestos mais diversos não se encontraria uma disposição profunda de zombar de tudo que caracterizara o pensamento do fazer poético e literário até então? Lembremos que a postura não precisa ser equivalente ou entendida como produto de um humor leve, simplesmente descrente ou debochado. Ela pode ser igualmente associada ao humor negro, às visões horrendas que mostram por distorção o quanto a nossa própria visão se encontra distorcida. Mais: a recorrência a esse conjunto de elementos não recoloca a noção de corpo, e problematiza a sua relação com o fazer poético e o fazer do poema, de onde ele teria sido de algum modo subtraído em função da limpeza formal e de uma técnica construtivista? Que haja aqui e ali uma pequena distorção de contornos, uma perspectiva de alguma maneira forçada na colocação da cena, pode-se admitir prontamente. De qualquer modo, podemos, a princípio, rastrear um conjunto de gestos verbais que se farão explícitos, ou de alguma maneira presentes, configurando elementos de uma poética do bufão: (a) o trabalho com a polifonia, numa prática plurivocal, trabalhando com pastiches e paródias, colagens e recontextualizações, que encenam as diversas vozes da cena sociocultural (aqui, talvez caibam duas observações, a primeira, a de que essa seria uma prática que destoaria por não investir na busca de uma voz singular autoral, trabalhando a partir da cacofonia e da diversidade de enunciadores, e a segunda, de que a própria voz do poeta é apenas uma das que entra no jogo, sem significar um ponto privilegiado, ou uma origem do sentido); (b) uma ambiguidade encenada ou declarada com relação à ideia de literatura, a partir do tema do entrelaçamento da vida e da arte, favorecendo antes uma tensão produtora do movimento, no lugar de uma estrutura estável produtora de certo efeito estético (este aspecto terá vários matizes e modos de se atualizar, seja a partir de uma ideia de polinização cruzada em Waly (Cf. SALOMÃO, 1998, p. 89), do relaxo da experiência junto ao capricho da tradição em Leminski que o fará ser associado

tanto aos concretos quanto aos beatniks (Cf. Veloso *apud* LEMINSKI, 2013, p. 396), da concentração intensa e do espasmo da contratura em Ana C. (Cf. SISCAR, 2011, p. 33), da composição física do texto em Chacal (Cf. MEDEIROS, 2010, p. 89), etc.); (c) a ênfase em estados extremos de figuração do corpo, em especial no jogo cênico do próprio corpo em autorretratos ou figurações de si diversas (caracterizados pela provocação erótica, por uma resistência aflitiva ou conflituosa com relação ao corpo social, e, afinal, por um conjunto de elipses e transposições em que corpo e texto se entrelaçam e misturam). Ao colocar o enfrentamento de dois conjuntos positivos de ideias e de aparatos críticos para se pensar o poético e responder, distintamente, à colocação de um fazer da crise, que segundo Siscar (2010) marca a poesia moderna, não ganharíamos uma melhor compreensão do drama que marca a história e cria ansiedade no posicionamento contemporâneo em meio ao debate estético?

6b. Tudo o que se vê é uma mesa quadrangular de madeira, dessas que são dobráveis e desdobráveis, ele está sentado, os cotovelos debruçados sobre a superfície do tampo, rosto sobre o queixo. Sento perto, mas em outra direção, compondo em relação à figura que já começa a falar um ângulo de noventa graus. Ele me diz o nome para acrescentar que prefere que eu não o revele. Ele me diz que o interessante na heteronímia de Pessoa é que não se trata de personagens em nenhum sentido propriamente psicológico: cada um deles funciona mais nos termos de um mascaramento, que ao invés de supor uma falsidade ou um jogo de ocultamento/revelação propõe de modo mais direto que não há escrita sem máscara. Eu olho o relógio – são 10 horas e vinte e cinco, manhã, mas onde estamos não chega a luz do dia. A lâmpada em cuja luminosidade o centro da mesa se encontra banhado poderia lembrar incomodamente a iluminação de encontros clandestinos ou cenas de interrogatório em filmes, ou programas de TV sobre policiais. Ele diz: “Presta atenção”. Eu presto. Eu estou prestando. Eu não parei de prestar, eu acho. É o personagem que existe a partir de uma máscara, não o contrário. E aqui devemos lembrar que uma máscara não se confunde com um rosto, que uma máscara é a junção de uma fisicalidade, de um conjunto de percepções corpóreas do mundo físico, conjugada a um caráter, codificado num conjunto de ações e paixões preferenciais, ou ao vazio de *um caráter em negativo*. Mais uma vez ele usa a palavra “atenção” para acrescentar que isso nada tem a ver com o que se chama comumente de “falta de caráter” ou “sem caráter”. Você pode ir direto ao assunto? Eu pergunto: “Você pode ir direto ao assunto?”. Bom, ele pode, mas por favor se você o deixar terminar o pensamento. Pois bem,

um caráter em negativo, ele ia dizendo, é a possibilidade do conjunto de ações e paixões ser vazio, um estado de relaxamento em que a máscara não se diferencia do mundo, do ambiente ao redor. Ela é afeto – e nada mais. Eu preciso explicar o “e nada mais”? Na verdade, não; na verdade, eu pensava que o assunto era outro. Ele cita uma frase bem conhecida de Rimbaud, penso que muito dificilmente ela se encaixaria no contexto da conversa e que ele deve gostar de citá-la a torto e a direito sem perceber exatamente o que diz, ou pelo menos as consequências mais imediatas do que diz. Se eu estou sendo impiedoso com você? Bem, não gostaria de pensar isso, a minha impaciência é que me tiraniza. Então, por que a máscara? Ou por que a importância da ideia de máscara para os heterônimos? Precisamente, o que acontece é que Pessoa eleva a aposta: não só não há personagem sem máscara, não há também poeta, ou poesia. A máscara é a condição necessária para que se diga algo, antes dela, nada se diz, pelo menos nada que possa ser considerado poesia. O poeta mesmo, a ideia de poesia é já uma máscara, ou o jogo de uma máscara. Eu pensei que você fosse me falar sobre a poesia contemporânea. Ele me olha quase de frente, há uma pequena diagonal entre os olhos dele e os meus, não saberia dizer o ângulo de inclinação. Como eu desconfiava, ele deve estar bêbado. Você já reparou que hoje nenhum poeta teme enlouquecer? Reparo, estou reparando, não parei de reparar, eu acho. Passam alguns segundos de silêncio. É uma mosca, uma mosca o que capta o olhar dele? Um fantasma? Uma dúvida: eu penso em perguntar se o medo da loucura, de fato, não existe ou se simplesmente perdeu suas condições de ser enunciado, talvez por um recrudescimento dele mesmo, quer dizer, se eu entendi corretamente, não pode ser simplesmente o caso de ele retornar sob uma outra máscara? Não pergunto. Ele pigarreia. Quando eu falo com você, eu ajo diretamente sobre o seu corpo. Faço-o se colocar em um estado de atenção, ou consigo criar nele a demanda por esse estado, de algum modo. Claro, ele pode resistir mais ou menos a isso. Mas não consegue apagar o que acontece. Só que as palavras, como os odores, se despertam ou desatam determinados acontecimentos colocando o corpo numa relação tensa com o mundo e consigo, são sutis demais. Sutis, em dois aspectos, não se veem e não se podem pegar. Muito diferente seria o mundo se eu pudesse impedir uma palavra de me atingir com um gesto da minha mão. Eu tapo os ouvidos ironicamente. Observo enquanto ele continua a falar, sem que compreenda o que está sendo dito. Deve estar explicando o quanto o gesto não funciona, que só é possível como anúncio de uma recusa que é já uma resposta ao que se disse. Mais eficiente, inclusive, para evitar a atitude da escuta é a tagarelice. Destapo os ouvidos. Ao *fazer saber*, ou ao *fazer fazer*, algo acontece da ordem de uma resistência. Tenho a impressão de que peguei a frase pela metade. Você poderia repetir?

Você deve ter notado que entramos aqui no terreno dos humores, das secreções. Se eu amo o que foi dito, se eu amo a experiência de ouvir aquilo, se concordo, se aquiesço, se o meu coração acelera, se eu detesto, se me causa repugnância, se eu busco simplesmente permanecer atento ouvindo, se me quero relaxado, simplesmente exposto ao que se diz, e assim por diante. Também pode ser algo que põe minha atenção em fuga, busco me apegar a tudo que me distancie das palavras. É preciso um esforço. Qualquer que seja a questão, está aí a atitude básica da máscara, em se lembrando que para ela, o mundo inteiro é palavras, e cada palavra, um mundo inteiro. A escrita é uma forma de imaginar – fazer a imagem – da língua. Será, portanto, no caso da poesia escrita, escrita de um humor, de uma secreção. Eu poderia citar exemplos: Pessoa, o ortônimo, e a lágrima; Cabral e o suor. O importante aqui é perceber que é insuficiente a figura da lágrima e do suor, é preciso perguntar: mas qual lágrima? A de um choro convulso, a de uma lubrificação da retina depois de horas sem dormir, a produzida pela contenção de uma emoção? Não há secreção igual à outra. No caso de Cabral, evidente, estamos falando do suor frio, quer dizer, não é o suor do trabalho debaixo do sol. É o suor produzido pelo suspense, por um estado nervoso de tensão contínua, pela nevralgia. A escrita comprimida. Eu estou tonto. Acho que as coisas foram aceleradas demais, está tudo muito bem como hipóteses, mas parece que há alguns pontos mal resolvidos, algumas costuras que me confundem. Você pode voltar ao ponto em que estava quando eu tapei os ouvidos? Ele ri, gargalha, até que pequenas gotículas de saliva escapem contra a luz. Saliva que é diferente da saliva do beijo, que é diferente da água na boca da fome, que é diferente da que vai no jato quando se engasga pois se está bebendo e se quer rir ao mesmo tempo. Abaixa-se, pega no chão uma garrafa de cerveja, um copo. Enche. Bebe. Ajeita os cabelos. Insisto que o que ele vem falando soa muito semelhante ao que tradicionalmente se chama de voz, a voz do poeta. Vem uma resposta taxativa: precisamente, o corpo pensa a voz como a secreção de um humor específico. O conjunto desses humores, a dinâmica entre eles, a sua disposição e possibilidades de movimentação, rearranjo, tudo isso é o que faz uma máscara. Agradeço, mas não quero um gole da cerveja. Digo: “Mas que relação tem com a poesia contemporânea? E se você pudesse voltar àquele comentário sobre a loucura, explicá-lo, por que, de que modo...”. Ele está de olhos fechados. Dorme? Dormiria profundamente? Como na morte? Mas não. A pergunta que precisa ser feita, ele diz, é, muito bem, aonde o humor, esse conjunto de humores conduz o espírito? Veja bem, com espírito podemos querer dizer o corpo, certo? O acontecimento completo, a vida do corpo. Quem primeiro se perguntou isso foi o Artaud, está lá, você pode conferir, só que não diz que o espírito pode também se chamar corpo, ou a vida

do corpo. É mais sutil, mais belo. O espírito pode ser chamado de sensibilidade. É claro que não passará despercebido o fato de que a sensibilidade, o sensível, é apenas uma palavra para dar a vida do corpo, uma forma de dizê-la. Ele fala assim então: “Por um lado, ele conduz à metafísica intelectual, por outro, à metafísica orgânica, pelas possibilidades de dissociação mágica e religiosa da linguagem empregada”. São então duas vias? Ou o mesmo caminho em dois aspectos, em duas maneiras de ele se apresentar/ser apresentado? Quer dizer, trata-se de qualquer modo de um excesso, de um desregramento, é porque a sensibilidade é então entregue ao que ela julgava impensável no sentido de inconcebível, e também de incorpóreo. O nada toma corpo, claro, numa forma absurda. Portanto, máscara. Dissociação mágica e religiosa. Mas de outro modo, eu me vejo diante dela, deixo que ela me afete. Finalmente, eu me exaspero. Achei que iria encontrar algo, que tínhamos um acordo, que ele me diria as suas teses importantes, que. Ele pede que eu me sente. Está tudo bem, está tudo bem. Você pode ficar calmo. Há uma explicação simples. Para cada coisa no mundo, uma explicação simples. Os poetas mentem muito.

7a. Talvez não seja de todo inútil a proposição de um absurdo – trata-se certamente de um erro de interpretação, mas cuja forma lapidar apresenta de uma vez e sem retoques a intuição teórica que nos orienta – a saber, a de que podemos considerar que, no ensaio e no drama, estamos diante de um mesmo gênero literário. Não passará despercebido o fato de que talvez a homonímia em língua portuguesa dos termos utilizados para se referir a uma escrita que, segundo Lukács (Cf. LIMA (1993)), fica entre a arte e a ciência, e para se referir à prática teatral prévia à encenação de textos dramáticos seja uma das responsáveis pela miragem intelectual que estamos tomando como problema. O que interessa, aqui, não será tanto a possibilidade de uma abordagem literal da ideia, mas a aposta de que as condições que tornam possível sua enunciação, ainda que, enquanto erro ou absurdo, podem ser encaradas como uma maneira possível de pensar acerca da relação entre diferentes modos de escrita, ou dos diferentes modos de a escrita se apresentar enquanto prática. O esforço por precisar, então, a compreensibilidade, isto é, por colocar em movimento os elementos apresentados de modo condensado na formulação mínima do problema fazendo valer a produtividade da sua interpretação, será responsável pela demonstração da pertinência geral da proposta, ou não. O que está em questão, portanto, não é a possibilidade de se conferir um valor verdade, ou de uma aceitação da proposição no sentido de uma aquiescência tranquila a seus termos, mas a forma pela qual ela apresenta problemáticamente uma leitura, um fazer da leitura – que é

tanto a ação de ler, quanto a indução a uma permanência do ato, um retorno à necessidade da própria afirmação da leitura enquanto modo de conhecimento. Lembremos que a palavra utilizada por Staiger (1946) para caracterizar em que consiste o drama é *tensão*. Isso significa que o gênero de algum modo se organiza e se precipita para um final que lhe dá a forma – tanto nas partes, quanto no todo. Evidentemente, tal final não significa a conclusão de um juízo, ou a sua afirmação peremptória, senão o ensejo de uma questão inesgotável, que, por sua própria inesgotabilidade, se faz valer de diferentes vidas e ações. Assim, o que está sugerido em todo drama é que a vida é a inscrição do pensamento por outros meios. Também se pensa por ações, e esse modo de pensar pode tanto ser tomado como muito acabado, ou a forma mais definitivamente acabada do pensamento, como o contrário. A princípio, o que o ensaio vai fazer é uma inversão dos termos: também se age ao pensar: a enunciação de um problema numa forma escrita é cenário suficiente para que se apresente a estrutura mínima do drama. Aqui, podemos ver com mais clareza de que modo o inacabamento próprio do ensaio será compreendido como força que o organiza e o precipita com relação a um final, sempre subtraído. Lima (1993), ao tomar para consideração o conjunto de investigações levantado por Adorno, diz, aceitando e questionando as colocações do alemão: “Para Adorno, o ponto definidor do ensaio está em sua oposição ao sistema, à teoria acabada. (...) O ensaio não é bem contra o método, mas sim contra sua pretensão totalizante” (LIMA, 1993, p. 92-93 – grifos do autor). O que é importante reter é que não se trata, portanto, de uma forma da ausência, ou seja, não falta a teoria acabada, e sim, luta-se contra uma pretensão totalizante. Escrever como modo não só de ação, mas de luta contra uma tendência da escrita e da língua. A maneira própria do ensaio, portanto, é não só a da colocação de um problema – um tribunal em que o processo de julgar importa além, ou antes do veredicto, para lembrarmos Lukács (cf. Lima (1993)) – mas uma experiência do problema no fazer de uma voz – ou várias – que luta contra o seu encerramento em uma visão total de mundo. É essa tensão entre a possibilidade de o pensamento se precipitar no sistema da construção teórica da ciência ou da filosofia, e a necessidade de se manter num fazer da voz que se coloca aquém dela através de um desvio, o da preocupação com a forma, que propicia o andamento dramático do ensaio. Somente enquanto drama que se pode entender que o ensaio se coloque na vivência da escrita de um intervalo entre dois discursos (o poético e o filosófico) que o pressionam e interrogam em seus limites.

7b. *“Antigamente, o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de formas que se multiplicam incontrolavelmente”* (FLUSSER, 1972, p. 31). Eu poderia muito simplesmente dizer: ora, aí está um filósofo, aí estão as coisas que ele disse e que refletem sobre a cultura, ou sobre transformações históricas mais ou menos recentes no tecido da cultura, ou ainda sobre transformações histórico-filosóficas que reorganizam, ou dão uma outra dimensão vivencial para o conjunto da cultura. Evidentemente, quando digo “eu poderia dizer” de algum modo estou indicando a vocês que não vou fazê-lo, ou que só o vou fazer para desdenhar o gesto, me subtraindo a ele em seguida. Alguns ainda insistiriam em apontar no “muito simplesmente” uma nota de ironia, ou a prova cabal de que não vou ou não pretendo dizer o que efetivamente disse, uma vez que manteria como latência dormente a verdade complexa escondida ou disfarçada sob um modo de apresentação muito simples a ser desmentido depois. Mas o caso é que se espera então um desmentido, ou algum modo de desmentido, de: “Olha, muito bem, isso que eu disse não é bem assim, é de outra maneira, ou na verdade não é de maneira alguma, isso seria uma apresentação grosseira, etc.”. Eu gostaria de desviar do desmentido por motivos muito pessoais na realidade. Não consigo me interessar por eles; basicamente, eles me entediam. O que me interessa, no momento, é apontar as consequências imediatas que as reflexões colocadas por Flusser (1972) apresentam para a arte, ou antes, de dizer que, aí, de algum modo o que interessa é uma problemática criativa, a proposição de uma reflexão ética acerca do fazer do artista criador. E a primeira delas, vamos ao ponto, é que em um passo não há mais motivo para divisões entre artes – trate-se de escrita (prosa, poesia, filosofia, música); trate-se de imagem (pintura, fotografia, desenhos, quadrinhos, caligrafia, cinema); trate-se de som (música, fala, cinema); a maneira da criação é fundamentalmente a mesma. E por quê? Ora, enquanto a questão era fundamentalmente a da observação e da atuação sobre a matéria para que ela pudesse vir a ser percebida como parte de uma ordem formal, os artistas precisavam aprender a linguagem de cada materialidade, descobrir como o mármore diz os princípios dos sólidos, e como a pintura preenche a matemática dos polígonos. Cada matéria tinha horizontes claros e delimitações de figuras possíveis. Era preciso falar a sua língua, ser versado nela. Daí, oficinas; daí, depois, gênios. Agora, o ponto de partida é outro. Desse modo, as distinções entre artes sobrevivem somente na medida em que há instituições em cuja estrutura política tais divisões se encontram inscritas. Eu, hoje, começo por uma forma instável, por uma forma que deseja acontecer, tomar corpo, na verdade, tomar o seu melhor

corpo, o seu corpo mais desejável. Pode ser que ela queira, enfim, um conjunto de corpos, diversas expressões artísticas articuladas somente por uma palavra em comum. Então, o que faz um artista hoje? O que ele faz é partir da palavra, e cada palavra atrai para seu núcleo um conjunto preferencial de matérias. Veja bem, quando digo “palavra”... E lá ia eu, me desmentindo de novo. O que quero dizer é que não estou falando de dicionários, alguém pode pensar que artistas ficam olhando nos dicionários catando o que vale a pena criar. Quer dizer, por outro lado, é exatamente isso, como também nada disso. Então, o artista cria uma palavra? Ou a percebe? A questão é que, de algum modo, ele a faz vibrar até que ela comece a dar preferências de condensação, fazer algumas escolhas que vão revelando pressupostos inevitáveis, aos quais o artista atende, ou resiste. Então, se eu sou cantor, mas a palavra que escolhi é incantável, quer dizer, ela pede outras coisas que não a voz, eu não posso ser cantor. Eu preciso ser filósofo. Vou escrever filosofia. Mas digamos que eu resista à filosofia, que eu pense que a filosofia me perturba porque não domino sua técnica, o que no fim, perturba a própria palavra que eu escolhi, e novamente ela retorna e me pede algo distinto. Um filme. Sou um cantor que faz filmes. O problema que se coloca, então, se coloca conjuntamente para todas as artes, e tem a poesia (performance vocal ao vivo) e o teatro (dança corporal feita diante do público) como ponto de inflexão, ou de tensão apropriado. Seria possível uma divisão outra, de base ecológica talvez, entre as artes, que pudesse atender para essa irreducibilidade que é a exigência da presença de artista e público num mesmo local e num mesmo momento? Por que parece que as artes da performance resistirão a essa redução dos meios a uma lógica operativa? Que alguém crie a ideia de um show, ou de uma apresentação teatral, do mesmo modo que se cria uma pintura não é absurdo, é bem provável que o faça, mas estamos prontos para abdicar da diferença entre a obra que acontece no mesmo momento e espaço em que eu a percebo, e que é imediatamente influenciada por essa percepção, e a obra cuja relação com a percepção passará sempre por um intervalo, por uma mediação da distância? Como se vê, eu poderia dizer muitas coisas.

2 QUATRO CARTAS SOB UM NOME PERDIDO

2.1 Para Angélica Freitas

Angélica, você me enviou um e-mail uma vez, e eu nunca me esqueci, porque você contava um sonho em que havia um fantasma. Lembro bem que, no campo do assunto, vinha escrito: “Parnaso de além-túmulo”. Na primeira cena de *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1600, p. 945-947), há um fantasma, mas *Hamlet* é muito diferente do e-mail que você enviou. Entre a peça e a peça de correspondência pode ser que haja mais de uma diferença – por exemplo, o texto de Shakespeare se passa na Dinamarca, o seu, não; outro exemplo que me ocorre agora: o fantasma dele é o rei morto, o seu era um antigo poeta famoso cujo nome, porém, foi impossível recordar – mas há uma diferença que importa mais. Ou, pelo menos, que importa mais para mim agora. Na primeira cena de *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1600, p. 945-947), os personagens – e veja que é muito importante que o público também se sinta assim – estão aterrorizados diante do fantasma armado do rei morto; você, não. Tanto é assim que, no e-mail, não usou a palavra pesadelo. Essa é a diferença do sonho: por mais incômodo ou ilógico, não há a sensação de terror diante de algo. Como você me contou o fantasma te dizia uma frase que sempre me pareceu, de fato, ou ilógica ou incômoda ou talvez ambos, mas que você julgou libertadora. É claro que a sensação de terror pode acabar nos tornando mais livres na medida em que permite que abandonemos muitas expectativas e faz perceber que somos bem menores do que imaginamos. Por isso, a sensação de terror não é da mesma ordem do que incomoda, mas ao mesmo tempo ninguém considera que aquilo que a provocou pode ser libertador. De algum modo, a escolha de falar sobre o e-mail em que você me contou seu sonho com o fantasma de um poeta é uma escolha pelo incômodo e pelo talvez não tão lógico – eu sinto que precisei fazer essa escolha porque isto é uma carta.

O Thiago tinha feito uma viagem para Campinas, ele ficou duas semanas lá, e primeiro foi muito bom depois ficou ruim e teve um momento em que ele esteve em São Paulo. Quando ele voltou, ele lembrava principalmente do que tinha sido ruim porque ainda estava vivendo aquilo; nós fomos tomar café, e eu perguntei como foi a viagem. Ele não queria dizer: ele não queria dizer, mas disse. Era incômodo, quer dizer, as viagens se parecem com sonhos nesse sentido, elas nos tiram da lógica cotidiana, então a gente se sente incomodado e

precisa contar. Eu acho que cartas são assim, tanto quanto e-mails. Olha, em *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1600), o rei da Dinamarca tem que estar morto, e você tem que sentir terror diante do fantasma dele na primeira cena, e no e-mail, na carta, não. O fantasma incomoda porque fala sobre os vivos, sua fala age nos vivos que sonham, e a forma como os vivos o escutam é a medida de uma resistência – o que na gente não quer dizer, mas a gente vai falar.

O Dominique Maingueneau é um pesquisador francês do que se conhece como Análise do Discurso, sua corrente também é chamada de Análise do Discurso de base enunciativa, ou AD francesa. Tem um livro, organizado pelos brasileiros Sírio Possenti e Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva, que reúne uma série de artigos que ele escreveu, chama-se *Cenas da Enunciação* (MAINGUENEAU, 2006). Nele, o autor analisa, entre outras formações discursivas, as dez primeiras *Provinciais* de Pascal e a peça de propaganda eleitoral que apresentou o programa de governo de F. Mitterrand na forma de uma “carta a todos os franceses” (MAINGUENEAU, 2006, p. 117). Ambos os casos, embora a análise chegue à avaliação de consequências específicas de cada um dos discursos, apresentariam a carta privada usada como cenografia para um gênero de debate público. O que estou propondo para você tem uma proximidade e uma distância disso: o ponto próximo diz respeito a essa espécie de fala dupla, a cena é entre eu e você, de um indivíduo para outro, mas trata-se de um gênero de debate público. A distância é que, escolhendo pessoas com quem já tenho algum diálogo, tento indagar de que modo se dirigir a alguém intervém em como pensamos e no que pensamos. Ou mais precisamente, em como escrevemos e o que escrevemos. Quer dizer, existe uma diferença entre escrever para você e escrever para o Antonio Cícero, e não penso as mesmas coisas nem escrevo do mesmo modo. Ainda: são coisas que eu já queria pensar, ou dizer de algum modo para você, de forma que eu insistiria na possibilidade de intercâmbio ou indecisão entre forma e fundo, cenografia e gênero.

Você escreveu um livro chamado *Um útero é do tamanho de um punho* (FREITAS, 2012a). Em uma entrevista (FREITAS, 2012b, Disponível em <http://festipoaliteraria.blogspot.com.br/2012/11/entrevista-angelica-freitas.html> Último acesso: 21/10/2014, às 20h56m), disse que amigos brasileiros, homens em especial, estranharam a palavra “útero” no título. Mas alguém já comentou a presença no título da palavra “punho”? O punho aparece como medida curiosa em alguns discursos do campo dos estudos anatômicos semelhantes aos que os poemas deslocam e retrabalham. Você, decerto, já ouviu que o coração humano é do tamanho de um punho fechado. Mas o punho é o que se

move no momento da escrita. A impressão que tenho é a de que qualquer esforço, no gesto de leitura de seu livro, separar o que é pensamento sobre ser(es) mulher(es) e o que é pensamento sobre o gesto de escrever (em que contexto se escreve e sobre o que se escreve) seria inútil. Copio a primeira estrofe do poema que dá título ao livro:

um útero é do tamanho de um punho
 num útero cabem cadeiras
 todos os médicos couberam num útero
 o que não é pouco
 uma pessoa já coube num útero
 não num punho
 quero dizer, cabe
 se a mão estiver aberta
 o que não implica gênero
 degeneração ou generosidade
 ter alguém na palma da mão
 conhecer como a palma da mão
 conhecer os dois, um sobre a outra
 quem pode dizer que conhece alguém
 quem pode dizer que conhece a degeneração
 quem pode dizer que conhece a generosidade
 só alguém que sentiu tudo isso
 no osso, o que é uma maneira de dizer
 a não ser que seja reumático
 ou o osso esteja exposto (FREITAS, 2012a, p. 59).

Aqui, o jogo, de um verso a outro, é entre uma leitura literal e uma leitura figurada, ou entre graus metafóricos diversos. A cada linha, o leitor precisa rever como se relaciona com o texto, compondo e recompondo não só o sentido mas o olhar que põe no poema. No movimento, sobram pequenos vislumbres de absurdos, ambiguidades e choques que desvelam o plano enunciativo. Quer dizer, “num útero cabem cadeiras” pode tanto ser uma desmedida, se pensarmos nos assentos, ou uma outra medida entre corpos em (trans)formação (cadeiras lidas como quadris), ou afinal se pensarmos nas disciplinas que estudam o órgão, formando um discurso sobre o corpo parafraseado no verso anterior, desloca-se o que cabe no verbo *caber*. Escolhi o jogo perigoso de falar como leio um poema que você escreveu porque três questões me atingem de cara nessa primeira estrofe: (i) a relação entre a possibilidade de dizer, e de dizer o conhecimento, e uma experiência nua, crua, de fratura; (ii) a tríade gênero, degeneração e generosidade que conduz o tempo, a cadência do próprio livro; (iii) a insistência em perguntar pelo que cabe, desviando-se do que tem cabimento, isto é, da convenção, na direção de um encontro do corpo consigo, com seus limites. Não é um pouco essa a pergunta da escrita como gesto que envolve o punho: o que cabe no poema? Desde brincadeiras infantis, quadras, canções, jogos, colagens a partir de ferramentas de pesquisa da internet, até deslocamentos de discursos vários – histórico, científico, midiático, religioso –

trabalhados num registro polifônico em que o distanciamento aponta um espaço de reflexão, ou de problematização poética que deixa o osso exposto.

No sonho, o fantasma dizia: “O que você escreve não é poesia. O que você escreve não é nem português”. É um jogo perigoso: alguém que já não é aparece para comentar aquilo que é, dizendo que não é o que parece. Não sei como os mortos fazem para diferenciar o português de qualquer outra língua natural, nem como estabelecem os limites do discurso poético. Na verdade, me parece que são questões que não entrariam na economia do mundo deles. O fantasma do rei morto aparece como insistência do passado sobre o futuro, como todo passado pede, hoje, para não continuar amanhã na injustiça do esquecimento, ou melhor, no esquecimento da injustiça. O fantasma do poeta morto aparece como conhecimento sobrenatural acerca da estranha natureza do que fazem os vivos. O jogo, claro, sempre pode ser invertido: o que alguém escreve é poesia? É português? E o que um morto diz é?

A disputa, a princípio, é uma disputa de nomes. Um livro com o nome *um útero é do tamanho de um punho* (FREITAS, 2012a), por exemplo, provoca estranhamento, em especial, quando se diz que o nome desse nome é *poesia*. Não só porque não se espera a palavra útero mas pela fratura que ela causa na expectativa da enunciação poética. A menção a um órgão “interno”, ainda mais um cujas “funções” e “estruturas” encontram-se envolvidas em situações extremas ou singulares (menstruação, gravidez, flutuações hormonais), ainda mais um abordado por discursos diversos como o que define do ponto de vista fisiológico a “natureza” do corpo humano feminino, a aparente referencialidade da frase, a impressão do movimento de deslocar, trasladar do discurso médico e anatômico para o nome da poesia; todos esses elementos desviam a atenção, inclusive, de uma possível abordagem poética tradicional que poderia sublinhar que estamos diante de uma frase com dez sílabas poéticas, com repetições de estruturas vocálicas e de consoantes nasais que dão a marcação de seu ritmo. Não quero dizer, aqui, que tal possibilidade de leitura seja o que garante ou o que legitima o nome *poesia*, mas que, no próprio título, encontramos esse jogo do gênero entre a degeneração – de um discurso que se supõe localizável em estruturas incompatíveis com o prosaico – e a generosidade – das multiplicidades de leituras e percepções do poético. O nome do livro funciona, então, como um espelho que antes de dizer qualquer coisa reflete a atitude do leitor com relação ao nome *poesia*.

Em uma cena de uma das peças de Molière, *O burguês fidalgo* (MOLIÈRE, 1670, p. 34), um burguês toma lições de várias disciplinas porque deseja a distinção dos nobres e cortejar uma marquesa. Numa delas, querendo ajuda para escrever à mulher um bilhete, ouve

a pergunta se deseja fazê-lo em verso ou em prosa. Responde que nenhum dos dois. O mestre lhe diz que se trata de uma impossibilidade lógica, pois tudo que não é verso, é prosa, e o que não é prosa, é verso. O personagem se espanta e pergunta se quando grita uma ordem à criada está fazendo verso ou prosa. Diante da resposta, exclama maravilhado que há mais de cinquenta anos faz prosa sem saber. Talvez, na superfície, a cena se aplique dificilmente ao contexto de hoje, uma vez que o capitalismo significa uma reorganização, do ponto de vista econômico e de valores, não só da posição do burguês com as outras classes, como também das posições entre verso e prosa. Basta lembrar que na *Modo de usar & co.* 2, vocês publicaram um poema de Nathalie Quintaine (QUINTAINE, 2009, p. 88-89) em que ela sugere ironicamente como forma de aumentar o número dos leitores de poesia, entre outras coisas, que se escreva romance na capa dos livros de poemas. Mas o que me chama a atenção – e talvez isso esteja tanto no texto de Molière (1670) quanto no de Quintaine (2009) – é que, à primeira vista, a disputa que envolve o nome *poesia* é uma disputa econômica. Não necessariamente de uma economia de mercado editorial – embora também ela se pensarmos nas múltiplas funções políticas da repetição da fala que reza que “poesia não vende” – mas fundamentalmente de uma economia da vida cotidiana, para usarmos os termos que Deleuze e Guattari (1980) usam ao abordar o marginalismo.

Assim, o que o alcoólatra chama de *um último copo*? O alcoólatra tem uma avaliação subjetiva do que ele pode suportar. O que ele pode suportar é precisamente o limite em função do qual, segundo ele, ele poderá recomeçar (levando em conta um repouso, uma pausa...). Mas, além desse limite, há ainda um limiar que lhe faria mudar de agenciamento: seja pela natureza das bebidas, seja pelos lugares e horas em que ele costuma beber; seja, pior ainda, que ele entraria num agenciamento médico, hospitalar, etc. Pouco importa que o alcoólatra se engane, ou que utilize de maneira bem ambígua o tema “eu vou parar”, o tema do último. O que conta é a existência de um critério marginal de uma avaliação marginalista espontâneos que regulam o valor de toda a série de “copos” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 130-131 – grifos dos autores).

Um poema difere de um copo, é claro, mas não é claro em que eles diferem. Um copo é, pelo menos, 4 coisas: tipo material, forma (tamanho, relação copo-líquido, etc.), conteúdo, as condições mínimas para se beber (negociação, circunstâncias espaciais, temporais e culturais). Um poema é a mesma coisa. A diferença está na relação entre os copos de bebidas entre si e entre eles e copos preenchidos por conteúdos não alcoólicos, e na relação entre os poemas entre si e entre eles e textos *não poéticos*. Essas relações são o que permite a constituição da série, e em função das quais, se coloca o jogo entre limite e limiar – o seu conjunto responde concretamente pelo que Deleuze e Guattari (1980) chamam de

agenciamento. No caso dos copos, estaremos sempre lidando com questões relativas a processos produtivos (fermentação x destilação; produção artesanal x produção industrial, etc.) e a composição química (não só a constituição molecular mas o conjunto de reações possíveis a partir do contato com outros compostos moleculares a partir de circunstâncias climáticas e/ou orgânicas previstas). No caso dos poemas, me parece, as coisas se deslocam ligeiramente: no lugar de processos produtivos, ficamos diante de procedimentos de composição (técnicas diversas e todos os elementos usados na apresentação e elaboração da obra), e ao invés de composição química, eu talvez gostasse de falar não em materialidade textual, mas em corporalidade textual. Quando a gente fala de materialidade, sempre entendo que a gente está tratando de algo que pode ser situado no espaço e no tempo – o caderno sobre a mesa (onde escrevo esta carta) neste momento – mas quando a gente fala de corporalidade, a gente não trata de algo que está no espaço e no tempo, e sim com o espaço e o tempo. Quer dizer, a percepção que tenho de uma corporalidade (um corpo) atua sobre a percepção que tenho do espaço e do tempo. O mundo não se contorce quando a gente está com quem ama? A pergunta que a maioria das pessoas se faz é como atuar não na percepção mas no tecido da realidade em si. A pergunta muda quando, em vez disso, a gente diz: digamos que a realidade em si não importa, ou importa na medida em que uma ficção importa, como a gente percebe o nosso gato, a nossa gata (o que a gente ama), e como ele/ela nos percebe? Em diversos trechos da *Autobiografia de todo mundo*, a Gertrude Stein (1937) fala sobre os seus cachorros, mas o ponto que chega mais perto disso que estou falando é este: “Dinheiro é uma coisa esquisita. E identidade é uma coisa esquisita. Você é você porque seu cachorrinho conhece você, mas quando seu público conhece você e não quer pagar para você e quando o seu público conhece você e realmente quer pagar para você, você não é o mesmo você” (STEIN, 1937, p. 15). Dois jogos de corporalidades distintos: enquanto o dinheiro (economia) pode alterar as relações, ou posições de autores e leitores com referência ao texto, as percepções trocadas entre eu e os outros bichos se dão de modo diferente.

Tudo isso para dizer que acho que a gente tem dois jeitos de ouvir os mortos que insistem em dizer que *o que você escreve não é poesia, o que você escreve não é nem português*. O primeiro deles é julgar que, de seu ponto de vista, os poemas que você escreve não correspondem ao agenciamento que estabelecia a série possível de procedimentos de composição e corporalidades textuais que recebem o nome *poesia*. Não se trata sequer de um último poema. Em *Alguma poesia* de Drummond, há esse poema, *O sobrevivente* (Andrade, 1930, pp. 26-27), em que afirma-se esse lugar, o do último poema, a partir do qual *poesia* é

um nome que responde a um outro conjunto de coisas ou a outras relações entre elementos de um conjunto dado, o limite como espaço (im)possível da poesia. Quero dizer que quando os mortos dizem isso que os mortos dizem talvez estejam apenas apontando para um limiar de um novo agenciamento, algo que não entendem a tal ponto que já não reconhecem sequer o idioma. Na minha época, poesia era o nome do meu chapéu de três pontas, era outra coisa, poesia sempre era outra coisa.

Mas há outra maneira de a gente ouvir essa fala, que é a seguinte: eu sou eu porque o poema me reconhece. Quer dizer, poesia é o nome da atuação entre a corporalidade do texto e quem está diante dele, que é como a atuação de corpos que se amam. O mundo contorce quando a gente lê/ouve/escreve/faz um poema. Então, isso que você escreve não é nem português porque não estamos tratando de língua (enquanto sistema ou instrumento de comunicação ou como quer que se defina essa estrutura totalizante), mas de como se age, de como atua o corpo numa relação como que erótica. E talvez daí não se possa tirar uma definição de poesia num sentido estrito, mas então, que importa? Qual a importância do nome *poesia* senão dizer disso? Eu sou eu porque o poema me reconhece. Às vezes, ele late para mim, range os dentes ou avança sobre o meu corpo com violência, porque me estranha, ou porque o estranho; mas, no segundo seguinte, muda, porque de outro modo...

Em uma entrevista para a *Revista Pessoa* (apud FRAGA, 2014), quando perguntada pelo motivo de escrever em verso, você responde apenas que é porque tem essa inclinação. Talvez seja sobre isso que eu quisesses ouvir, ou falar, sobre como, em que sentido se dá essa inclinação? O que é exatamente ter uma inclinação? Tem alguma relação com as duas maneiras de entender o nome *poesia* de que falei? Se coloca a possibilidade de combinação, tensão ou articulação entre elas? De que modo?

*

Recentemente, comecei a fazer entrevistas. É algo que eu gosto muito de fazer. Se tem um gênero de texto que não é artístico ou filosófico que aprecio são entrevistas. Elas são boas quando não se parecem em nada com conversa fiada. Como no cinema de Eduardo Coutinho (Cf. *Eduardo Coutinho, 7 de outubro*, 2013) elas me pegam quando se revelam nessa interação erótica de corpos que falam. Estou falando disso porque percebi, fazendo entrevistas, que quando alguém sem incentivo prévio menciona um morto é porque há uma história ali que quer falar. Os mortos não vêm aos assuntos e à saliva dos vivos sem motivos.

Em *Hamlet* (1670), fala-se dos mortos porque houve um crime, porque a história de um crime está se arquitetando e precisa ser contada. Esta carta. Será que um pedaço dela já estava no seu sonho? Não sei exatamente porque insisto sobre ele. Hoje, mais cedo, acordei, enquanto tomava café, me deparei com *Pan-Cinema Permanente* (2008), o documentário sobre Waly passando na TV. Há uma cena em que ele está na praia, lendo um poema de *Lábia* (1998) para a câmera. O poema se chama *Post-mortem* e diz nuns de seus versos: “que durante o resto do tempo que me é concedido viver/ e na hora H da morte/ estampada na minha face esteja a legenda:/ O que amas de verdade permanece, o resto é escória” (SALOMÃO, 1998, p. 83). Em seguida, Waly dizia não acreditar no papo furado de que o sonho acabou, e repetia várias vezes a frase que dá título a uma peça de Calderón de la Barca. A vida é sonho. A vida é sonho. A vida é sonho.

2.2 Para Antonio Cicero

Cicero, quero voltar e olhar aquele ensaio seu, *Poesia e filosofia*, que ficou no *finalidades sem fim* (CICERO, 2005). De algum modo, penso que se escrevo é porque gostaria que você acompanhasse o olhar que lhe dirijo. Não se trata, decerto, de uma proposta de revisão, ou de sugestão corretiva do que lá ficou, o que intento é proporcionar uma perspectiva diferenciada, lançar uma nova luz sobre o ensaio. Como se ambos pudéssemos nos colocar numa posição de vê-lo a uma distância relativa, ainda que não a mesma; isto é, estando o ensaio como que em cena, e nós, não. De modo algum se trata de uma espetacularização no sentido de agigantar ou de interpretar de maneira excessiva – numa sobressignificação sensível do que foi exposto como raciocínio conceitual ou passos cognitivos para a compreensão de um problema – mas, de algum modo, trata-se de uma dramatização, quero dizer, do ato de nos determos sobre os gestos fundamentais do ensaio.

Assim, o primeiro passo de *Poesia e filosofia* (CICERO, 2005), cumpre reconhecer, não é a anúncio imediata de suas teses ou a eleição de um objeto privilegiado de interesse, mas um endereçamento. Não endereçamento pessoal no sentido de um interlocutor físico específico, ou mesmo de interlocutores virtuais privilegiados, mas o apontamento de um contexto sobre o qual se deseja intervir mediante escrita. O cenário no qual o ensaio se insere é caracterizado por uma dúvida, ou pela vigência de uma controvérsia de opiniões quanto à

existência da poesia entendida como a arte de fazer poemas, ou como as qualidades em virtude das quais algo pode ser considerado um poema. O esforço fundamental do ensaio, conforme ele decorre, será justamente o de dismantelar tal cenário, apontando a falsidade de sua interpretação. Para tal, ele se estrutura numa sequência argumentativa que talvez possa ser reapresentada de modo significativamente condensado conforme segue: (i) o poema apresenta, quanto ao tempo, a característica da permanência, e mais importante, quanto à sua natureza, a fixidez, sendo, portanto, impossível de parafrasear e, no limite, de traduzir; (ii) essa caracterização permite distinguir os poemas dos atos de fala, de forma que se entenderão os primeiros como objetos da língua, uma vez que são frutos de uma produção (não uma ação, de onde se tira que seu caráter só pode ser visto como não funcional) e que seus enunciados não são descartáveis; (iii) enquanto objetos da língua os poemas se revelam como puras formas, isto é, destituídos de referente (já que não há separação entre forma e conteúdo como nos signos linguísticos convencionais, e que a forma se identifica imediatamente com a materialidade sonora/gráfica do poema) e apresentam a possibilidade de serem entesourados, de onde decorre suas reflexões sobre o cânone literário (Cf. CICERO, 2005, p. 106-173). Assim, se posso me expressar de tal maneira, na cena final, não só nos tornamos conhecedores das qualidades em virtude das quais um texto pode ser considerado um poema como, e isso não aparece declarado mas fica subentendido – como uma rubrica de intenção –, notamos a operação de uma sinonímia entre poesia e literatura. Tal impressão se dá por um intercâmbio que o ensaio efetivamente realiza desde o seu início – ao citar Terry Eagleton e depois nos comentário sobre o cânon/cânone, em que se dissolve qualquer distinção entre poesia e literatura. Nesse sentido, talvez caiba aqui uma primeira indagação: as reflexões e conclusões do ensaio são verificáveis em todas as formas, todos os meios, todos os suportes através dos quais poemas se fazem ou se restringiriam à poesia literária? O fato de o fazer poético consistir numa atividade de produção de uma escrita, e de nossa relação com poemas passar sempre por modos de legibilidade, não implica um privilégio ou uma antecedência de princípios com relação ao livro como suporte, à página como meio e aos códigos alfanuméricos e linguísticos como estrutura formal. Tanto poemas-objetos quanto performances poéticas, obras de poesia sonora, canções, poemas visuais das vertentes mais diversas, envolvem questões de escrita/leitura que não podem ser circunscritas, resumidas ou contidas numa espécie de universal literário. Portanto, minha primeira dúvida seria se, de acordo com seu pensamento, as suas conclusões se aplicam a tais exemplificações de poesia não literária. Acredito que haja espaço para a dúvida porque cada uma delas apresenta

dinâmicas específicas: canções em que não haja uma tematização do gênero com relação ao *ethos* do eu-lírico podem sofrer atualizações flexionais tornando-as correspondente a quem as canta; poemas-objetos são comumente registrados fotograficamente e o registro é publicado em livro, etc. Ou seja, a ideia de fixidez, para ficarmos em um exemplo, não tem a mesma aplicabilidade independente do tipo de poesia que esteja em jogo.

Para entender o caminho dessa dúvida, julgo que precisamos indagar o contexto no qual o ensaio *Poesia e filosofia* (2005) se insere, ou melhor dizendo, a visada, a perspectiva que ele oferece acerca desse contexto. Como disse anteriormente, trata-se de um cenário marcado por uma controvérsia de opiniões, entretanto, tal cenário não aparece – no conjunto de enunciadores mobilizado pela escrita do teto – abstratamente sob o signo da indefinição, e sim como resultado de atuações históricas específicas. De um lado, temos acadêmicos *relativistas* – os quais, segundo o ensaio, nos colocariam diante de uma equivalência entre poema e documento (Cf. CICERO, 2005, p. 153) –; do outro, as vanguardas artísticas do século XX e sua retórica do novo. Se ambos são considerados como fontes de um discurso enganoso – gerador da confusão de opiniões em que o texto intervém – não é do mesmo modo. Trata-se de enganos diferentes. Enquanto o discurso acadêmico que questiona a existência de uma qualidade, ou conjunto de qualidades, que faça um poema se caracterizar como tal é recusado completamente, o discurso das vanguardas do século XX é circunscrito a uma situação histórica em que haveria menor compreensão da arte poética do que o presente da escrita ensaística – o que termina por fazer com a sua recusa seja apenas parcial. No gesto da circunscrição, todavia, algo parece passar em brancas nuvens, ou melhor, forma-se uma espécie de ponto cego no cenário. Ao nomear as vanguardas do século XX e afirmar que no presente seu ciclo histórico já se encontra encerrado, o ensaio seleciona, implicitamente, um grupo de vanguardas, deixando de lado outras. A impressão que tenho é a de que o texto se dirige, ou aborda quase que exclusivamente as vanguardas das primeiras décadas do século, desprezando os desdobramentos realizados pelos grupos do pós-guerras. Isso ocorre devido ao enfrentamento da categoria do novo (certamente presente em certo Futurismo, no Dadaísmo, em algum Surrealismo, e posteriormente talvez na abordagem Concreta, mas dificilmente identificável nas atividades do *Fluxus*, na Tropicália, na Poesia Marginal, etc.) e devido ao conjunto de elementos reunidos no processo cognitivo de desmonte de fetiches por você identificado.

Ora, é necessário reconhecer que, de um modo geral, as vanguardas do pós-guerras ocupam-se de outro conjunto de elementos que extrapolam as questões das técnicas internas

dos limites do verso e da estrofe – e que o verso livre, enquanto técnica poética, antecede em quase meio século as primeiras vanguardas. Vejamos que, mesmo no caso do poema concreto, o que está em jogo – inclusive na proclamação do fim do histórico do verso – é um questionamento do meio e do suporte material. Isto é, de que modo eles podem ser entendidos como parte integrante do processo de composição e de significação de um poema? O que um poema concreto coloca não é tanto que não é mais possível fazer versos (lineares), mas que a linha, o espaço da página como suporte material e o livro como mídia agora estão indissociavelmente ligados à compreensão do poema e do fazer poético. Mais que isso: a não linearidade também é entendida como irredutibilidade do poema a uma unidade estável. Essa irredutibilidade seria percebida na leitura de modo sensível (as formas diversas da figura/mancha do texto aparecer sobre a superfície escolhida envolvem novos caminhos, ritmos e percepções do olhar – distintos do deslizamento lógico da tradição ocidental esquerda-direita, cima-baixo – e também proporcionam uma partitura para inúmeras explorações acústicas e sonoras), de modo material (o poema não se encontra mais necessariamente no papel ou no livro, mas pode ser exposto como objeto artístico em suportes diversos, e a cada vez que é transposto, o deslocamento influi nas suas categorias, como cor, tamanho, etc. e na sua leitura, produzindo diferença) e de modo cognitivo (não só muda o caminho do pensamento ao ler/interpretar o poema, como mudam as relações formais entre os aspectos linguísticos, conceituais, materiais, etc.). De certo modo, a leitura de poesia revela-se um fenômeno que não pode ser circunscrito a essa ou àquela forma privilegiada? Não teríamos, então, o desmonte do fetiche da leitura literária?

Ora, não é possível notar caminhos semelhantes nos questionamentos da relação arte-vida, poesia-corpo, ao longo das décadas de 60 e 70 do século XX por movimentos artísticos diversos? Quer dizer, por que restringir o progresso cognitivo das vanguardas a questões de técnicas de versificação, como a rima? O que elas procuram compreender e renovar não os diferentes modos possíveis de se conceber a arte de fazer poemas, e o que faz de um poema, um poema? Como desviar, então, do fato de que justamente a ideia de poesia como forma acabada – apartada da vida – tem sido objeto de questionamento constante pela própria atividade poética? Uma das formas de ler a atividade de poetas atuantes da década de 1970 até hoje, como Ricardo Chacal, não seria a de ver na sua produção ao invés do construtivismo estrutural e formal a busca de uma tensão produtora de movimento, desequilíbrio? Não é possível pensar que a poesia se deslocaria de seu contexto não por acesso a uma suposta universalidade, mas pela insistência vital do texto sobre o corpo?

Estou procurando sondar o ponto que o ensaio, ao iluminar seu contexto, parece não tocar. Nele, me parece, reside um trabalho poético que fez Charles Bernstein (1998) propor a ideia de uma identidade plural do poema a partir de suas múltiplas performances, entre elas, inclusa as publicações em revistas e livros. Selecionei e traduzi alguns excertos de seu texto que copio abaixo no intuito de tornar mais claro o que digo:

Quando o arquivo de áudio da performance de um poeta é reconhecido uma significativa, ao invés de accidental, parte de sua obra, uma série de importantes questões textuais e críticas emerge. Qual é o status das discrepâncias entre versões performáticas e publicadas dos poemas, e, ainda mais, entre interpretações baseadas no texto escrito versus interpretações baseadas na performance? Amiri Baraka é um dos mais dinâmicos performer poéticos do período pós-guerras. Para Baraka, fazer as palavras dançarem na performance significa tirar os poemas da página, para fora do reino das ideias, colocá-los em ação. (...) Qual a relação da performance de Baraka – ou de qualquer performance de um poema por seu autor – e o texto original? Um objetivo que tenho com esse livro é superar o pressuposto comum de que o texto de um poema – isto é, o documento escrito – é primário e que a récita ou performance de um poema pelo poeta é secundária e sem consequências para “o poema em si”. (...) Mesmo deixando de lado o status dos manuscritos, muitas vezes existem várias impressões discrepantes [de um poema] – eu gostaria de chamá-las de performances textuais – em revistas e livros, com alterações de palavras, mas também de espaçamento, fonte, papel, e mais ainda, de contextos de leitura; produzindo uma pluralidade de versões, nenhuma das quais pode clamar por uma autoridade exclusiva. Eu chamaria a essas múltiplas versões in-fólio de performances do poema; e eu adicionaria a performance da obra pelo próprio poeta numa leitura, ou em leituras de poesia, à lista de variantes que juntas, de modo plural, constituem e reconstituem a obra. (...) Um poema entendido como evento performático e não meramente como uma entidade textual recusa a originalidade do documento escrito em favor do “evento plural” da obra, para usar uma frase de Andrew Benjamin. Ou seja, a obra não é idêntica a nenhuma de suas realizações gráficas ou performáticas, nem pode ser equacionada à unidade total dessas versões ou manifestações. O poema, visto nos termos de suas múltiplas performances, ou mútua intertradutibilidade, tem uma existência fundamentalmente plural. Isso é mais dramaticamente enunciado quando instâncias da obra são contraditórias ou incomensuráveis, mas também é o caso quando as versões são comensuráveis. Falar do poema em performance é superar a ideia do poema como fixo, estável, objeto linguístico finito; é negar ao poema sua presença em si e sua unidade. Logo, enquanto a performance enfatiza a matéria presente do poema, e do performer, ao mesmo tempo, ela nega a presença unitária do poema, o que quer dizer, sua unidade metafísica (BERNSTEIN, 1998, p. 07-09 – tradução minha).

Desculpe-me o uso de citação tão longa, mas interessava justamente delinear o percurso que vai da consideração de uma obra de um poeta do pós-guerras (no caso, norte-americano) tomando a sério os deslocamentos que ela opera na ideia de poesia e do fazer poético, até uma conclusão que apresenta uma face oposta ao que advoga o seu ensaio. Ou seja, no lugar da fixidez, a mobilidade das formas; no lugar do intraduzível, a intertradução constante passando por manifestações ou versões incomensuráveis ou comensuráveis mas de qualquer modo nunca completamente compatíveis entre si; por fim, ao invés da unidade puramente formal, pluralidade de materiais e performances, poemas sem fins. No caso, o mais

importante, me parece, é mostrar um exemplo de atitude crítica que volta sua atenção para um ponto do cenário abarcado pelo ensaio *Poesia e filosofia* (CICERO, 2005) que, entretanto, parece fora de seu alcance de visão.

Trata-se, portanto, de um trabalho que vem deslocando ou recontextualizando, a experiência da leitura literária e do fazer poético. Desdobra-se, assim, a ideia do poema, não só o que ele diz não se separa de seus modos de dizer, mas o que ele é não se separa de seus modos de acontecer, aparecer e de atuar sobre o corpo. Veja-se o caso da Poesia Marginal: as formas de edição e circulação dos textos no momento de suas primeiras publicações são lidas como partes integrantes do ato poético – e hoje, encontram-se agenciadas de modo complexo, numa relação potencial ou virtual, nas edições de livros de formato tradicional e obras completas, inseridos no mercado/circuito de editoras e livreiros.

O poema insiste, integrando a sua identidade plural novas performances, leituras e deslocamentos cognitivos, materiais e sensíveis em função do contexto. Não seria importante, nesse sentido, reconhecer uma mudança no foco de interesse: que os poemas permaneçam vivos, em sua durabilidade diferente da vida humana ou mesmo de outras formas artes, possa ser menos significativo com relação à própria percepção do que constitui a poesia, que o modo como permanecem vivos. Ou seja, como e em que contextos são lidos, traduzidos, acionados e postos em relação com o conjunto não só da produção poética mas dos gestos que constituem experiências vitais na arte de hoje. Afinal, não é possível que se afirmar sob o signo de Proteu, de uma metamorfose infinda, de buscar a identidade do poético nessa antiidentidade (porque nunca unitária) seja o gesto da poesia e dos poetas hoje? Se, ao buscar estabelecer as propriedades que possibilitam delimitar um poema como tal não se estaria contrariando ou negando o progresso cognitivo que marca a produção de diferentes poéticas dos anos 70 do século passado até o presente?

Agora, veja. Saiu o ensaio de cena, e ficaram os sons dessas questões que insistem sobre mim e que eu gostaria que pudéssemos de algum modo partilhar – como duas poltronas lado a lado numa plateia.

2.3 Para Leonardo Davino

Leonardo, quero te contar a história de uma canção – na verdade, trata-se de uma história para uma ideia de canção, mas talvez não só de canção ou pelo menos não do modo como entendemos costumeiramente o termo. É uma fábula que imaginei e que segue assim:

“A criatura era um tanto moça, um tanto máquina, criada para escrever a verdade, movida a canção. Todo dia pela manhã, alguém ligava o rádio e, conforme entrava o som da voz dos cantores pelos seus tímpanos e instrumentos de captação de ondas sonoras, os braços de vitrola começavam a se mexer. Posicionavam sob a agulha papéis, tecidos diversos, e logo a verdade sobre tudo que estava em seu entorno (pessoas, objetos, pensamentos) era arranhada nas superfícies. Quando a programação era interrompida para notícias, atualizações quanto ao trânsito, imediatamente a criatura paralisava, emitia um zumbido e entrava em modo adormecido. Um dia, entretanto, cansado da programação do rádio, alguém levou um disco do Tom Zé, o *Danç-eh-sá (herdeiros do sacrifício)* (2006), de composições para o fim da canção. Os braços-vitrolas começaram a girar, as agulhas caíram, tudo desmontou, tudo foi ao chão e saiu em disparada. Foram necessários dois dias até que os restos fossem localizados: a maioria revolvida num livro amarelo de Elizabeth Bishop, amarfanhada entre as páginas de *Songs for a Colored Singer* (BISHOP, 1946. Na tradução de Paulo Henriques Britto: *Canções para uma Cantora de Cor*). Tentaram salvar a criatura, fazê-la tornar a sua forma original, mas não obtiveram sucesso completo. Agora, dançava, ou simplesmente falava, falava, falava quase sempre diatribes, ao ouvir uma melodia desacompanhada de letra; zumbia, girava ao ver ou ouvir versos sem definição melódica; dormia ou meditava quando som, ruídos e texto se combinavam – por obra de alguém, ou do acaso. Escrevia, às vezes, mas nunca mais – a verdade – e somente quando dançava, de modo intercalado sem conhecer a diferença entre coisa e outra. Tentaram tirar a parte moça, tentaram extirpar o lado máquina, reprogramação, terapia de choque tentaram. Nada adiantou. Voz, escrita, dança, ruído: era outro o seu universo”.

Como creio que você se lembra, o disco de Tom Zé (2006) pretende reconstituir um conjunto de questões colhidas falas encontradas em debates realizados no espaço público, intervindo no cenário de modo a negar a perspectiva de desânimo com relação ao presente. No encarte, tais falas são reencenadas, ao lado de um leteiro com a feição de um carimbo que diz: “eu não acredito”, numa relação metonímica com o todo orgânico do disco. De algum modo, ao proceder assim, a obra mantém a estratégia do cancionista de fazer de sua prática

artística uma espécie de imprensa cantada, em cuja reflexão encontram-se uma seleção e um intervenção crítica e poética no contexto compartilhado com seus ouvintes (Cf. ANDRADE, 2007, p. 73). Os discursos da cena pública aparecem no encarte deslocados em função do projeto ético e estético de Tom Zé (2006), ao invés de serem reproduzidos com fins informativos. No caso específico de *Danç-eh-sá* (Tom Zé, 2006), a própria seleção e junção de falas diversas aponta o gesto de leitura ou de escuta crítica do ambiente de modo que a reflexão sobre a matéria cancional se torna indistinta de um pensamento histórico e político acerca do conjunto social com que o disco dialoga.

As falas, no encarte, recolhidas do espaço midiático, são a um tempo anônimas e assinadas, divididas antes a partir do gênero de texto de imprensa através do qual o mundo/o social falam: um artigo, uma pesquisa comportamental de marketing, e uma entrevista. Enquanto a pesquisa, feita pelo canal MTV, toma a figura de uma fala de coro em que uma coletividade de jovens se declara consumista, hedonista e egoísta, sem nenhum interesse por solidariedade ou responsabilidade social, o artigo e a entrevista apresentam falas individuais de profissionais ligados ao universo da música e da canção, contemporâneos de Tom Zé. O artigo do maestro Julio Medaglia, que assinou o arranjo de diversas canções do movimento tropicalista, é reapresentado como a fala de um representante da sociedade musical culta que, ao comentar a potência dos novos aparelhos de som dos carros, sente a consciência pesada por não haver acompanhado o desenvolvimento tecnológico com conteúdos condizentes com o raciocínio sonoro do novo século. A entrevista de Chico Buarque é recuperada como fala fundamental que resume os diálogos sobre *a crise e o fim da canção* – iniciados na década de 1980, sendo que, no momento em que escrevo embora não completamente solucionados de um ponto de vista conceitual, sua perspectiva soe cansativa ou menos capaz de mobilizar a atenção que conseguiu ainda na época em que Tom Zé (2006) fez seu disco. Como atesta a pesquisadora Julia Andrade (2007), tanto o artigo de Júlio, que tinha o sugestivo título *Mensagem ou massagem sonora?*, quanto a posição de Chico que respondia polêmica iniciada por José Ramos Tinhorão (Cf. ANDRADE, 2007, p. 115) demonstram não uma recusa mas um distanciamento, marcado pela ausência de identificação com o momento atual em que o crescimento do funk e das sonoridades eletrônicas proliferou a partir de subtrações e transformações do formato sonoro da canção que predominou ao longo do século XX. Ao carimbar ao lado de cada uma das frases um “eu não acredito”, o cancionista parece recusá-las igualmente. A primeira frase na sequência do texto do encarte, entretanto, traz uma matização dessa postura: “Mas se acredito corro para a juventude com esse cd cantado sem palavras”.

No caso, se uma de suas funções é contrapor o primeiro posicionamento com seu oposto, afirmando o que a princípio foi negado, o gesto fundamental é a eleição dos interlocutores do disco. É em direção ao coro de jovens que o cancionista se move, aceitando o raciocínio sonoro que seus colegas, profissionais da música, parecem recusar ou desdenhar, colocando-se à parte da cena, como quem constata que seu tempo passou. Nesse sentido, a ideia de um “cd mudo” ou um “cd sem palavras” vai de encontro a formas musicais que atuam diretamente sobre o corpo, seja pela ação física do volume e da massa sonora seja pela integração da escuta a gestos e passos de dança. Tal perspectiva se encontra ensaiada no título completo do disco *Danç-eh-sá (dança dos herdeiros do sacrifício) – sete caymmianas para o fim da canção*. Através de um som dançado, de um som à flor da pele, as comunidades encontram com seus processos históricos e seu devir minoritário (continua o encarte: “ser o Negro que somos, herdeiros do sacrifício da várias nações africanas” – aqui cabe destacar que o Negro não é nunca uma forma padrão, nem unitária nem binária, mas sempre uma pluralidade de nações irreduzíveis umas às outras). Simultaneamente, ao trazer o modo de Caymmi pensar a canção para o centro do estilo composicional do disco, promove-se um desvio com relação aos juízos desalentados seja acerca do esgotamento da forma cancional, seja com relação ao horizonte do pensamento sonoro presente. É como se os modos, os usos e os tratamentos que se têm dado ao som e à entoação estivessem mais próximos de Caymmi, do que o nome *canção*, ou o padrão, a estrutura formal à qual ele se encontra associado. Quer dizer, se o trabalho de Tom Zé desde o início se deu como uma recusa do acordo tácito entre cancionista e ouvinte, incorporando insuficiências e defeitos num projeto de “descantor” de “descanções” (Cf. TATIT *apud* ANDRADE, 2007, p. 75-76), aqui, ele se move contra o próprio núcleo de identificação da unidade da forma cancional. Não à-toa, como sugere a capa do disco, estaríamos diante de uma experiência chamada (ironicamente?) de pós-canção. Ora, Tatit (1986), no já clássico *A canção: eficácia e encanto*, estabeleceu que encontraríamos o núcleo responsável pela identidade da canção perante os ouvintes, seu principal núcleo de sentido, na conjugação entre letra e melodia (Cf. TATIT, 1986, p. 1-2). Claro, que tal definição, muito especificamente, parte do efeito causado nos ouvintes e do compartilhamento social de um conjunto de informações produzidas a partir da experiência da escuta de canções – que não são somente as obras, mas os códigos de leitura e de significação que elas fixam. Ela se move, entretanto, no sentido de afirmar, ou legitimar uma estrutura semiótica nuclear que marcará o pensamento teórico desenvolvido no país acerca do tópico: os elementos de estabilização sonora e linguística são privilegiados com relação aos outros que integram o

todo da canção. É fundamental, então, que Tom Zé (2006) retire um desses termos sem que o gesto signifique a falta do gesto de cantar. Nas 7 faixas de *Danças-eh-sá* (TOM ZÉ, 2006), grupos onomatopaicos e conjuntos silábicos que formam interjeições compõem a matéria da performance vocal, elaborando um canto do ruído, uma oralidade recolhida ao âmbito do significante. Não se trata de arabescos vocálicos, como em preenchimentos melódicos comuns a certos gêneros ou artistas que se destacam pela ênfase no domínio da amplitude sonora e da estilização de uma forma de cantar (pense nos vocalizes jazzísticos ou em Marisa Monte, por exemplo). Também não estamos diante do estímulo caracterizado pela movimentação que a linha do canto sugere como em composições carnavalescas diversas, que pedem o acompanhamento do coro ou funcionam como um convite à agitação. O que ouvimos são repetições insistentes e intercaladas numa tessitura sonora complexa associadas a grupos étnicos que lideraram revoltas e enfrentaram o poder oficial ao longo da história brasileira. O que se escuta, portanto, é um levante dos corpos contra a língua imposta e a lógica da letra.

Efetivamente, movimentos como o rock brasileiro dos anos 1980, já haviam apresentado um conjunto de deslocamentos em direção semelhante, como se nota nas seguintes declarações de Arnaldo Antunes (2000):

A incorporação do berro e da fala ao canto; o estabelecimento de novas relações entre melodia e harmonia; o reprocessamento e colagem de sons já gravados; os ruídos, sujeira, microfônias; as novas concepções de mixagem onde o canto nem sempre é posto em primeiro plano, tornando-se em alguns casos praticamente incompreensível; a própria mesa de mixagem passando a ser usada como instrumento a ser tocado. Tudo isso altera a concepção de uma letra entoada por uma melodia, sustentada por uma cama rítmica-harmônica. O sentido das letras depende cada vez mais do contexto sonoro. (ANTUNES, 2000, p. 44).

Os diferentes aspectos do trabalho com a massa sonora listados pelo autor vão desde a relação entre definições de som e ruído, e a assimilação dos esforços de incorporar cada vez mais às obras procedimentos considerados externos à linguagem musical até a utilização das novas tecnologias de captação e edição de som, passando por atitudes da/na performance vocal influenciadas por movimentos que preveem um outro corpo, outro modo de usá-lo no jogo artístico. A conclusão final ainda nos mantém num horizonte em que o sentido se forma na interação entre um texto verbal e um contexto sonoro. Todavia, ela já aponta para uma problematização da estrutura cancional que se encaminha não tanto para a ausência ou redução do texto verbal mas para uma abertura sonora que busca integrar experiências do *noise*, e da música eletrônica, dentre outros. O fundamental é apontar como, na experiência da escuta, a melodia perde sua centralidade – de modo complementar talvez a como, no caso de

Tom Zé (2006), o texto verbal nos modos de uma letra foi subtraído da estrutura formal da canção.

É a partir desse enfoque que eu gostaria de conversar com você sobre as canções de Bishop (1946). O fato de haver obras poéticas com esse nome sem uma codificação sonora ou entoativa correspondente curiosamente não costuma despertar muitos comentários por parte de teóricos da canção como você. Creio que a ideia comum é a de que isso ocorre devido a uma espécie de sinonímia historicamente explicável (devido a origens de tradições diversas de poesia se encontrarem em formas cantadas, ou a algumas tradições cantadas, como o cantochão, derivarem da leitura de obras poético-religiosas) ou por uma imprecisão da linguagem comum que deve ser recusada pela pesquisa do tema. Todavia, de Walt Whitman a Cecília Meirelles, ao nos depararmos com canções que vivem na página, os elementos do contexto sonoro e da performance vocal notáveis em canções que existem enquanto ondas sonoras aparecem sugeridos ou como potencialidade que informa o projeto estético da obra. No caso, as *Canções para uma Cantora de Cor* assumem ainda uma outra voz não correspondente ao comum da poeta, o que inclui um gesto ficcional que se inscreve na narratividade dos versos, mas também num conjunto de questões poéticas como escolha vocabular, tipo de rima, estruturação sintática e outras sugestões de ritmo, desenho entoativo, ou mesmo timbre encenados pela letra do texto. Vou me valer da tradução de Paulo Henriques Britto para facilitar nosso diálogo:

I.

Tem roupa no varal, limpinha,
só que não é minha.

Tem muita coisa aqui espalhada,
mas eu não tenho nada.

Tem um rádio grande no vizinho;
nós temos um pequenino.

Lá tem armário até na sala;
nós temos uma mala.

“Le Roy, quanto a gente deve agora?”
pergunto. “A gente não economiza,
e gasta logo tudo quanto ganha...”
Ele só diz: “Mulher, vamos embora”.
Le Roy, de onde que vem toda essa grana?

Eu fico olhando pro quintal
e penso: vamos mal.
Todo o dinheiro que entra em nossa vida
Se gasta em bebida.
Ele é fiel, ele é carinhoso,
mas é muito curioso.
Correu meio mundo e quer correr o resto,
e se eu protesto

Fica enfezado, esse meu nego,
 E diz: “Eu ganho, eu gasto e pronto.
 O mundo é grande e a sorte manda...
 Na próxima cidade eu arrumo emprego”.
 Le Roy, de onde vem toda essa grana? (BISHOP, 1946, p. 151).

Essa é a primeira de um conjunto de quatro canções – e se é verdade que o conjunto se liga à obra de Bishop pela escolha temática de uma perspectiva do que está à margem, também o é que sua diferença se encontra na predominância de orações diretas, na organização visual elementar sem muitos detalhes ou sequência de imagens inóspitas ou que enfatizam descritivamente o que é pouco observado. Trata-se da apresentação de uma voz que busca estabelecer claramente não apenas a personagem que fala como sujeito cancional mas também a cantora que lhe dá voz, entremeando discurso e um corpo possível previsto numa performance vocal encenada pela sequência do poema. Assim, se num primeiro plano, não haveria uma diferenciação entre a obra e operações que ligam o lirismo ao monólogo dramático, em outro, nota-se procedimentos que aproximam a estrutura de uma semiótica do formato standard da canção, num diálogo evidente com cantoras de jazz e blues da música popular norte-americana do período. A primeira e a terceira estrofes são formalmente semelhantes, apresentando esquema de rimas semelhante, e uma ordenação nos planos sintático e semântico em que o segundo verso sempre apresenta um contraponto com relação ao primeiro. A função delas, na economia da canção, encontra-se na apresentação situacional da personagem: na primeira, acentua-se a condição social pela comparação, a partir de posses associadas a uma percepção cotidiana, com a vizinhança de outra classe social; na terceira, o foco se fecha na queixa da personagem e em suas diferenças com relação ao marido. Aqui, a questão do gênero e das músicas associadas a vozes negras na América torna-se evidente não só pela escolha de uma situação social produzida pela herança do histórico escravagista como pelas relações como o tema sonoro dos queixumes, da melancolia ou tristeza de uma vida associada à precariedade física, por um lado, e ao desejo que elabora itinerários imprevistos por outro. A segunda e quarta estrofes também se revelam semelhantes quanto ao esquema de rima, nelas, concentra-se o elemento dramático, no diálogo áspero entre o casal e no encerramento que repete o verso que é o ápice da expansão passional da canção (“Le Roy de onde vem toda essa grana?”), revelando o medo e a suspeita da mulher com relação à vida de marginalidade que o casal leva. Para além do conjunto de rimas e de figuras fonológicas e prosódicas, compreendidas por uma poética mais tradicional, não podemos escutar aí a sugestão de uma semiótica própria à canção e seus elementos sonoros (espaços para possíveis pausas, sugestões de acelerações e pouca variação de desenho melódico, sugestões de

prolongamentos passionais)? Ou seja, não estaríamos lidando com uma “canção surda”, a outra face da “canção muda”, sem palavras de Tom Zé (2006)? Eu perguntaria então a você como considera possível, se considera possível, pensar essa performance vocal somente imaginada, voz que é letra e página sem deixar de se afirmar ou sugerir como uma voz. Não estaria aí uma chave para uma das práticas mais comuns do cancionista que escreve para outrem cantar? Não é esse o seu exercício, de criar uma voz imaginada que depois se relacionará, de modo mais ou menos tenso, que é dizer numa harmonia maior ou menor entre os timbres em jogo, com as performances vocais de quem cantar com a própria voz física? Quero dizer, você consegue cantar as canções de Bishop? Se cantar, numa carta em resposta, será que consigo ouvir?

A primeira conclusão que me parece possível sugerir é que, ainda que quiséssemos manter a ideia de um núcleo responsável pela identidade da canção, ele não se encontraria necessariamente na conjugação entre texto verbal e melodia – pelo menos, não no sentido material, uma vez que um dos termos pode estar ausente, ou presente apenas enquanto memória, virtualidade ativa que informa o todo da obra. Para aprofundar a discussão, eu gostaria de lhe sugerir um trabalho de Luca Argel publicado recentemente: *o livro de reclamações* (ARGEL, 2014). Trata-se de uma incursão poética – a segunda do artista, cuja voz já se fazia notável em *Esqueci de fixar o grafite* publicado pela 7letras em 2012 – caracterizada pela dispersão material: o livro impresso foi lançado a partir de sessões de apresentação na íntegra do mesmo em Portugal, simultaneamente, criou-se um sítio na internet do tipo *tumblr* que apresenta todos os textos distribuídos ao longo de doze páginas (ou janelas de visualização), numeradas de zero a onze, apresentados junto com uma versão em áudio (cantada, falada com acompanhamentos sonoros diversos), e uma em vídeo, na qual o conteúdo audível se combina a um material visual próximo da linguagem dos videoclipes ou da videoarte.

Há apenas uma página surda – sem material sonoro – a numerada como 0 (zero), que apresenta a introdução do livro. Nela, o poeta faz uma indagação que nos lembra que, apesar do estatuto fragmentário e disperso, desde o título até o esforço de pensar o projeto, estamos sob o signo do livro: “quantos sentidos um livros convoca?” (ARGEL, 2014, disponível em: <http://olivrodereclamacoes.tumblr.com/zero>, último acesso em: 22/10/2014 às 11h29m). Ironicamente (pois o leitor pode estar diante de uma tela de computador) ou nem tanto, o texto prossegue descrevendo fisicamente o contato da matéria do papel, no formato de encadernação livresco, com cada um dos órgãos sensíveis – encenando certo desprezo com

relação à ambiguidade da palavra em língua portuguesa. A sequência busca identificar o fundamento da percepção achatada que teríamos do livro – linearidade visual combinada à sequência de signos formados por imagens acústicas e conceitos – na *Poética* de Aristóteles. Segundo Argel (2014), o texto do filósofo de Estagira marcaria uma viragem do pensamento em que a reflexão acerca do texto verbal – da letra – parece possível de se dar sem o acompanhamento da apreciação de elementos de entoação e sonoridade. Inicia-se, assim, o aprendizado da separação de uma palavra em duas: poesia e música. A conclusão segue:

e se aconteceu de termos perdido na poeira da história aquela palavra, aquela palavrinha que significava música-e-poesia-ao-mesmo-tempo, aquela onde é impossível separar os dois; e se essa palavra não for poesia; e se cada vez que disser *poesia* eu tiver que explicar que é *àquela* palavra que estou me referindo, e não esta; então *isto aqui* que você tem nas mãos – isto é um *livro*. (ARGEL, 2014, disponível em: <http://olivrodereclamacoes.tumblr.com/zero>, último acesso em: 22/10/2014 às 11h29m – grifos do autor).

Ou seja, para considerarmos o material um livro, para entendermos de que maneira ele pode receber esse nome, precisamos entender que ele foi feito sob o signo de uma palavra perdida. Mas o que é isso? O que pode ser um *livro de poesia* para o qual a palavra que nomeia sua forma, quer dizer, aquilo que estabelece seu destino, seu regime de compreensão a partir dos compartilhamentos de processos de legibilidade em uma comunidade, aquilo que diz sua identidade foi perdido? Precisamente, um livro que se desfaz, um livro não fixo, disperso numa série de materiais que estão em contínuo deslocamento e processo de releitura a partir da inserção em um novo contexto. *Novo* talvez não seja uma boa palavra, uma vez que o que está em jogo é a passagem, a mudança, sem que se possa estabelecer o termo inicial, origem de onde emana a verdade de uma essência formal, ou final, destino a partir do que se pode reconhecer uma linha evolutiva ou direção em que ritmos como crescimento, desenvolvimento e degeneração articulam a identidade do conjunto. Criar sob o signo da palavra perdida é, portanto, assumir que nem são canções que ora aparecem destituídas de material sonoro, nem poemas que ora aparecem musicados, nem uma forma híbrida em que letra e conteúdo sonoro ainda se conjugam num jogo de verso e anverso. Simultaneamente, qualquer um desses elementos (visuais, táteis – pense na frase que diz que o livro está em suas mãos para um leitor diante da tela do computador, da perspectiva que proponho ela nem é verdadeira nem falsa, nem completamente irônica, nem totalmente dependente ou independente do referencial – audíveis, etc.) pode ser subtraído desempenhando um papel de memória ou de potência ativas – já que intervêm no significado global da obra. Qualquer

elemento pode ser, também, acrescentado (cante, na carta, para mim), ou melhor presentificado, provocando um deslocamento, um gerador de diferença que esclarece confundindo aspectos potenciais que jamais são totalizados ou totalizáveis. Igualmente, cada um desses resultados pode se revelar incompatível, contraditório, insuficiente com relação ao outro. O que estou propondo é: tem como pensarmos numa semiótica que, ao invés de supor uma identidade nuclear recuperável num signo binário, se debruce sobre essa relação entre massa/contexto sonoro, performance vocal/corporal, e texto verbal a partir de (ou mediada por) uma palavra perdida, isto é, a partir de jogos de omissão, subtração, e passagem, tradução, deslocamento, recontextualizações? Se não enfatizei ainda suficientemente, queria deixar claro que considero importante nos mantermos no plano de uma palavra que se perdeu, que se esqueceu, ao invés de julgarmos recuperar um significado original da poesia. Não se trata de uma precaução retórica contra a ideia de origem, apenas me parece que os jogos de passagem e de deslocamento, de subtração e presentificação, operam a partir de um vazio, de uma insuficiência geral do signo que é a medida de sua instabilidade. Digo isso também porque não penso que se deva recusar, proibir o uso de nomes como *poesia* e *canção*, ou a percepção de diferenças possíveis entre modos de escrita verbal, performance vocal, composição entoativa, elaboração da massa sonora. Apenas que se reconheça o quanto o uso desses nomes é provisório, parcial, e está associado a uma estratégia discursiva que se situa alhures.

Talvez você tenha algumas objeções acerca do percurso que tentei fazer da fábula até aqui, mas escrevo porque queria perguntar: não parece interessante que nos desloquemos de Ulisses, amarrado ao mastro para escutar o canto das sereias, rumo aos navegantes que remam com os ouvidos cheios de cera? Quer dizer, esses caras sabem o que é viver sob um signo perdido, eu acho. Porque o canto age sobre eles, ainda que inaudível. É um convite: imaginemos sereias cujo canto tenha ondas sonoras que atuem sobre o corpo mesmo que não se ouçam nem se vejam – o som nos carros de hoje. Muda massagem sonora.

Encerro a carta. Encerro fazendo de uma citação minha iara, derradeiro esforço de (en)canto persuasivo. Charles Bernstein, poeta norte-americano, ligado à publicação do periódico e ao movimento do *L=A=N=G=U=A=G=E poetry*, em 1998, organizou um livro chamado *Close listening* (eu traduziria o título por algo como *Escuta crítica*) em que vários artigos se lançam sobre a produção entoativa, sonora, de performances, leituras de poesia, enfatizando sua importância na produção poética dos anos 1960-1970 para cá. Pelos ares de nosso tempo, ele canta assim:

A relação entre som e sentido é algo como a relação entre a alma (ou mente) e o corpo. São aspectos um do outro, nem dominantes, nem independentes. Imaginar que o sentido seja o mesmo apesar de uma alteração de palavras é um pouco como imaginar que eu ainda seria eu mesmo num novo corpo (BERNSTEIN, 1998, p. 17).

2.4 Para Marília Garcia

1.

Marília, eu queria te escrever uma carta *em silêncio*. Uma carta em branco, não. Ainda há insistência de dizeres demais no que não está preenchido na página. Uma carta que pudesse ficar ao seu lado depois de horas gastas em traduções, quando a gente quase acredita que a cabeça tomba de cansaço. E tudo então parece que se move sem línguas. Uma carta que soubesse ficar ao seu lado nesse momento. Estive hoje com seu livro mais recente, *um teste de resistores* (GARCIA, 2014). Foi quase tão bom quanto estar com você. Estar com você é melhor, embora por vezes, para mim, pareça mais difícil. Na verdade, dizer assim não é preciso, prefiro: estar com você é melhor porque, por vezes, para mim, parece mais difícil. Talvez assim se contrarie nossa expectativa, mas não quer dizer que haja mérito na dificuldade por si. É apenas que quando o corpo julga algo difícil e se põe a fazê-lo mesmo assim, ele pode aprender, inventar movimentos, gestos inesperados. Bem, isso pode dar errado, por uma questão de ritmos, sempre se corre o risco da precipitação. Quer dizer, quando o corpo julga algo difícil, o que ocorre é a percepção de um intervalo entre ele e um gesto (de chegar em algum lugar, assumir uma postura, fazer uma ação física, etc.). O intervalo é uma oportunidade para que a vida aja. A sua amizade sempre me soou, me soa assim, um gesto inesperado. É como um engasgo: não que eu engasgue, mas a impressão de que o mundo engasga quando duas pessoas procuram ouvir primeiro.

Um dos meus exercícios preferidos de teatro é este: você tem um copo d'água cheio até à borda e precisa ir até a outra ponta da sala e voltar sem derramar uma gota no chão. Treina-se concentração, contenção, equilíbrio e precisão de movimento. Evidente que a água, um pouco, sempre chega ao chão, mas não importa. Afinal, o que interessa para uma arte do ator vem, na verdade, na sequência: você repete o percurso sem o copo, sem nada nas mãos. Porém, deve apresentar a mesma qualidade do movimento. Às vezes, fico tateando em busca da qualidade do silêncio de quando estou com amigos poetas, como você, e sinto que o mundo engasga.

2.

A amizade com poetas e com atores me deixa perplexo por haver palavras, mas a partir de sensações diametralmente opostas. A perplexidade com haver palavras tem a ver com a relação que elas mantêm com os gestos. Enquanto signo, parecem indissociáveis palavra e gesto, ao menos, o gesto de dizê-la. O advento da escrita alfanumérica, em diversos momentos, fez disseminar a crença de que a linguagem prescinde do gesto, que ele não é um elemento de seu processo de significação, ou antes trata-se de elemento circunstancial, descartável. Entre outros motivos, isso se dá pela relação específica do corpo com o número, da interioridade sem fundo em que o corpo experimenta o número. Em um livro sobre a escrita, o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser escreve:

Uma vez que as letras são sinais para sons pronunciados, o texto alfabético é uma partitura de um enunciado acústico: ele torna o som visível. Os numerais, por sua vez, são sinais para ideias, para imagens vistas com o “olho interior” (“2” como sinal para imagem mental de um par). Certamente, os numerais têm o poder extraordinário de evocar imagens abstratas, mas de modo que somente um olhar muito treinado é capaz de interpretar essas imagens. Portanto, as letras codificam percepções auditivas, enquanto os numerais, percepções óticas. As letras pertencem ao âmbito musical e os numerais, ao âmbito das artes plásticas. A neurofisiologia comprova que as letras mobilizam funções cerebrais diferentes das mobilizadas pelos numerais e que as duas metades do cérebro comportam-se de maneira diferente ao ler letras e numerais (FLUSSER, 1987, p. 38).

O texto aqui contraria, aparentemente, uma tradição filosófica que afirma que a matemática apresentaria um primeiro conjunto de ideias que não tem relação com a percepção sensível do mundo. A afirmação, entretanto, não é a de que os números advêm de coisas vistas, e sim de que o ato de contar e calcular, ou de ler e escrever equações em nenhum momento deixa de ser um gesto, isto é, um acontecimento que ganha significado a partir de um conjunto de condições físicas, do envolvimento de certo uso do corpo. Não à-toa, na sequência, se insistirá na diferença do processamento de combinações numéricas realizado por computadores e da elaboração complexa de equações e problemas tanto lógicos como matemáticos. Logo, ler e escrever são gestos – e não completamente indissociáveis. Por vezes, sinto que, quando se escreve, dá-se uma busca por uma dramatização da leitura, já que é necessário lidar com a impossibilidade de uma leitura dramatizada. Algo assim como em *O poema*, de Sophia de Mello Breyner Andersen:

O poema me levará no tempo
Quando eu já não for eu

E passarei sozinha
Entre as mãos de quem lê

O poema alguém o dirá
Às searas

Sua passagem se confundirá
Com o rumor do mar com o passar do vento

O poema habitará
O espaço mais concreto e mais atento

No ar claro nas tardes transparentes
Suas sílabas redondas

(Ó antigas ó longas
Eternas tardes lisas)

Mesmo que eu morra o poema encontrará
Uma praia onde quebrar suas ondas

E entre quatro paredes densas
De funda e devorada solidão
Alguém seu próprio ser confundirá
Com o poema no tempo (ANDRESEN, 1962, p. 135-136).

Aqui, o interessante é que o percurso no tempo produz, desde o primeiro verso, uma alteração que passa a dizer o movimento em si, em vez de movimento em direção a algum lugar. O deslocamento da leitura assim se sugere. O gesto da escrita é de um corpo que marca a sua ausência, que escapa diante do leitor, entre as mãos, foi-se sozinha, a poeta. Fica o leitor acompanhado de si, do poema. O tempo da leitura encena-se como um tempo dilatado – seja através da oralização que entrega o texto à massa sonora dos movimentos terrenos que apontam para uma ordem do não humano, seja por alterar o espaço ou por se encaixar no espaço como o que é visto, o que recebe o olhar (claridade e concentração de tudo que recebe um olhar). Se, no início, o drama desviava-se de um destino, ao cabo, aceita-se a metáfora do porto alcançado, para que nela se possa recolher o leitor. São gestos de leitura, portanto: (i) perceber um corpo que escapa em meio a um deslocamento sem fim; (ii) perder a voz entre os sons do mundo, perder a voz no rumor das coisas; (iii) pôr os olhos no tempo presente (tempo dilatado); (iv) (re)conhecer-se no próprio gesto de leitura.

Imagino o encontro de dois leitores como um porto sobreposto a outro. Nenhum mar à vista. Há tantos gestos de leitura que é uma surpresa quando surge algo como um texto. Ou uma amizade. Um texto é sempre uma forma de amizade? Nenhum mar à vista, só o som inacreditável, inaudível, das ondas.

Acho que seria fácil se eu escrevesse a você uma carta sobre tradução de poesia. Por isso, decidi por um pequeno desvio – queria te perguntar sobre gestos e mais especificamente sobre o gesto de traduzir. O gesto de traduzir é diferente do gesto de escrever? De que maneira se pode pensar essa diferença? Flusser (*apud* GULDIN, 2005, p. 146), que (não sei se você sabe) tinha como método de escrita a prática da autotradução, costumava dizer que tinha a impressão, quando traduzia de que estava simultaneamente saindo e caindo num abismo. Por um lado, pode-se fazer uma analogia com o que ele mesmo dizia acerca do gesto de escrever – que é tanto rasgar quanto penetrar uma superfície (FLUSSER, 1991, p. 31) – na medida em que ambos lidam com um furo; por outro, nota-se que aparentemente a distinção entre um gesto e outro se dá numa divergência de direções: escrever é horizontal, se faz sobre superfícies, enquanto que traduzir, por algum motivo, implica uma verticalidade, uma diferença de alturas (reversível, daí a vertigem de cair e sair do abismo).

No poema *sobre o atlântico* (GARCIA, 2014, p. 101), ao introduzir a tradução de um poema da Leslie Kaplan, chamado *translating is sexy*, você traz uma frase de Kafka, de que escrever seria dar um pulo para fora da fila dos assassinos de nós mesmos. Fico pensando nesse pulo do escrever: é um pulo em altura ou em distância? É um pulo, decerto, porque envolve um projetar-se de um espaço circunscrito (a fila, embora não fechada, tem limites determinados) para o que se entende como fora. Também um pulo porque envolve a saída abrupta de um movimento inercial (em pé, parado na fila) para outra dinâmica de equilíbrio (em suspenso?). Não consigo, contudo, impedir a impressão de que “um pulo para fora” não se encontra no mesmo conjunto de relações entre alturas que cair/sair do abismo.

No salto em distância, os atletas se deslocam na pista para se lançar para fora dela com uma projeção que alcance o ponto mais distante possível. Até onde você vai? Até onde consegue ir? O momento em que se está distante do chão é breve, acelerado, e importa apenas no sentido do quanto se consegue deslocar, quanto de extensão se consegue cobrir no momento do voo. Mede-se o desempenho após a execução pela marca dos pés na areia, isto é, pelas pegadas. O salto em altura é outro universo, portanto. Nele, uma barra, uma medida, é colocada de saída, sendo necessário transpô-la, ou superá-la. O que importa é o movimento de se alçar para além dos limites em uma dinâmica que envolve a propulsão e algo que se aproxima do flutuar, planar conforme o corpo em movimento curvilíneo atravessa os limites da barra. É como se a queda precisasse ser retardada o máximo possível. Busca-se penetrar um tempo dilatado – o mesmo se dá em saltos ornamentais, por exemplo, embora nesse caso

seja reduzida a importância da propulsão, e o que ocorre é mais uma administração da queda que durar destacado do plano.

Para você, escrever seria um salto em altura ou em distância? E traduzir? Ou diria que um pulo para fora não é exatamente um salto? No fundo, talvez o que eu esteja perguntando é: podemos traduzir um gesto por outro? E: não é isso que acontece quando se traduz poesia, uma tradução de gestos, entre gestos? No fundo, eu me sinto bastante atraído pela ideia da Leslie Kaplan (*apud* GARCIA, 2014, p. 104) de que a poesia é um beijo entre duas línguas, mas ao mesmo tempo acho que um beijo é um gesto muito difícil. Um beijo é um gesto quase impossível.

4.

Por vezes, ao ler ou conversar sobre teatro, sinto que há uma carência de palavras, ou que elas simplesmente se turvam. Por exemplo, é comum que se fale em “qualidade do movimento” sem que, de fato, se verifique uma percepção clara do que se está falando. Por um lado, a qualidade faz referência ao que não é extenso, logo, ao que não se pode mensurar a partir de unidades numéricas simples e suas combinações, nos levando ao campo das intensidades, dos climas, do ritmo, e do ambiente que se instauram a partir de certa relação dos corpos com o espaço e o tempo; por outro, não se compreende se a qualidade de um movimento seriam todos esses elementos somados, se um deles, separado como essencial, ou se o conjunto de todos eles enquanto todo irreduzível à soma das suas partes. Talvez essa zona de opacidade da palavra, entretanto, não seja uma característica exclusiva da fala sobre teatro, ou das artes da performance, penso no quanto podemos achar uma turvação análoga quando escritores e poetas falam sobre encontrar uma voz, ou muitas vozes. De certa forma, enquanto atributo físico, a voz poderia ser entendida como a relação do corpo com uma escrita. Mas isso tanto ainda diz pouco como soa próximo de um resumo apressado, indevido. Quando se fala em voz com relação a uma autoria escrita, me parece, trata-se de uma dinâmica prosódica que envolve um modo de fazer pausas, cortes, de organizar sua relação com os ruídos entendidos como não linguísticos, vazios de significado (gagueira, perturbações diversas do canal de fala, etc.), variações de distribuição silábica e concatenação de alturas (desenhos acústicos), e também questões formais (construção frasal, morfologia textual e lexical, etc.) e

até visuais (mancha/corpo do texto na página). Aqui, o problema se repete: a voz estaria na soma, num elemento essencial que organiza os outros, ou no todo?

Conversando com o Thiago, descobri que ambos tivemos impressão semelhante ao ler *um teste de resistores* (GARCIA, 2014), a de ouvir na nossa mente a leitura dos poemas a memória da sua voz, conforme ela soara em apresentações ao vivo suas. Aqui, talvez não seja ocioso destacar que *voz* não é apenas o acontecimento físico, mas o que vim falando antes, porque não escutava a memória que tenho da sua voz falando sobre São Paulo, ou comentando um livro que leu, atendendo o telefone, nem nenhum dos registros cotidianos que, como amigo, aprendi a identificar e manter um registro na memória. Era a voz dos poemas. Mais que escutá-la ao ler: quando levantava os olhos, ela continuava a atuar em nosso monólogo (agora diálogo?) interior. Nesse sentido, talvez sejam dificilmente resolvíveis, e simultaneamente inevitáveis, questões como: (i) quando eu e meu amigo dizemos compartilhar essa impressão de nossa leitura silenciosa é o mesmo desenho acústico que percebemos em nossa mente? (ii) essa voz seria algo que a escrita guarda? Seria uma forma da escrita? Alguém que teve acesso somente ao texto impresso sem nunca ter te escutado, teria uma impressão aproximada? Se não do desenho acústico, dos outros elementos que talvez estejam presentes nessa vocalidade? (iii) O gesto de ler, então, seria uma questão de escuta, como parece sugerir Flusser (1987)? Quando levantamos os olhos, e estamos sob a ação dessa experiência na nossa escuta do mundo, estamos traduzindo? Ou escrevendo?

A mim, parece que quando traduzimos um poema, o que queremos é traduzir isso que se encontra na leitura, e que estou imprecisamente chamando de voz. Volto ao exercício do copo: em que medida repetir o percurso sem o recipiente com líquido até à boca pode ser pensado como uma tradução? O tradutor buscaria repetir o percurso que a leitura fez no seu corpo, mas agora encenado em outra língua? Tem como haver uma tradução sem uma dramatização da leitura, isto é, sem um percurso pelos gestos suscitados por aquele poema?

5.

Estou tentando traduzir um andar, manter na escrita a qualidade do seu movimento: ritmo, a dinâmica única de seu equilíbrio, as pausas e acelerações de passadas, a relação entre passo e olhar. O andar de quem se retira em direção ao escuro. O andar de quem deixa um espaço vazio, de quem faz notar uma ausência. Olha, agora há tanta calma e desespero. Como se escreve um andar?

Parte II.

Entreato: encruzilhadas entre sonhos e lugares, dos jardins às sociedades tecnológicas.

Há um interessante texto de Foucault (1984) – cuja redação costumam assinalar como sendo de 1967 e inscrever numa localidade específica, a Tunísia, embora a publicação só tenha vindo numa primavera de quase vinte anos depois – em que o autor sugere uma interessante espécie de imbricação, ou de articulação entre algo da ordem de um sentimento de mundo e algo que talvez se inscrevesse na seara da epistemologia, ou simplesmente fizesse parte da produção de um pensamento teórico-científico. Nas palavras do autor:

A grande mania que obcecou o século XIX foi, como se sabe, a história: temas do desenvolvimento e da estagnação, temas da crise e do ciclo, temas da acumulação do passado, grande sobrecarga de mortos, resfriamento ameaçador do mundo. (...) A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. (...) O estruturalismo, ou pelo menos o que se reúne sob esse nome em geral, é o esforço para estabelecer, entre elementos que podem ter sido dispersos através do tempo, um conjunto de relações que os faz aparecer como justapostos, opostos, comprometidos um com o outro, em suma, que os faz aparecer como uma espécie de configuração; na verdade, não se trata com isso de negar o tempo; é uma certa maneira de tratar o que se chama de tempo e o que se chama de história (FOUCAULT, 1984, p. 411).

Ao opor duas épocas distintas, a partir de uma visão de mundo voltada a historicidade e uma visão de mundo voltada a espacialidade, o interesse do texto parece querer ser o de se inscrever em seu tempo enquanto permite uma perspectiva não completamente encaixada em seus parâmetros. Os termos são postos em comparação, no isolamento de um elemento que trariam de semelhança – a correspondência de uma sensação (descrita curiosamente como experiência do mundo, ou como mania) e de um conjunto de saberes e figuras de pensamento – e um elemento que os distinguiria, o objeto, a ideia que preenche a própria sensação identificada. A princípio, o procedimento segue uma lógica estrutural que poderia ser descrita como uma justaposição – ainda que os termos da comparação sejam épocas, recortes temporais. Ora, a possibilidade de tomar um passado e um presente numa espécie de diagrama básico em que ambos podem ser comparados sem que se sobressaia uma progressão, uma linearidade histórica que liga um ponto a outro, exemplifica perfeitamente a descrição que o texto faz de sua própria época. O que, entretanto, pode-se ressaltar é justamente o fato de que, ao reconhecer seu presente de certa maneira e não estabelecer nenhuma origem acerca de se a

sensação seria causa da mudança dos processos de pensamento, ou o contrário, se novos modos de pensar provocariam novas sensações/percepções do mundo, Foucault (1984) cria uma perspectiva não necessariamente prevista pelo paradigma estrutural. O que não está completamente anunciado, mas mantém uma corrente subterrânea ao longo de todo o texto é a abertura para um tempo infinito, em que a mudança em um dos elementos do par (sensação/formas de saber) pode mudar a lógica do próprio pensamento apresentado. Nesse sentido, ao final do texto, o elogio do barco, descrito nos modos de um “lugar sem lugar” lançado “ao infinito do mar” concentrando tanto os sentidos de instrumento de desenvolvimento econômico quanto reserva de imaginação (Cf. FOUCAULT, 1984, p. 421-422), parece apresentar uma espécie de imagem especular em que o ensaio pretende traduzir sua própria perspectiva. Segundo o autor, “O navio é a heterotopia por excelência” (FOUCAULT, 1984, p. 422), justamente porque, nele, o tempo e o espaço são percebidos não a partir de referenciais fixos, mas de um movimento constante.

Ora, ao dizer que o mundo se experimenta de determinado modo, como fica claro no desenvolvimento de seu argumento, Foucault (1984) pretende focalizar um conjunto de relações que se inscrevem numa espécie de gramática de usos cotidianos do corpo, orientando-o quanto a uma ordenação de possibilidades de experiência/vivência e uma sintagmática de gestos significativos. Existiria, assim, no presente que o texto procura apurar, posturas físicas, dinâmicas sensoriais, regulamentos da relação entre corpos que estariam previstos a partir da organização espacial, e da estruturação desses espaços em rede. Talvez não seja ocioso reafirmar que, do ponto de vista oferecido pelo filósofo, não existe uma espécie de inscrição da verdade, ou do real, seja no polo dos usos do corpo, seja no dos procedimentos do pensamento. Ou seja, não é que um conjunto de organizações e relações que se operam sobre o corpo social produza uma forma de pensar, que será o estruturalismo, nem o contrário, as alterações na compreensão e articulação do pensamento, a partir de procedimentos como a justaposição, o recorte de estruturas num eixo de oposição de pares, que geram um conjunto de relações prevendo tais e quais usos do corpo.

De um modo geral, boa parte de nossa experiência de mundo ainda se inscreva numa espécie de época do espaço, mas é reconhecível alguns deslocamentos em nossa percepção da espacialidade, no sentido de que cada vez mais os espaços são percebidos numa dinâmica do fluxo. Como se a interligação entre os pontos da rede permitisse um movimento contínuo e sem ordenação aparente que possibilitaria recontextualizações espaciais e reconfigurações constantes. Ou seja, a sensação de estar em trânsito não pertence mais às ruas e às vias de

acesso, por excelência, cada espaço ganha uma espécie própria de transitividade, uma vez que se encontra sujeito a transformações contínuas. A própria delimitação dos perímetros e contornos entra em constante negociação: a espacialidade dos shoppings pode adentrar as universidades – não só no sentido de surgirem universidades dentro ou em meio a shoppings, mas também de comportamentos, certos usos do corpo, modos da percepção se fazerem presentes – como os museus adentram shoppings, e a arte de vanguarda torna-se comercializável. Cada vez mais, nota-se a lógica do complexo em que uma espécie de hibridização fluida marca os lugares (café conjugado a biblioteca, conjugado a parque, etc.). Nesse sentido, a ideia de confusão, ou turvamento dos limites entre o espaço público e o privado é apenas um dos efeitos operados, a partir de figuras que se insinuam sobre as elencadas por Foucault (1984), tais como a transmissão, a mudança de meios, a recontextualização, a repetição.

Dentro desse quadro, em que se imbricam experiências do mundo, processos de significação e gramáticas de usos corporais que gostaríamos de introduzir as obras e as artistas sobre as quais se debruça a segunda parte desta Tese. Trata-se de obras que podem ser consideradas como mapas da espacialidade e da vivência contemporâneas, bem como do conjunto de ideias e práticas que singularizam o imaginário de Cristina Flores e de Laurie Anderson.

Cristina Flores é atriz e autora de teatro, tendo trabalhado na Companhia carioca *Os Dezequilibrados* desde a sua fundação há dezoito anos, quando participou da adaptação de *Crime e Castigo*, montada num quarto de apartamento na Urca (Ver Anexo B, Entrevista com Cristina Flores). Ao longo de 2014, atuou na peça *Cosmocartas*, sobre a correspondência entre Hélio Oiticica e Lygia Clark, com temporada iniciada em 2013, e que durou até Fevereiro de 2014 no Centro Cultural Hélio Oiticica, bem como na micropeça *Vista de cima, a vida faz sentido* dentro do projeto *Microteatro*, realizado entre os meses de outubro e novembro no Castelinho do Flamengo. A obra de sua autoria que tomaremos em consideração é tanto um espetáculo teatral entendido como um acontecimento poético, quanto a criação de um espaço, misto de centro de produção cultural e antiarte ambiental. *Jardins Portáteis* apresenta-se a partir de uma figuração múltipla em que criar o espaço de um jardim é tanto parte da obra quanto o conjunto de performances e a peça feita com o mesmo título. Nesse sentido, as primeiras apresentações de performances, em que alguns dos fragmentos cênicos e poéticos que compõem o texto de autoria de Cristina Flores, tinham uma dupla função: era também o momento em que, de frente ao público algumas das plantas que seriam instaladas

no espaço era plantada ou transplantada. O projeto, iniciado em 2013, teve uma apresentação a cada mês, momentos em que se construía o espaço e a obra cênica (cortes no texto eram feitos, indicações de direção, cenas ganhavam diferentes dinâmizações a partir desses encontros), até a temporada de dois meses entre agosto e setembro de 2014. Localizado na Rua Manuel Carneiro, 12, no terraço da “Sede das Cias”, o jardim continua funcionando como espaço em que ocorrem lançamentos de discos, livros e performances diversas organizadas pela artista e/ou outros artistas que fizeram parte de algum modo do elenco de *Jardins Portáteis*. O que nos interessa como objeto de consideração, nesse sentido, será tanto o texto teatral quanto o espetáculo cênico, mas também o próprio jardim enquanto obra.

O jardim, enquanto espaço cultural situado entre a residência e a natureza, tem uma longa história e diferentes modos de ser percebido e pensado nesse percurso. Desse modo, pode-se dizer que se ele representa de um modo geral a persistência do sonho de uma vida e uma acolhida ao ar livre, nele, como assegura Méناهèze (2004): “(...) a hospitalidade é às vezes contestável, condicional, sobretudo variável no tempo” (MÉNAHÈZE, 2004, p. 483). Assim, segundo a autora, o que marca o jardim enquanto localidade específica não seria tanto a permanência de um ideal em que os prazeres do mundo natural estariam à disposição e sob o controle humano, mas a caracterização de uma alteridade, cuja disposição pode mesmo inverter as delícias em estranheza ou horror. Foucault (1984), em seu comentário sobre as heterotopias, destaca o jardim enquanto um lugar em que vários espaços se inscrevem, representando inclusive na tradição dos persas um duplo em que na menor parcela apresentasse a totalidade do mundo. A intermediação entre o mundo da residência e o mundo da natureza é apenas um dos encontros entre lugares possíveis, mas diz de um modo geral de uma dinâmica em que o homem se eventualmente pode procurar se colocar numa espécie de centro não detém a autoria ou a regulação do espaço sozinho. Méناهèze (2004) busca retomar a historicidade dos jardins apontando como uma de suas marcas a abertura para travessias, com fins diversos (didatismo, observação científica, lazer, etc.), tendo no visitante e na transitoriedade do passeio elementos fundamentais de sua composição com relação a como delimita seus diferentes personagens possíveis e os usos do corpo implicados. De um modo geral, pode-se dizer que há um repertório de possibilidades de intenções na visita, que vão propiciar desde uma aproximação do jardim com o museu até um espaço que configurará no século XVIII uma espécie de utopia da hospitalidade. Essa figura do jardim como heterotopia feliz e universalizante (Cf. FOUCAULT, 1984) surgirá como contestação dos jardins reais e principescos, cuja hospitalidade era concedida à revelia (Cf. MENAHÈZE, 2004, p. 488), e

gerará a demanda pelos atuais jardins públicos. Esses, entretanto, só aparecem a partir de uma diluição do sentido de sua hospitalidade num regime marcado pela impessoalidade e pelo anonimato.

Ao se colocar como espaço vivo em que diferentes realizações artísticas e culturais podem ocorrer, o jardim em questão relê a tradição desse lugar a partir do cultivo do espaço como arte e das obras de Hélio Oiticica que se encaixam no conceito de Penetrável e antiarte ambiental. O conjunto de obras, que envolve de *Tropicália*, *Éden*, até os *Parangolés*, será descrito pelo próprio artista como um meio de estimular um dilatamento das capacidades sensoriais habituais estabelecendo uma totalidade-obra (Cf. OITICICA, 1966, p. 43). Trata-se, portanto, de juntar uma série de elementos que se deslocam de seu modo de significação estética tradicional, em que são considerados em seus aspectos dentro do jogo estrutural e formal dado pela tradição artística num exercício contemplativo. O que se busca é uma percepção em que, por um lado, os usos dos sentidos se abrem num jogo de abertura entre tempo e prazer, e por outro, cada um constrói seu próprio ambiente na sua experiência do penetrável.

Quanto ao texto e à concepção cênica do espetáculo, digamos por ora que se inscrevem dentro do contexto do que se tem denominado de teatro pós-dramático (Cf. LEHMANN, 1999). Apresentam-se como um bloco de fragmentos poéticos com uma estrutura que, ao invés de conter diálogos e um enredo orientado pelo desenvolvimento de uma ação, aparece como blocos de fragmentos líricos, narrativos e didáticos, encenados numa estrutura que combina números musicais, paródias cômicas, projeções de videoarte, e cenas poéticas numa espécie de releitura do teatro de cabaré. Há, entretanto, uma sequência de repetições de imagens e tópicos de fala (os pombos, diferentes locais do Rio de Janeiro, o tema das plantas e do jardim, etc.) no texto que permite ao espectador sentir o acionamento de uma espécie de mapa tanto da cidade quanto de seu imaginário, de modo similar ao que Hélio disse sobre *Tropicália* (Cf. OITICICA, 1969, p. 60). Por fim, a estrutura fragmentária com números diversos permitiu que Cristina Flores pensasse um lugar que chamou dos *atravessadores*. Desse modo, além do elenco básico – formado por Cristina Flores, que também assinou o texto e a direção, e João Marcelo Iglesias, Eduardo Sande, Diana Behrens e Dimitri BR – diversos artistas (atores, músicos, poetas, performers, etc.) revezaram-se apresentando números próprios que eram encaixados no meio do espetáculo.

Laurie Anderson é uma artista norte-americana que começou seu trabalho com peças escultóricas na década de 1970, e desenvolveu ao longo das décadas seguintes uma trajetória

marcada tanto pela invenção quanto por certa recusa de lugares comuns da cena artística e da vanguarda nova-iorquina em que se inseriu inicialmente. Considerada comumente como uma artista de performance, costuma manter uma posição oblíqua com relação a tal enquadramento, no sentido de que o aceita de alguma maneira sem se afiliar a uma tradição ou a uma discussão conceitual sobre esse ou aquele tipo de arte. Efetivamente, a única definição que costuma atribuir a si é a de contadora de histórias (Cf. GONÇALVES, 2006, p. 277). O seu trabalho se caracteriza por apresentar não apenas uma diversidade muito grande de meios e materiais (já trabalhou com escultura, livro de artista, disco de canção, performances multimídias, filmes, narrativas em prosa, verso, etc.) como igualmente um trânsito constante em que um mesmo universo de elementos está sendo combinado e recombinado numa mudança de meios que constitui um discurso marcado pela colagem e recolagem de elementos heterogêneos. Não surpreende que, em diversos momentos, outra forma que a artista encontra para se apresentar ou descrever o seu trabalho tenha como base a ideia de coleção (Cf. GONÇALVES, 2006, p. 187, p. 246). Ela coleta vozes, histórias, retratos de pessoas, assim como imagens feitas em casa ou em viagens, ou retiradas de programas audiovisuais. Em suas performances, os diferentes materiais são combinados e recombinados num fluxo de estruturas semi ou mesmo antinarrativas cuja negação sucessiva de significados estáveis lembra a dinâmica da lógica audiovisual característica da programação televisiva (Cf. AUSLANDER, 1989, 127). Os elementos que permitem a comparação, aqui, são a falta de uma sequenciação lógica em que o termo seguinte encontra sua razão de ser no subsequente, e a de uma orientação para um final previsto, consequente. As histórias, canções, projeções se ligam a partir de elementos sensíveis – vinhetas sonoras, ícones que aparecem ocasionalmente, narrativas descontínuas e interrompidas abruptamente. Importante notar que Auslander (1989) não está comparando a lógica das histórias apresentadas por Anderson, ou mesmo suas performances com as narrativas apresentadas enquanto tais nos meios audiovisuais. Compara, sim, procedimentos gerais de composição e combinação de elementos. Aqui, talvez caiba, num primeiro momento, apontar: (a) tal modo de compor ao assimilar tais processos de pensamento os expõe, ou deixa a nu o quanto eles constituem nossas relações e hábitos mentais cotidianos; (b) ao invés de orientar o fluxo de vozes, imagens e narrativas na direção de uma injunção ao consumo, Anderson opera de modo a criar espaço para questões, ou passagens e quebras de ritmo, silêncios, que não haveria nos discursos midiáticos. Não à-toa, Gonçalves (2006) associa seu trabalho à criação de contra-palavras de ordem sob as próprias palavras de ordem, e Celant (1998) reconhece na

obra o esforço de interromper fluxos ligados a um poder coercitivo, favorecendo fluxos de criação.

Historiadores da arte, cujo principal referencial encontra-se na apreciação crítica das peças individuais e dos caminhos da performance enquanto um tipo de arte, costumam descrever o trabalho da artista norte-americana a partir do seguinte conjunto de itens: (a) utilização de material autobiográfico; (b) invenção de dispositivos eletrônicos/tecnológicos e realização de performances multimídia em larga escala; (c) problematização da identidade da performer a partir de “duplos”, obtidos através um conjunto de estratégias que vão desde o uso de aparelhos para distorcer a voz, ventriloquismo (com bonecos, de fato, e por meio de violinos re-programados para falar), até elaboração de falsos hologramas e clones virtuais; (d) desconstrução da ideia da “presença” imediata do corpo como autoevidência da performance, a partir de alterações e distorções do próprio corpo, ou jogos entre ausência/presença no tempo e no espaço por meio de dispositivos tecnológicos; (e) inserção na mídia e no meio de produção do mercado de discos, principalmente a partir de 1982, com o sucesso internacional obtido por uma de suas canções, *O Superman*; (f) elaboração de uma crítica à tecnologia, a partir da conjugação de elementos tecnológicos, ou de uma conjura da técnica através da técnica; (g) problematização das relações e das políticas de gênero; (h) crítica da sociedade norte-americana e das narrativas do *american way of life*. A obra de Laurie Anderson é significativamente extensa e a produção bibliográfica que a analisa também, infelizmente, dadas as proporções da presente Tese, não teremos como revisar nem uma, nem outra.

Interessa-nos, entretanto, momentaneamente, nos valermos de um pequeno ponto da extensa obra no sentido de precisar melhor por que nosso foco de interesse se volta sobre tal produção artística. Em 1994, Anderson produziu um livro que fazia uma retrospectiva de sua carreira até então chamado *Stories from the Nerve Bible*. Em um dos textos iniciais (Cf. ANDERSON, 1994, p. 06), identificava que *Nerve Bible* era uma expressão para falar do corpo humano que aparecia, entretanto, no livro de modo não naturalista, fragmentado e um pouco distorcido. Ora, dizer que sua obra consiste em histórias do corpo, ou que mapeiam e se inscrevem sobre o corpo é de algum modo apontar que o fluxo em que elas se recombina atua, gere, se instaura, modifica esse próprio corpo. Não é sem ironia que ela diz, em seguida, que, entretanto, os personagens que mais encontrou e sobre os quais mais escreveu histórias são *no bodies*. Ou seja, aqueles corpos que de alguma maneira são carregados, moídos, devorados no fluxo, tendendo a desaparecer. Deixar que eles ganhem vozes torna-se uma forma de torná-los materialmente presente no interior da lógica que procurou expulsá-los.

Assim, se a relação do corpo com o tempo e com o espaço muda, sua própria percepção se transforma a partir da integração dos aparelhos tecnológicos, ele mesmo aparecerá como outro – criando focos de resistência à aceleração do mundo tecnológico e do consumismo compulsório. Apresentar suas histórias é compor uma coleção de gestos que flagram, questionam ou desmontam o automatismo dos usos cotidianos. Ora, o que Anderson faz, em última análise, ao trabalhar sempre com elementos que se articulam a partir de sensações e observações de gestos, é trabalhar com o corpo. E o contato do espectador é sempre de seu corpo com uma materialidade imagética, cinética, sonora, oral, escrita, verbal, etc. Faz questão de mostrar, todavia, que o que tomamos como evidência corpórea – sem pensar em como nos fazemos dispersos quando nos fotografamos, falamos no telefone, utilizamos aparelhos diversos – não está onde realmente lá. Aproximamo-nos do corpo por um conjunto de usos que são codificados culturalmente, e talvez na experiência do mundo de hoje, codificados por uma cultura de fluxos. A obra de Anderson sobre a qual decidimos nos deter foi *Delusion*, de 2008, apresentada originalmente como performance em que, a partir de uma série de curtas narrativas, ela dialogava com a sua “voz da autoridade”, uma voz masculina, máscara vocal obtida a partir de um aparelho de distorção colocado no microfone, com que tem trabalhado há cerca de 25 anos. Seu disco mais recente, *Homeland* (ANDERSON, 2010), apresenta algumas dessas narrativas e canções retrabalhadas, e a exposição retrospectiva de seu trabalho feita no CCBB em 2011 apresentava uma recriação de *Delusion* como instalação.

Para encerrar o pequeno entreato, talvez caiba alguma palavra com relação a como chegamos e de que modo trabalhamos com cada uma das obras selecionadas. De um modo geral, em ambos os casos, o foco de interesse se centrava sobre esses procedimentos que apontam para a fragmentação, a passagem e o fluxo como modos de composição de uma obra. Reconhecendo em tais elementos, o ambiente, a experiência de mundo em que estamos inseridos, pareceu absurdo e pouco efetivo realizar, a partir de quaisquer enquadramento teóricos, uma crítica distanciada em que o objeto é alvo do exercício de observação e juízo do pensamento do crítico. Procedemos, então, por um trabalho de imersão. Segundo Murray (2003), tal experiência remete à sensação de quando estamos submersos e uma realidade estranha se apodera de nossa atenção e todo nosso sistema sensorial. É preciso aceitar as mudanças das condições dadas para conseguir manejar a realização das funções vitais mais básicas como respirar, se deslocar, etc. Isto é, não tratei nenhum objeto como elemento sobre qual farei um discurso, não quis dizer nada sobre eles. Antes, o que procurei foi dizer algo

com eles, numa espécie de dueto, jogo duplo, em que a pergunta era: como, ao assumir, imergir, tomar suas figuras de pensamento e procedimentos narrativos, podia desenvolver uma reflexão crítica que seguisse com a experimentação da questão apresentada sobre a relação entre corpo e linguagem? Para cada um dos objetos, entretanto, isso significou uma diversidade de métodos e de jogos, passagens entre aproximação e distância.

No caso dos *Jardins Portáteis*, em uma de suas primeiras apresentações teste, em Fevereiro de 2014, tendo tomado contato com Cristina Flores, fui convidado para ser um dos atravessadores, já que estava com o projeto de lançamento da revista-disco de poesia *Bliss Não Tem Bis*. Tratava-se de, em meio à performance, eu apresentar o objeto artístico que tinha produzido junto com o coletivo de artistas de que faço parte, e dizer alguns poemas. Em seguida, tendo continuado o contato e assistido à mais uma apresentação teste, fui chamado novamente para atravessar o último teste que antecedeu a estreia da temporada. Nesse caso, eu deveria entrevistar, a partir de questões simples, diversos espectadores que eu escolheria como quisesse. As entrevistas deveriam acontecer durante o evento, sem que eu me importasse em estar tirando a atenção dos espectadores ou não. Estabelecido esse diálogo produtivo, quando o espetáculo estreou, fui convidado para mais uma vez ser um atravessador. Pedi um tempo, já decidido a uma observação mais contínua do espaço, de como ele compunha e se organizava. Fiz uma entrevista com a Cristina Flores (Ver Anexo B) e assisti a algumas apresentações. Desenvolvi um texto específico que achasse que pudesse se encaixar na lógica que eu observara. Foi somente quando faltava duas semanas para o fim da temporada que participei como atravessador, e fiz todos os espetáculos que restavam nessa condição, passando a integrar o grupo de artistas em torno do qual o jardim como espaço de produção, ou centro artístico-cultural tem se afirmado. No caso de Laurie Anderson, a imersão passa por uma dinâmica mais comum à das pesquisas com função crítica. Embora já tivesse contato com diferentes peças suas, aprofundei-me em sua produção a partir da exposição retrospectiva de 2011, organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, de curadoria de Marcello Dantas. Nessa ocasião, tive a oportunidade de ouvir a contadora de histórias. O impacto deixado foi bastante significativo: no ano seguinte, comecei a trabalhar traduzindo seus trabalhos no contexto do blog <http://blissnaotembis.blogspot.com.br> e posteriormente por encomenda para o número 4 da revista de poesia *Modo de Usar & Co.*

Tanto em um caso como em outro, o que se identifica como ponto comum é que as figuras de pensamento identificadas se relacionam com o questionamento da memória. Como ela funciona, qual seu papel na criação de nossas narrativas, na constituição da obra artística

ou do espaço que habitamos? Como ela é influenciada por transformações no nosso corpo, e na nossa percepção do espaço e do tempo, estamos instaurados num jardim, ou no centro de nossas sociedades tecnológicas? Assim, julguei que precisava integrar um trabalho com a memória na escrita dos capítulos. Optei por redigir, no capítulo 3, uma *Autobiografia do Jardim*, e no capítulo final, uma tradução comentada, em que os comentários buscassem registrar não tanto as dificuldades de transposição entre línguas e culturas, mas de que modo eu a estava escutando. Dividi o texto da performance em 10 fragmentos e os traduzi, ora adaptando-o às minhas circunstâncias, transpondo a situação para o Rio de Janeiro no lugar de Nova York, mudando as marcas de gênero, ora mantendo as indicações do original.

3 AUTOBIOGRAFIA DE UM JARDIM

Que são essas coisas infinitamente ligadas, umas atadas às outras,
Umás em resposta às outras, todas partilhando da terra entre si.

Walth Whitman.

3.1 Você acredita que existe no tempo ou no espaço?

Quando eles contam a história da própria vida, quase nunca mencionam o tempo que passaram dormindo; mas como boa parte de seus momentos passaram dormindo, acaba que contam a história da própria vida só em parte, acaba que contam não a história da própria vida, mas a história dos deslocamentos que fizeram. Saí daqui e fui para cá, então de lá me levaram para outro lugar ainda; aqui: a casa nova, a casa velha, as cidades todas de onde fugi. E pode ser mesmo divertido de ouvir, até quando eles dizem “Isso foi em” e uma data, como se uma data fosse uma esquina, um pequeno mapa para eles conseguirem se situar no tempo. Usam mais números que nomes para se referir aos diferentes momentos das noites e dos dias, e cada vez mais números que imagens e histórias para falar dos diferentes momentos ao longo do ano.

Por isso, quando chegam, pelo menos boa parte deles, quando chegam não conseguem se deter e reparar. Estão sempre à procura de onde sentar, onde se pôr já que chegaram aqui, sempre em busca de um ponto de vista de onde observar em que lugar estão e proceder a partir daí. Eles estão seguindo um roteiro, eu penso, mas eu não sei quem distribuiu os papéis. Então se encaixam nas cadeiras de madeira ou nos bancos de cimento, às vezes no banco de praça verde, leva um tempo até que alguns sentem ou deitem no tapete de grama. Para eles, achar um lugar quer dizer se pôr num ponto do espaço onde vão ficar um tempo sem sair, quase parados: achar um lugar quer dizer cessar de se deslocar momentaneamente. Ficam observando, boa parte deles observando enquanto os outros fazem o que fazem porque têm feito assim repetidas vezes, e só às vezes eles reparam, por exemplo, a minha jabuticabeira saindo da cômoda. Quando o movimento de um dos outros joga a minha jabuticabeira para a luz ou bem na frente deles. E notam se ela deu ou não frutos – colher às vezes faz parte do

roteiro. Você entende? Cada coisa em mim, eles pensam, é parte de um lugar, um para onde eles se deslocaram, foram deslocados pelos outros. Você entende? Quando eles te chamam de lugar é porque eles não pensam que você está vivo.

Agora, eles talvez achassem inusitado se eu dissesse como a cada minuto eu percebo, a cada segundo percebo que não estão parados – se ajeitam, mudam o ponto de apoio, se coçam, ou se emocionam e acham graça, ou se distraem desligados do espaço e dos outros que fazem e falam e cantam bem à sua frente. E percebo quando têm sono, e quando simplesmente não compreendem então podem se irritar, porque gostam de estar sempre atualizados quanto ao roteiro do que está se passando. A cada movimento, o ar se desloca levemente, ou qualquer coisa assim como um odor levanta dos seus corpos, ou quando sorriem exalam outra coisa ainda mais leve que um perfume, e quando cochicham ou gargalham, o som é um cheiro mais denso, uma espécie de teia que se movimenta pelo espaço e então se desfaz. São mudanças no ritmo, na composição do ar: como eles me olham estabelece um clima. E a cada gesto, eu me transformo, como se eles estivessem em mim, como eu neles, como uma camada de orvalho, umidade naquilo que sinto.

Lembro bem quando um dos outros disse sem se assustar muito: “Aqui é como se a gente estivesse no cérebro dela”. E eu fiquei: o cérebro é um lugar? Mas então, que tipo de lugar o cérebro é? Um lugar de tempestades, noites para os sonhos, dias para as vigílias, nunca parado e a cada momento diferente de si mesmo. Foi quando ventou muito, e a chuva veio forte numa noite, alguns vasos, partes minhas foram caindo como peças de dominó – e na queda o cacto se partiu. A parte superior caiu para um lado, enquanto a base no vaso ficou caída no outro. Ela viu depois, como quem se põe diante de um acidente. O cacto não estava morto, mas a parte de cima e a outra separada era como que algo difícil de entender: aquela mudança em mim, a fragilidade de cada coisa, um quebra-cabeça de peças para sempre separadas, irrecuperável. De repente, um cérebro pode ser o lugar de algo ter lugar, um lugar de atenção e silêncio. Pegou o pincel, e ficou em vermelho sobre o vaso cor de barro: “Perdeu a cabeça”. Algumas vezes apontava para que eles vissem – o acidente, as letras na base do vaso, a parte superior depositada ao lado. Mais tarde, quis saber e lhe disseram que a cabeça perdida poderia ser replantada. Agora, ficam ambos lado a lado.

Naquelas noites, a cada noite, havia pelo menos três momentos, e às vezes era mais fácil, às vezes mais difícil reconhecer o limite entre eles, e também cada um dos três momentos talvez pudesse ser dividido em outros, mais ou menos claros dependendo da noite. Mas havia o momento de antes de eles chegarem, em roda, de mãos dadas, os outros ouviam

enquanto ela falava, por exemplo, coisas sobre ritmo, como sobre a primeira parte ser uma espécie de sedução em que se repara corpo a corpo, passo a passo na diferença do outro que chega e tudo segue aos poucos. Seja bem-vindo. Pode achar o lugar que parecer melhor. Se a gente precisar do espaço, a gente tira vocês de lá. A segunda parte, ela dizia, necessita de uma mudança no ritmo, como quem acumula momentos em direção a um clímax, como quem sabe em que futuro quer chegar. Não fica claro, pelo que ela fala, o momento em que a primeira parte passa a ser a segunda, a passagem de uma coisa à outra fica como que a carga da sensação que eles tiverem enquanto fazem o que sempre fazem. Você pode concluir: digamos que a noite seja a segunda parte e o dia a primeira. A passagem entre uma coisa e outra é mesmo um momento delicado, e as sombras vão mudando numa vertigem de susto. Quando começa? Quando termina? Gosto quando me regam enquanto passa do dia para a noite. O calor está reduzido, e a água agita mas alivia um pouco a entrada num mundo mais escuro. O ritmo talvez seja mesmo algo como entender a passagem de uma coisa à outra, aprender a como fazer a passagem juntos sem que ninguém se perca entre um agora e outro. Todos em roda, de mãos dadas repetem uma frase num rito em que alguém puxa, e os outros repetem em coro para afirmar que estão dispostos, disponíveis a fazer o que não podem, não conseguem e não querem fazer sozinhos. Trocam abraços, sorrisos.

Chegam os que observam, na maior parte do tempo observam, mais ou menos à vontade para mudar de posição, mais ou menos à vontade para fazer comentários, seguir as sugestões dos outros. E então o final, tão difícil saber o ponto de início desse final, talvez antes mesmo de vir a comida, antes de o momento final ser anunciado como final, o momento final é quando uns e outros já não se diferenciam tão facilmente, e os que ficam (alguns sempre vão embora) parecem querer simplesmente estar, reparar num lugar agora vivo, como se fazendo parte dele. Eles escutaram que as plantas são capazes de intento (Ver Anexo B, Trechos de *Jardins Portáteis*¹): elas não só percebem e reagem ao meio ambiente como acontece com sua pele, seus pulmões, seus ritmos automáticos. Cada uma delas, eles agora sabem, se direciona a algo, se move como se sabendo não tanto onde, mas o momento em que chegará. Momento de mudar de ritmo. Momento de mover-se em outra direção. Momento de luz no ângulo tal, e então sombra, penumbra, escuridão. Escutaram talvez quando ela disse que sou diferente das paredes. Alguns, pode ser, ainda me veem como um cenário apenas

¹ A frase presente no texto de *Jardins Portáteis*, de Cristina Flores, encontra-se originalmente no livro *A vida secreta das plantas* de Peter Tompkins e Christopher Bird (1973), que curiosamente ganhou tradução no Brasil em 1976 do poeta Leonardo Fróes. Ela aparece, logo na introdução, atribuída ao biólogo vienense Raoul Francé do início do século XX. A autora do texto chegou a mencionar sua leitura na entrevista concedida. (Ver Anexo 2, Entrevista com Cristina Flores).

ligeiramente distinto, outros porém procuram uma nova perspectiva. São como partes de uma paisagem viva.

3.2 Com quantos passos se foge sem sair do lugar?

Pelo que soube, ela estava em fuga (Ver Anexo B, entrevista com Cristina Flores), em fuga do teatro, que bem pode ser um lugar, mas na maioria das vezes é uma triangulação. Por exemplo, eu estou falando com vocês, mas ela que está em cena. E vocês podem perguntar se “cena” quer dizer um ponto específico no espaço, mas isso não se responde com sim ou com não. Ela diz: “Você nunca vai estar em nenhuma outra parte, além de aqui, agora. Você vai sempre estar aqui e agora mesmo até desaparecer, você vai sumir sem saber” (Ver Anexo B, Trechos de *Jardins Portáteis*). Naquelas noites, ela estava em cena e dizia isso, e então uma coisa apontava para outra: quando algo ou alguém está em cena, você percebe que está aqui e agora, e se relaciona com isso como um acontecimento. Um acontecimento tem divisões, mudanças sutis que pedem que você se repositone com relação ao que já passou, e você sente que ele parece te direcionar, como água fluindo muito em direção a um lugar, como água passando e você pescando com suas raízes. É como se vocês estivessem sendo regados?

Os outros podiam ser, assim, jardineiros – ou algo que chamava “atravessadores”. Sabe, é possível sentir a diferença entre se deslocar e atravessar porque quem atravessa opera um corte, perfaz um furo, cria uma clareira – ao menos, momentânea – no meio de um fluxo ou mesmo de um sólido. Quando eles chegam, atravessam a porta sem quase se dar conta disso, mas o corpo deles sente que vazou de um espaço para outro e que precisa se recolocar. Esse é um jeito de atravessar quando as coisas te parecem paradas, é diferente quando se atravessa uma rua, ou um acontecimento – quando tudo parece estar fluindo numa determinada direção. Numa primeira vez, você pode estar nervoso, sem saber onde dá pé, e sentir que as coisas vão te levar, temer um atropelamento no meio do sentido, e então quando vê que podem ser só esbarrões, pequenos sustos que não impediram o fluxo, você meio que sobrevive. Depois, se os atravessadores voltam a atravessar, podem reconhecer os momentos que se adensam, os momentos que se afinam, feito quem conhece cada uma das etapas de uma chuva, do chuveiro à enxurrada – um saber todo de água.

Então, ela estava correndo no mesmo ponto. Ela estava fugindo? Era uma fuga portátil, uma fuga que pode ser feita em qualquer lugar, em lugar nenhum. Como se quando eles tivessem atravessado a porta, eles tivessem caído do outro lado do espelho, onde você precisa correr para se manter onde está, onde você descobre que os espaços não estão parados e precisa correr muito para ficar no mesmo lugar (Cf. CARROLL, 1871, p. 100). Corria no mesmo ponto, e a corrida inteira acontecia no seu corpo, no seu rosto, que se iluminava, que passava por episódios, velocidades diferentes. De repente, quase caía, arrastada para trás, e retomava o passo, retomava o ritmo no mesmo ponto. A fuga cresce, diminui, se intensifica mesmo se você não sai do lugar. A forma de correr é manter os olhos à frente, e nunca olhar para trás, às vezes para baixo, tomar uma planta na mão, evitar tropeços. Na fuga, você pode querer levar a paisagem consigo, não apenas como memória e como distância, não apenas no seu rosto que imagina. Então, você sente necessidade do desenho que a paisagem faz, da figura que ela cria e dos ritmos que opera, e vai tentar destacá-la, possibilitar uma separação entre ela e o espaço, fazê-la entrar em fuga também.

Quando ela estava correndo no mesmo ponto, e parava e tomava a planta nas mãos, você sentia como que isso, uma pequena explicação: é uma relação de compromisso que se estabelece entre as pessoas e os outros seres vivos do que elas chamam de paisagem. É um pensamento do tipo: eu não posso partir e deixar essas plantas para serem destruídas. Cuidar delas aparece como forma possível de se manter vivo. Uma relação de compromisso, por exemplo, quer dizer quando você percebe o cuidado com os outros como um cuidado de si.

Mas voltando à fuga, eu queria falar da fuga porque nela certas coisas se encontram. Você veja: na fuga que eu disse que era uma fuga portátil, que disse que tinha uma espécie de explicação, ela encontrava um vaso de planta no chão e tomava o vaso nas mãos, passando a fugir com ele. Acho que a ideia original era que fosse com a planta da felicidade, mas quase nunca era a planta da felicidade, eu acho, porque ela ficou grande e pesada para se fugir assim, numa corrida no mesmo lugar. Então, você se põe em fuga, quando você se põe em fuga é sempre um de dois: ou excesso de algo, ou falta de uma outra coisa. E depende sempre do que estiver um jogo: às vezes basta um predador relativamente perto de você, e isso já é saturação suficiente para que surja o desejo da fuga. Às vezes nas suas imediações não se encontra amor, às vezes não se encontra comida.

Ela estava fugindo do teatro por causa de um excesso, excesso do próprio teatro (Ver Anexo B, Entrevista com Cristina Flores). O ponto do excesso não precisa ser ameaçador: era sempre ela mesma, mas com outras construções de pensamento. Quando você traz na

memória outras construções de pensamento, quando aprende a levá-las na memória sabe que elas não se detêm num recorte de tempo específico, não são chamadas apenas quando você quer ou necessita. Elas sempre voltam, sempre insistem. Então havia outros demais, e uma superpopulação gera cansaço. Pelo mar de telhados da Lapa, por qualquer ponto de uma grande cidade, você sente que, nela, uma das coisas que mais se produz é cansaço. Pelo mar dos telhados da Lapa, por qualquer ponto de uma grande cidade, você sente que um dos frutos do cansaço é um desejo de destruição. É diferente de um predador e sua presa, e diferente de uma tempestade que de repente chega e sai arrastando as coisas consigo. É como secretar um pequeno veneno, um meio de defesa implícito. Você pode me devorar, mas eu te levo comigo.

Ela estava fugindo do teatro e pensou em destruir Amores Perfeitos (Ver Anexo B, Entrevista com Cristina Flores), em *Como destruir amores perfeitos* como um número, uma peça. Os venenos são diferentes dos venenos, e os venenos dos animais são diferentes dos venenos de outros animais. Não há nenhum veneno de animal exatamente idêntico ao do outro. Ela pensou: “Vou estudar a planta para destruir a planta”. Pensou assim porque o estudo, quando ela quer, pode funcionar como um veneno. Então ela foi e se colocou diante de uma planta, porque é assim que começam os seus estudos; quando você se coloca diante de algo é um pouco como sentir aquilo até que ambos estejam no mesmo tempo. Diante de mim, nada está frente a frente, não estamos falando de um enfrentamento, mas de uma obstrução, você fica em meio de. Diante de mim estão as coisas que sem estar imersas, me fazem sombra, as coisas que entram na luz e se tornam opacas, que estabelecem uma espécie de reflexão. Então é como dizer que a planta devolveu o olhar? Nada assim como um olhar, ou como algo que se veja, assim uma aparência imediatamente percebida e clara. O que a planta te devolve é de uma crueza mais simples e mais difícil. Você poderia inclusive chamar de obscuro, como os ritmos da sua respiração, como as suas emoções podem lhe parecer obscuras. E a pergunta que eu sempre faço é: o que fazer quando te devolvem algo que você não esperava e não pediu? Acho que dá para entender como as coisas podem ir de um lado para o outro, como elas fogem: ela acabou fazendo *Como criar amores perfeitos*. É assim o que você pode chamar de um compromisso, mas também é assim o que você pode chamar de uma paixão.

Acho que se a gente pode falar das vidas como tendo um começo, se é que as coisas vivas têm um começo, ele meio que paira por ali, ou uma das raízes estaria tentando chegar ali: ela se tornando jardineira como uma espécie de fuga do teatro, mas também mais que isso ela se apaixonando por esse momento da fuga em que as pessoas levam as plantas, esse

momento em que se afirma uma espécie de compromisso entre coisas vivas. E então ela correndo no mesmo lugar, e então o começo se espalhando em fugas portáteis, e tantas vezes repetiu isso que cada um deles vai se lembrando de um jeito diferente, até você perder de vista os fins do próprio começo. Mas eu dizia que ela correndo no mesmo lugar dizia de um amor, de repente, por si, a fuga como um amor por si. Então minha amoreira chorona na banheira, empurrada por um outro chegava sem que ela visse, corria sempre com os olhos em frente sem se voltar para trás, e ela cai. Ela sempre cai.

3.3 Você acredita que habita um nome ou que habita um corpo?

As primeiras palavras que me vêm são: “Transplante diário” (Ver Anexo B, Trechos de *Jardins Portáteis*). Por ser em vasos, me recomponho: minhas partes são móveis, e me rearranjam como as estrelas mudam de posição no céu ao longo do ano. O transplante é como as plantas imitam o deslocamento, um movimento mais próximo do dos animais. Transplante é remover de um local e inserir em outro, como você pode se remover de um nome e adotar outro. O que é necessário para adaptar seu corpo a um novo modo de ser chamado? Qual o ambiente mínimo sem o qual ele começa a perder o vigor? Que climas ele suporta, que adaptações você faz no nome para que ele possa receber seu corpo em paz? O recipiente precisa ter três furos na base, e então uma camada de pedras para drenar. Você pode usar manto de bidin para proteger os espaços que existem entre as pedras da terra. As pedras são conjuntos compactos em si que não cedem um ao outro, há um limite entre uma pedra e outra, um pequeno abismo. A terra forma uma massa compacta e ainda assim fragmentária. E se você perguntar, sim, eu ainda estou falando sobre nomes.

Eles mal percebem conforme vão sendo transplantados para novos nomes, pensam que nomes são apenas os pessoais, os apelidos, nomes de gente. Bonito é reparar: transplante diário. Eles são inseridos em novos nomes o tempo todo, e o corpo mal se dá conta disso. Nomes de profissão, nomes familiares, nomes das coisas que criam. Agora, seu corpo está em jardineiro? Jardineiro é como um vaso que recebe seus braços e pernas. Seus pulmões foram plantados em jardineiro, estão respirando bem? Às vezes precisa proporcionar sombra, às vezes precisa mudar de posição a palavra para que ela continue fazendo sentido com o seu corpo. As raízes se acomodam? Como fazem para regar o corpo no novo nome? Então eles

vêm e voltam, e eu vou vendo como vão crescendo dentro de “jardineiros”, enquanto eles me veem enquanto cresço.

Foi, aos poucos, que se construiu o ninho. Eu estava chamando? Estava talvez querendo? Foi no vento que foram me sentindo aqui, entre os telhados da Lapa? As aves também se transplantam. Um outro notou só quando começaram a surgir penas. E então, logo, vieram os sons, principalmente de dia, como cantavam. Principalmente para pedir comida, ou pedir um pouco de silêncio, um pouco de vazio, ninguém mais por perto enquanto a pássara dava de comer aos filhos. Os outros se retiravam e ficavam pela janela me olhando, enquanto as aves iam e vinham em sua comida bico a bico. Então, comer não é o mesmo para pássaros e para outros bichos. Naquelas noites, a cada noite, nos últimos momentos, o cheiro que vinha da cozinha bem na minha frente, ficava flanando entre as folhas. Eles trocavam pequenos recipientes e utensílios, nunca vi comer de modo tão difícil, mas tinha uma coisa em comum com os pássaros no ninho. A coisa em comum é que faziam sons, falavam e falavam, então riam, às vezes mais alto, às vezes mais baixinho, dispersos em pequenos grupos um pouco abertos uns pros outros. E eu ficava assim: isso que eles chamam, os bichos chamam isso de comer, vem envolvido em som, a voz é uma pequena flor disso que os bichos chamam de comida.

Eles se distraem quando falam, se distraem quase sempre, bichos engraçados, mas principalmente quando falam, e você nunca sabe se falam para se tocar do momento presente ou para se proteger, fugir dele. Eles se distraem quando falam, e mal percebem que quando fazem isso que chamam de comer, estão de fato fazendo isso, e mal percebem a dificuldade do cabimento. Os corpos estão sempre crescendo, um movimento que eles, que acham que só se deslocam, pensam que é um tanto quanto caótico, e em parte é mesmo, mas estão sempre indo um pouco além de onde estavam, então há uma dificuldade de saber ponto a ponto: o que é a massa do seu corpo? De sentir que cada pedaço dele é um pedaço mesmo, e que vai até determinado ponto se esticado. Na maioria das vezes, eles procuram se achatar, reduzir o alcance como forma de caber no próprio corpo. Então coisas dentro deles se dilatam e eles mal percebem, precisam de um espelho: encostado na parede, ao lado da planta que está no centro de mim, meu rosto, está um espelho, e há outro no banheiro. Se não se veem, perdem a noção de como seu corpo tem tamanho no espaço, de como isso pode afetar o balanço e o equilíbrio. Então, ela, uma outra ela, diz, às vezes deitada na maca, às vezes à sombra da minha amoreira, na banheira onde está plantada, na banheira onde está pintado: “Amoreira

chorona para Selarón²”, ela diz enquanto se agita como se estivesse se desfazendo: “Estica os braços até estar contigo, até a ponta de ti, teus dedos. (...) Habitai teus músculos” (Ver Anexo B, Trechos de *Jardins Portáteis*). Para eles, a dificuldade de estar no próprio corpo é a dificuldade dos limites disso – quando falam e quando cantam e quando pensam parece que se dispersam, ou aumentam de tamanho, e quando ficam pequenos porque algo neles se apaga, então vivem no escuro reduzidos dentro deles mesmos. Eles sempre usam o espelho para conferir aonde o corpo vai, e isso é um jeito de se achatar um pouco. E se são muito altos, como um outro, tendem a se curvar, como os galhos da amoreira, cujo tronco se estica, mas eles procuram o chão. E seus cabelos e unhas procuram o chão. Para eles, deve ser difícil serem altos sem tentar achatar o corpo, ou serem baixos sem ansiedade ou medo de altura. Ficam engraçados, porque o corpo deles nunca se achata, é sempre volumoso, então cria nós, torções, e habitar vai sendo um pouco administrar esses usos variados em que às vezes eles sentem que cabem, que têm lugar no próprio corpo, mas muitas vezes não.

Quando ele vem e canta, e está cantando, então parece que fica ainda mais alto, quando canta baixo ou quando canta com a voz no volume máximo, parece sempre ainda mais alto, e é assim que ouço: “Neste mundo imenso só/ posso desejar/ que o caminho tenha o/ tamanho do caminhar/ só um desejo tenho neste/ mundinho/ que o meu caminhar caiba/ no caminho” (DIMITRI BR, 2011). É um problema de tamanhos, de desejos e de caminhos. Quando o caminho parece longo, o desejo se fez pequeno; quando o desejo se agiganta, nenhum caminho parece grande o suficiente para contê-lo, e ele parece não ter lugar. Você pode querer colocar os tamanhos, os desejos e os caminhos em planos, achatar é dizer que é uma questão de medida. A dificuldade de caber é a dificuldade de entender quando o mundo, e aqui vai bem o corpo, e o desejo, e aqui vai bem a língua, se encontra em seus tamanhos. Então, quando ele canta e fica mais alto, agora está cantando tão baixinho e fica tão mais alto quando canta assim suave e baixinho, dá para dizer que ele encosta nos pombos do céu, quando ele canta você percebe que caber é uma questão de encontros.

² O artista chileno Jorge Selarón, pintor e ceramista, radicado no Rio de Janeiro, criou a escadaria de azulejos pintados na Rua Manuel Carneiro (conhecida como “Escadaria do Convento de Santa Teresa”, ou “Escadaria do Selarón”), onde se encontra localizada a Sede das Cias, no terraço da qual fica o Jardim que fala neste capítulo. A banheira em que foi plantada uma amoreira chorona é uma homenagem de Cristina Flores ao artista que morreu em 2013, incendiado na própria escadaria. Apesar do registro oficial da polícia declarar que se tratou de um suicídio, as circunstâncias de sua morte não foram de todo esclarecidas, sendo sabido que ele vinha recebendo ameaças de morte nos meses antecedentes ao fato. Cristina também fez, em parceria com a vídeo-artista Flôr Brazil, o vídeo “A Escada Nua” sobre a Escada e sobre Selarón, exibido na peça *Cosmocartas*, e como momento introdutório no saguão da Sede das Cias antes do espetáculo *Jardins Portáteis*. O vídeo pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xEY4JWdYQs>. último acesso: 24/12/2014 às 18h11m.

3.4 Se alguém percebe uma figura enquanto ela se forma, o tempo do seu desenho muda?

Sinto que cada nome meu me desenha, você também sente assim? Ou o nome de uma parte sua, digamos, a cabeça, não está no movimento que ela faz? Os meus nomes dão a figura que as partes do meu corpo compõem conforme vão se movendo: eu dizia, por exemplo, da Amoreira Chorona, justamente porque a um ponto de seu tronco, os galhos começam a descer e procurar pelo chão, são lágrimas descendo, e delas saem suas folhas, entre elas, uma colmeia escura que você pode morder. Mas também os Chifres de Veado apontam para o céu, e suas folhas, verdes, se armam em extremidades distintas como se estivessem desenhando as antenas na cabeça de um bicho galhardo. E as Espadas de São Jorge não são apenas pontudas, não apenas aparentam ter o fio de um gume cortante, a sua força empurrou terra abaixo, as raízes forçaram os limites do vaso e o plástico cedeu. Um vaso vazado, e então ela pintou: “Raízes rasgaram”. A luz de alguns nomes, é claro, pode ficar escondida: Pau-Brasil. Mas seu desenho está, correndo por dentro, fazendo um incêndio por dentro. Então eu ouço alguns de seus nomes, por exemplo, cariocas – e fico procurando como carioca se desenha em cada um deles, no jeito de os cabelos crescerem, no jeito de os olhos pararem, e procurando ver se conforme o lugar vai mudando, muda talvez o nome e a figura.

Tento me lembrar todos os nomes que já ouvi, os nomes de cada lugar, tento lembrar e faço uma lista. Circo. Rua. Cidade. Floresta. Ilha. Quarto. Janela. Porta. Chave. Lapa. Praia. Arpoador. Praia de Copacabana. Largo. Largo da Carioca. Lago da Carioca. Lagoa. Avenida das Américas. Morros. Moscou. Cinelândia. Brasil. Caixa de boneca. Terraço. Idaho. Clareira de Floresta. Paisagem Viva. Paisagem Aberta. MAM. Espaço Sideral. Parede. O desenho dos nomes é diferente do desenho dos lugares. O que eu fico pensando é se um lugar desenha algo num nome? Ou se um nome desenha algo em um lugar?

Agora, naquelas noites, ela dizia que iria aprender todos os nomes que tinha, o nome de cada parte do corpo, porque depois que deu nome para suas plantas, passou a tratá-las com mais humanidade (Ver Anexo B, Trecho de *Jardins Portáteis*). Ela dizia que um punhado de pessoas deu nome para cada parte do corpo deles, e que eram mil folhas de nomes. Então,

dava para pensar que os nomes como as folhas são partes do corpo. Mas Mil Folhas é um nome de doce. É uma fome de nomes. Mas os nomes dados para as partes dos corpos são os mesmos, mesmo que sejam tão diferentes entre si os corpos e suas partes. Então, debaixo dos nomes pessoais, que é uma coisa um pouco como um telhado pairando acima da cabeça, mas um pouco como a copa das árvores, fazendo uma região de sombra sobre si, debaixo dos nomes pessoais, todos os nomes são idênticos. Todos os pés não se chamam de qualquer maneira, se chamam pés – que também é como se chama aquilo que você planta. Eles nunca aprendem então todos os nomes de todas as partes do corpo. Porque usam mais as partes do que procuram estar junto delas, então ela dizia vou aprender todos os meus nomes e vou a uma Faculdade de Medicina dar o troco. Ela dizia que aprender os nomes é uma forma de paquera, de serenata, é uma aproximação do amor, uma aproximação do amor. Se você olhar para mim, você pode aprender os meus nomes pela figura que as partes do meu corpo fazem quando se movimentam. Você quer fazer o favor de olhar para mim?

Olhar é do que ela fala quando fala do “ao vivo”, é uma troca de olhares (Ver Anexo B, Entrevista com Cristina Flores). Igual quando a abelha se aproxima de uma flor. A sensação clara de que tem algo por acontecer, e de que tem algo acontecendo. De algum modo, esse algo escapa, se dobra e faz resistência e você fica ali, abelha sob a ação de atração desse perfume misterioso. E talvez o mais misterioso seja a mobilidade, a flexibilidade da troca – hoje, trocar olhares é diferente de no ano passado. As mudanças climáticas de um momento para o outro alteram tanto a quantidade de abelhas quanto o alcance das flores. Uma troca de olhares pode até se situar no espaço de algum modo, mas é algo que está atravessado pelos momentos temporais, que se inscreve na dinâmica do tempo, de tudo que acontece nas imediações desse momento.

Ela dizia, dizia e disse que, enquanto aconteciam na cidade as manifestações de junho de 2013, o “ao vivo” sofria grandes alterações. Ainda não em mim, mas me contava, dizendo que ia direto de uma passeata para a cena e que se sentia conectada com o presente como quem para diante de um pedestal. Uma troca de olhares é o tempo do mistério, o tempo no mistério mas não no sagrado, então pedestal é onde se coloca o microfone e ela precisava trazê-lo para o ensaio. Precisamos entender que o corpo dela não estava em busca, não era uma procura, mas em movimento e por isso mesmo podia haver alguma confiança que iria encontrar algo, alguém com quem acontecesse a troca de olhares, porque estava de algum modo no presente.

O difícil dos nomes é quando eles começam a te jogar para longe do agora. Fico ouvindo os nomes da cidade, sinto que alguns são usados na tentativa de segurar o movimento numa forma do passado – Cidade Maravilhosa. Se para paquerar, para tratar com humanidade, você precisar imaginar que estamos há cinquenta anos atrás, está de algum modo distante, querendo se distanciar do amor. Se olha para mim como se eu fosse semente, como se todas as minhas plantas ainda estivessem embaixo da terra, esperando para germinar é um medo de me ver agora e gostar, ou desgostar. Pode ser bastante assustador uma troca de olhares, e certos nomes, certas histórias podem te oferecer refúgio disso. Naquelas noites, todas as noites começavam com o lembrete de que as florestas em todos os contos de fada são perigosíssimos, assim como as cidades nos telejornais (Ver Anexo B, Trechos de *Jardins Portáteis*). O que não deixa de ser um jeito de lembrar que estão usando histórias para te deixar com medo o tempo todo, histórias para que você não queira o presente. O que acontece quando você descobre que os perigos não se encontram num lugar? Os perigos você carrega consigo no seu corpo aonde for. Mas então eu também posso ser assustador, eu também perigoso? Tanto quanto qualquer troca de olhares. Ao vivo não quer dizer com os vivos? Para eles?

3.5 Lembrar uma história, um desenho ou um diagrama é o mesmo que lembrar uma sensação?

Foi quando as cadeiras se vestiram, quando as cadeiras se vestiram boa parte do que em mim fica invisível, pôde ser visto³. Toda coisa que tem um ponto recolhido do acesso imediato da vista dos outros tem um tipo de memória. Quando as cadeiras se vestiram, certas coisas minhas ficaram à vista, o que carrego de lembranças e que passa despercebido para quem só tem olhos de ver. As cadeiras se vestiram e certos porta-retratos estavam mais ainda à vista, e a cômoda onde cresce a jabuticabeira pareceu aparecer ainda um pouco mais que as jabuticabas. Nem todas as lembranças que se inscrevem no seu corpo são de coisas que

³ No lançamento do livro de poesias *Histeria Coletiva, ou o mundo acaba quando ganha*, de Thiago Gallego (2014), realizado no Jardim, Cristina Flores decidiu colocar para secar algumas das blusas da avó que ficavam ou no banheiro, ou em outro ponto escondidas, podendo eventualmente ser integradas ao figurino dos atravessadores ou mesmo dos atores da peça. O jeito que encontrou de fazer isso foi vesti-las no espaldar das cadeiras. (Sobre a relação do Jardim com objetos da avó da artista, ver Anexo 2, Entrevista com Cristina Flores).

aconteceram com você – algumas delas você simplesmente leva porque senão não ficava de pé.

Lembranças parecem um pouco folhas que caem agitadas pelo vento do presente, mas que em vez de sair pairando pelo ar ou acabar ao pé de uma raiz sua ou da sombra que projeta, elas caem por dentro do seu tronco. Toda folha caída, de alguma forma, foi arrancada da sua situação original, fazendo uma figura incompleta daquilo que era. Depois, começa a perder a sua cor original e já não pode se dizer que está viva ou que faz parte da árvore do mesmo modo que fazia antes. E nisso vai alterando o movimento e o comportamento do seu tronco não porque façam peso – simplesmente porque desenham sobre ele, se agitam e mudam sua direção de crescimento, aliviam ou dificultam a postura. São pequenos raios de luz que se alojam e ficam circulando ali, cavando e desencavando, numa espécie de brinquedo entre fora e dentro.

Eu às vezes vou me despindo – me tiram o véu, você pode ouvir as batidas? Tum-tum, tum-tum. Este é o meu rosto embaixo do pórtico e pela cara dele você pensa num órgão do seu corpo. Pela cara dele, tudo bombeia sangue. Tum-tum, tum-tum. Se sou feito de vasos, é por que em mim corre sangue? Eu às vezes vou me despindo – como quem se esquece, estar esquecido de si é um modo de estar nu. A cômoda onde está plantada a jabuticabeira não foi feita para permanecer igual, não precisa manter a sua forma, nem durar para sempre como cômoda. Depois que o morto se foi, você vai esquecê-lo um pouco, vai se esvaziar dele e das lembranças que imprime com mais força, que revolve e agita no momento da morte. Então, se as coisas dele ganham outro uso, se elas podem servir, por exemplo, para você plantar uma árvore, se você muda a cômoda para que nela cresça uma árvore, consegue uma lembrança como uma peneira. É sempre bom lembrar que você quer que sua memória não seja sólida como uma pedra, e sim um manto vazado que deixa entrar vento, e ao mesmo tempo protege do excesso de sol. Você quer que o vento escape por entre os galhos e que eles façam o som que fazem, como quando lembrar é bom.

Os porta-retratos na parede da cozinha e na parede oposta não pesam. São pequenas fotografias penduradas ao vento, feitas de vento, e se ninguém dá por eles é por isso mesmo, alcançaram a transparência do sopro. Então, se é assim que se pode levar uma lembrança, de um modo tão perto do esquecimento, por que levar qualquer coisa? Na muretinha, há um par de vasos postos um ao lado do outro, e ela pintou neles: “Em caso de fuga, leve”, sendo que o último “e” está num vaso diferente de todo o resto da frase. Passa um vão entre eles, um vão no meio da palavra. Toda a coisa escrita guarda esse vão. Então a palavra escrita torna-se

móvel, portátil, algo que você pode levar adiante no caso de precisar fugir, um mecanismo de tornar a lembrança leve, mais preenchida de vento. Então a palavra escrita fica cheia de silêncio. Eu falava dos retratos e, de uma ponta a outra, eu percebo, são o tanto de silêncio sobre o qual se desenham os meus atos.

Na primeira vez que ele atravessou, lá pelo final, quando cada um já estava com seu prato, e eles comiam e conversavam, ela veio dizer o que tinha pensado, o que tinha pensado enquanto ele atravessava. Entre outras coisas, sugeriu que ele fizesse alguns cortes no que dizia, como uma pequena poda, você se separa de certos pedaços secos ou prejudiciais para que o resto possa crescer, para liberar o movimento. E então, se você carrega pesos demais, seja lembranças em estado de solidificação, seja medo da cidade, da floresta, ou do jardim, não respira nos pontos certos. Por isso, ela dizia que ele precisava encontrar o próprio silêncio, os pontos de silêncio que permitem um acontecimento, um ato, um misto de palavra e corpo. Então, você procura os seus pontos de silêncio e como sabe que os encontrou?

As plantas estão sempre em silêncio ou sempre dizendo algo que não cessam de dizer? Quando dormimos, ficamos mais quietos que quando despertados? Por que, no início da noite, conforme eles entravam, a planta debaixo do pórtico se encontrava escondida, velada? Dizia mais ou menos de lá debaixo do véu? O que ela queria, e o que queria a planta que ficava ali escondida? As plantas são capazes de intento, ela dizia depois que conheceu um pouco mais sobre plantas, depois que começou a pensar um pouco em mim, ou comigo, e acrescentava: “procuram ou se estendem em direção ao que querem de maneiras tão intrigantes quanto as mais fantásticas criações romanescas” (ver Anexo B, *Trechos de Jardins Portáteis*). E o que eu amo na frase é que ela passa feito um golpe de vento, um golpe de vento em folhas recém-nascidas, porque inverte perguntas do tipo: “Como a trepadeira sabe que tem uma parede após um determinado objeto e o contorna, crescendo na direção do que para ela é necessário?”. A trepadeira não sabe do mesmo jeito que alguns de vocês pensam que sabem das coisas, elas inventam um querer, se inventam em um querer, uma forma de querer que você pode encontrar em coisas que você acha que são justo o seu oposto, coisas feitas aparentemente só de palavras. E se inventam nesse querer, entre sua memória e seu desenho de crescimento, de modo que o seu movimento não é em falso, e vocês podem chamar isso de saber.

Então, havia esse momento de olhar as estrelas naquelas noites: eles ficavam, par a par, de costas um para o outro, e com a cabeça caindo para trás como uma amoreira chorona crescendo ao contrário, de modo que os olhos apontassem para cima na direção do céu. E às vezes havia nuvens, às vezes estrelas que já morreram há muito tempo – e tudo podia

funcionar como um lembrete. Todo lembrete tem três pontas, e esse ia assim: 1 – algumas coisas são destruídas e se apagam num ponto do espaço, mas continuam existindo de algum modo através do tempo; 2 – algo só acontece “ao vivo” se é preenchido por silêncios de outras eras agora extintas; 3 – um vivo e outro, seja ao perceber juntos algo, seja por partilhar um ponto no espaço, ou se encontrar corpo a corpo, palavra por palavra, em determinados momentos, estão ligados como estrelas no céu, como fios numa teia, ou vasos em mim.

4 ESCUTANDO LAURIE ANDERSON – DUETOS NA PÁGINA.

Na verdade, tolíce minha: se você mata algumas ilusões, nascem outras.

Eduardo Coutinho.

Ilusão

Fragmento 1: Eu quero te contar a história de uma história. É de um método que eu usei a maior parte da vida para ir em frente, para me convencer a seguir adiante. É um sistema motivacional de modo que se eu fizesse essa ou aquela coisa ganhava então esse ou aquele prêmio ou recompensa. Basicamente, é o sistema da cenoura e do burro.

Você pendura a cenoura em frente ao burro, e segue adiante, continua com a cenoura lá na frente e o burro se mantém, apenas indo de um a ponto a outro, haja o que houver. Isso funcionou muito bem a maior parte da minha vida. Ninguém via o mecanismo ou parecia notar como ele funcionava.

Daí, um dia sem nenhuma explicação, simples assim, meu burro morreu.

Fiquei ali encarando o bicho. Ele parecia estufado. Tinha um risinho tolo no rosto. Cutuquei-o com o pé. Nada. Os prêmios, as promessas, todo o sistema tinha parado de funcionar. Olho em volta. Estou lá, parado, de pé, segurando uma cenoura mofada. A poeira vai descendo sobre a estrada. Dá para ver umas moscas se perdendo na distância.

Daí então, umas palavras chegaram, meio que flutuando pela minha mente na forma de uma pergunta, e era a pergunta de um livro de Herman Melville e a pergunta era: o que é um homem se ele vive além do tempo de seu deus?

Alguns meses atrás, meu mestre me mostrou uma coisa. Ele disse eu vou produzir um som e quero que você acompanhe este som com a sua mente. Está preparado?

Então, ele disse vou fazer isso uma vez mais. Dessa vez, não acompanhe.

*

A primeira vez que escutei Laurie Anderson ao vivo foi na abertura da exposição *I in you* no Rio de Janeiro. Houve uma conversa com o público sobre a obra inédita que encerrava a retrospectiva dos seus quase quarenta anos de trabalho. *O coelhinho cinza* era uma instalação

em que um conjunto de imagens fragmentadas era projetado em loop no chão sobre uma espécie de maquete de uma cidade. Na conversa com o público, a artista reconstituiu por meio de palavras a história que a projeção apresentava de modo disperso.

Então eu fiquei me perguntando: as palavras sempre são usadas para tentar juntar o que insiste em ganhar um estado caótico? Quer dizer: quando você projeta imagens sobre o chão você muda o ângulo de inclinação do olhar que as pessoas dirigem para o filme. Quer dizer: quando você projeta imagens sobre um tapete de blocos que lembra a maquete de uma cidade quem vê o filme pode se sentir nas nuvens, ou mesmo se perguntar será que eu morri, será que o meu corpo está flutuando disperso no espaço? *O coelhinho cinza* começa com a mesma frase que *Delusion*: é uma história sobre uma história, ao mesmo tempo que eu conto eu me pergunto o que é uma história, numa espécie de problema de perspectiva, ou de exercício de distanciamento.

O texto foi publicado no catálogo da exposição (ANDERSON, 2011, 3 v.), e eu precisei traduzi-lo num outro contexto (Ver Anexo C). O texto recupera uma espécie de anedota juvenil da vida da artista, uma que ela costumava usar em seu cotidiano quando se via na tentativa de dizer quem era. Algumas coisas ficam evidentes logo no início: o fato de que essa é justamente uma das funções das histórias – tentar responder por quem nós somos. Tudo o mais parece muito frágil e nunca se mantém durante muito tempo no mesmo lugar, então talvez as histórias pudessem nos servir para fixar o que pode se perder, o que está prestes a escapar a cada segundo. Só que no final de *O coelhinho cinza* a pergunta que fica é: como uma história é uma forma de esquecer a experiência que se buscava preservar? Quer dizer: como ao contar, no meio do processo de pôr as coisas em palavras, o que eu faço é justamente aniquilar as coisas para que elas possam existir em palavras? Quer dizer: como alguém pode ter certeza de que uma história precisa ser contada? Por que alguns acham necessário que histórias existam justamente como um método de preservação da memória?

Houve uma hora em que eles abriram para perguntas vindas do público, e eu queria muito perguntar algo mas estava tímido e não sabia dizer se a minha pergunta seria boa o suficiente. As pessoas da plateia que pediram o microfone eram de todo tipo, elas cantaram, elas indagaram sobre o marido da artista e como ia o casamento. E quando chegou o momento em que havia apenas tempo para mais uma questão, eu tinha pensado em algo mas levantei a mão tarde e tive de me resignar a ficar torcendo para que pelo menos falassem algo minimamente relevante, algo que fizesse Laurie contar uma nova história. A pessoa que

pegou o microfone disse qualquer coisa assim: “Em algum momento ouvi você dizer que teve um mestre budista, qual o nome dele?”.

Laurie Anderson ficou um tempo em silêncio pensando. Depois contou a história do exercício com o comando de: “Eu vou fazer um som e quero que você o acompanhe com a sua mente”. Onde o som começa? Quando termina de soar? Em seguida o som se repetia e ela não devia acompanhá-lo. Quanto tempo é necessário para que um determinado percurso se torne um hábito? Quanto tempo até você se esquecer aquilo que está justamente tentando lembrar? Então ela disse o nome do monge budista.

Foi aí que eu me toquei: para escutar o que alguém diz, escutar por exemplo uma pergunta, uma história que alguém conta, é preciso em algum ponto perder de vista as palavras, é preciso abrir espaço para que entre um corpo e outro aconteça uma escuta. Então quem sabe algumas palavras voltem como que flutuando na forma de uma pergunta, quem sabe você possa olhar o mundo como que flutuando na forma de uma pergunta.

Fragmento 2: Boa noite⁴. Tem umas coisas que basta você verificar: tais como o tamanho da Groelândia, as datas das famosas guerras da borracha do século XIX, adjetivos persas, a estrutura molecular da neve.

Outras coisas você só pode chutar.

Daí, de novo, mais uma vez, um novo dia é o dia, e aqueles foram os dias, e agora estes são os dias. Agora, o ponteiro aponta histrionicamente para o meio-dia. Um novo tipo de norte.

E então, por qual caminho nós vamos?

Para que servem os dias? Para nos acordar. Para colocar entre as noites sem fim.

Aliás, aqui vai a minha teoria para a pontuação. Em vez de um ponto ao final de cada frase, deveria haver um mini relógio que conta quanto tempo você levou para escrevê-la.

⁴ Este fragmento é um dos que Laurie Anderson faz com sua máscara vocal, que a deixa com uma voz grave, similar ao que costumamos entender como voz masculina, e que ao longo de suas falas sobre o próprio trabalho, ou mesmo em performances suas, a artista identificou como “voz de autoridade”. Foi um dos que mais senti necessidade de alterar na tradução, fazendo adaptações – tanto no sentido de substituir uma menção à 2ª Guerra e os traumas de guerra norte-americanos por menções à ditadura civil-militar brasileira, quanto no de trocar dólar por real, e de não usar a menção ao “nosso império” que tornaria o esforço de adaptação inútil. Nesse sentido, ao invés de usar “Alguns dizem que nosso império está chegando ao fim”, optei por “Alguns dizem que nossa época está chegando ao fim”. De modo geral, haveria uma série de problemas com relação a como traduzir/adaptar esses momentos em Laurie Anderson usa a máscara vocal, mas que se tornaram inabordáveis – ao menos, dentro do tempo limitado da pesquisa e realização da escrita da Tese – pela tradução do texto na página, em forma escrita. Por fim, cabe indicar que este é um dos fragmentos que foi gravado no disco mais recente da artista, *Homeland* (ANDERSON, 2010), no qual se encontra intitulado como *Another Day in America* (algo como *Outro Dia na América*), faixa 06 do álbum.

E outro jeito de encarar o tempo é este: havia um par de velhos casados, e eles sempre se detestaram. Nunca foram capazes de suportar a visão do outro, de fato. E quando eles estavam com noventa e tantos, finalmente se divorciaram, e as pessoas disseram: por que você esperaram tanto? Por que vocês não fizeram isso bem mais cedo? E eles disseram: bem, a gente quis esperar os meninos morrerem.

Ah, América. Sim e assim será América. Um lugar todo novo. Só esperando para acontecer. Estacionamentos quebrados, lixões podres. Bolinhas, acidentes e ansiedades. Coisas deixadas para trás. Isopor. Chips, computador.

E Rominho e Zezé, ah, eles estavam lá. E também Carolina, seus cabelos ajeitados num coque em forma de colmeia que ela amava tanto. E Pedro e Lipe correndo no pulsar do verão. E o tio Jonas, que gritava a noite inteira no sótão. É, diz que aconteceu alguma coisa com ele entre a prisão e o exílio na França. E a França virou uma coisa que a gente nunca podia mencionar. Uma coisa de mau agouro.

Sim, alguns ficaram tristes de ver aqueles dias desaparecerem. Os brechós e seus cheiros, a repressão, todos os velhos pertences reunidos nas calçadas. Roupas mofadas e velhos ressentimentos e capas de discos despedaçadas.

E, oh, esses dias. Todos esses dias. Para que servem os dias? Para nos acordar. Para colocar entre as noites sem fim.

Alguns dizem que a nossa época está chegando ao fim. Como todas as épocas um dia chegam. E outros não têm a menor ideia em que época estamos ou para onde ela vai ou sequer onde está o relógio.

E, ah, a majestade das árvores. Um trem desgovernado. Países das maravilhas de cores distintas. Liberdade de expressão e sexo com estranhos.

Caro velho Deus, eu posso te chamar de velho? E posso perguntar: quem são essas pessoas? Ah, o novo mundo. A gente viu, a gente tropeçou nele, a gente vendeu tudo. São as coisas que sussurro suavemente para minhas bonecas.

Ah, meus irmãos, minhas irmãs, para que servem os dias? Dias são as nossas moradias. São vãos, e então se vão. Eles vêm, eles se apagam, eles fluem e continuam fluindo. Não tem como saber exatamente quando eles começam ou quando o tempo deles chega ao fim.

Ah, mais um dia, mais um centavo, mais um dia no novo mundo. Mais um dia, mais um real, mais um dia no novo mundo.

E ah, meus irmãos, ah, minhas irmãs perdidas há tanto tempo, como podemos começar de novo? Como podemos começar?

*

Existem lugares onde a palavra guerra nunca soa familiar. A guerra acabou de acabar e parece que foi há milhares de anos atrás, e quando você fala olham para você como se estivessem ouvindo uma língua estrangeira, e quando você fala olham para você como se estivessem falando com um bicho. Quando eu era criança, e meu pai me colocava para dormir havia uma frase que quase sempre iniciava as histórias: “Há muito tempo atrás, no tempo em que os bichos falavam”. É uma frase engraçada quando você para para pensar que não é exatamente uma planta nem um fungo que está falando. Ou que quem está falando costuma dirigir palavras a outros bichos: por exemplo, palavras numa língua estrangeira para um rato que entrara na sala, ou palavras de carinho para o hamster de estimação que escapou da gaiola e foi atrás do sótão que não havia na casa.

Uma “voz da autoridade” será sempre “da autoridade”? A qualificação da voz, ou a percepção de sua proximidade com uma posição de poder tem relação com as propriedades físicas que ela possui (o fato de o som da voz ser grave e metalizado) ou com o repertório sociocultural de cada grupo? Os animais domésticos aparentemente reagem de modo diferenciado a sons mais agudos e a sons mais graves. Quantos sentidos estão contidos na própria materialidade do som e antecedem o aspecto verbal? Quais deles são físicos e quais relativos à história da percepção do som? Se, por um lado, uma experiência de tradução enquanto gesto de escuta pode-se fazer a partir da pergunta “é possível dizer essas coisas aqui, dizê-las num dueto entre vozes?”, como continuar quando o que se ouve é e não é a voz da artista (Cf. AUSLANDER, 2000, p. 30)?

Agora existem outras palavras que quando pronunciadas podem fazer qualquer um querer se recolher para o sótão da própria cabeça e ficar gritando horas seguidas: censura, tortura, exílio. São João de Meriti é o nome de uma cidade do estado do Rio de Janeiro. Uma cidade próxima da capital, e que permaneceu basicamente um espaço rural até a segunda metade do século XX. No tempo da ditadura, a minha mãe estava ligada ao movimento de bairro de oposição local e recolhia documentos para compor uma história cultural daquele espaço – registros de folias de reis e das danças que ocorriam nas fazendas dali quando fazendas havia. O irmão da minha avó havia sido preso. Ela foi visitar e voltou horrorizada.

Se uma artista dos Estados Unidos usa um microfone distorcendo a própria voz para obter uma máscara que chama “voz da autoridade”, se com essa voz, ela diz *América* só pode estar se referindo ao seu país. Mas se você é de outro lado sul deste mesmo continente pilhado e invadido como você escuta? Seria necessário filtrar a própria voz, traduzindo a partir de uma “máscara vocal” contraposta? Algo assim como uma “voz de madame”, a voz que aparece, por exemplo, nos sambas condenando os próprios sambas? Seria possível dizer que isso é uma tradução ou uma escuta de alguma forma? Seria possível então localizar um ponto de distorção (cultural, político, linguístico) em função do qual as informações se embaralham e o que você ouve precisa ser adaptado na tradução? Ou não há esse ponto privilegiado e tudo depende de onde você se localiza a cada ponto da atividade de escuta/tradução?

Como escutar quando a mesma voz diz que o *nosso* império está chegando ao fim como acontece com todos os impérios? Esse *nosso império* divide o continente em lugares diversos, e de onde eu escuto não é de onde a voz está falando. Mas existe um bocado de ironia nisso de o novo mundo aparecer por uma luz em que tudo já está acabado. Tudo esperando para acontecer e já completamente destruído. E nessa ideia de um paraíso já em deterioração quase que uma América e outras Américas se encostam. Quase sempre eu me pergunto como posso falar isso que eu escuto, mesmo quando não posso falar de modo algum tudo o que escuto. Mas talvez o que importe não seja falar o que escuto e sim que a minha fala seja diferente e carregue um espaço de escuta. O que estou querendo dizer é que se fosse contar histórias para uma artista norte-americana dormir, se fosse contar histórias para alguém que tem em seu repertório de máscaras a “voz da autoridade” começaria pela frase: “Agora mesmo, no tempo em que os bichos ainda não se calaram”.

Então meu avô incendiou os documentos que minha mãe tinha recolhido porque a mulher tinha medo de que acontecesse com a filha o que havia acontecido com o irmão.

Fragmento 3: Estou parada, de pé, no quarto onde ela está morrendo. Ela está falando com uma nova voz aguda que nunca ouvi antes. “Por que tem tantos bichos pelo teto, agora?”, diz. Quais são as últimas coisas mesmo que você diz na vida? Quais são as últimas coisas que você diz antes de voltar ao pó?

Quando minha mãe morreu, ela conversava com os bichos que tinham se amontoado no teto. Conversou com eles com ternura: “Todos vocês, bichos”, disse. Suas últimas palavras completamente dispersas. Linhas de trem diversas, lugares que ela sempre quis visitar.

“Não se esqueça que você está num hospital”, a gente ficava dizendo.

Ela levanta a mão: “Obrigado. Muito obrigado. Não, o prazer é todo meu”.

Tenta de novo: “Foi um privilégio e uma honra ser uma parte desse experimento... experiência... você e a sua... você... família... você... tão... foi... foi... diga aos bichos... diga a todos os bichos...”, ela disse.

É uma peregrinação? Até o quê? Qual caminho tomamos? Em que caminho estamos? Muito obrigado por me receber.

*

Era comum que ele estivesse muito cansado na hora em que ia me colocar para dormir. Então, quase sempre três frases depois de “Há muito tempo atrás no tempo em que os bichos falavam”, começava a misturar as histórias. Eu criança censurava e tentava manter a coerência do que estava sendo contado – cada personagem em seu enredo e cada enredo em seu lugar. Eventualmente ele adormecia enquanto estava contando. Um contador de histórias sonâmbulo.

Algumas das obras de Laurie Anderson colocam um problema que eu diria que é de onde você escuta? Por exemplo há uma obra chamada *Talking pillow* e na primeira versão dela de 1977 (Cf. GOLDBERG, 2000, p. 74) você se debruçava sobre um travesseiro para escutar histórias sobre insônia. Havia um alto-falante lá dentro mas para escutar você precisava deitar a cabeça como se estivesse pronto para dormir. O alto-falante era acionado pela pressão do seu ouvido contra o travesseiro. Com o tempo as palavras passaram para a superfície, a franha usada como página, e o som se tornou uma música que se relaciona mais ou menos com a história.

A princípio, perguntar de onde você escuta pode ser perguntar pelo espaço, quer dizer em que ponto do espaço você se encontra e onde estão localizados os aparelhos de som que amplificam ou que reproduzem o que foi gravado. Ou simplesmente: onde está a fonte do som e qual sua posição com relação a ela? Mas se você está debruçado sobre um travesseiro enquanto um ouvido escuta a obra e o outro está ligado no espaço ao redor; se a sua cabeça está deitada e ouvir histórias assim pode sugerir algo como a noite, o fato de o resto do corpo precisar estar de pé e dobrado, debruçado mesmo para que a cabeça recoste sobre um ponto acima da altura da cintura, cria uma espécie de desequilíbrio que se encaixa no tema da insônia. De onde você escuta passa então a perguntar por outras coisas, por exemplo, qual o

repertório de posições do seu corpo nesse momento? Você está prestes a dormir ou impossibilitado de conseguir isso por um motivo ou outro?

A minha dúvida é por que precisamos de palavras quando estamos saindo da consciência para a inconsciência: quando o pai dele ia morrer, a mãe acendeu uma vela para rezar para um santo. O pai dele teve um câncer no intestino, e o tratamento foi longo e difícil, em especial, porque o homem sobreviveu à doença muito mais tempo do que os médicos haviam previsto. Quer dizer: o seu corpo foi sendo destruído aos poucos. Ele, também um médico, sem nada poder fazer. Afinal o pai precisou ser levado novamente ao hospital e talvez ninguém mais tivesse esperanças dos resultados. A mãe acendeu a vela, ele fez questão de apagar. Agora eu não estava lá e não lembro exatamente quem me contou. E o problema das histórias que a gente só ouve é que às vezes faltam detalhes fundamentais. Por exemplo: como ele apagou a vela? Foi por meio de um sopro ou foi queimando os dedos?

Em *Handphone Table* (Cf. GOLDBERG, 2000, p. 74), você coloca os cotovelos em pontos específicos de uma mesa e as mãos sobre os ouvidos curvando ligeiramente a cabeça para baixo. Há alto-falantes debaixo da mesa e o som chega até seus ouvidos amplificados e transmitidos pela madeira e depois pelos seus ossos. A posição da cabeça entre as mãos e voltada para baixo sugere desânimo ou tristeza. Foi particularmente difícil fazer a mesa falar por causa da necessidade de se usar sons de frequência mais baixa. Afinal Laurie Anderson decidiu usar o verso de um poeta metafísico inglês do século XVII: “Now I in you without a body move” (*apud* GOLDBERG, 2000, p. 74). Penso em três traduções possíveis: “Agora eu em você sem o corpo mexer”, “Então eu em você sem se mexer”, “Então eu dentro em você sem mexer”.

À primeira vista, você pode pensar em fábulas já que parece que os objetos inanimados falam contigo. Mas, no segundo seguinte, você pode pensar que eles apenas guardam os sons, ou a língua, e que essa forma de uma conversa entre eu e você é usada porque é um conjunto de sons, ou uma forma da língua, que é mais fácil de guardar. Então, talvez não haja uma diferença tão grande assim entre os objetos que não têm consciência e você.

Fragmento 4:

Por que está sempre chovendo nos meu sonhos?

3 de outubro

Estou num programa de TV. “Adorei seu livro novo!”, diz o apresentador. Não escrevi um livro, mas tento manter as aparências. Acho que tem as palavras “baba de cachorro” no título, não é? O apresentador parece desconfiado porque eu pareço não saber o título do meu próprio livro.

4 de outubro

Me serviram pinguim num restaurante, perto da Saúde. O pinguim está úmido e um pouco cru. Não tenho certeza se está, de fato, morto, ou apenas dormindo. Em sua boca, um pequeno pacote endereçado para mim.

5 de outubro

Estou numa sala com uma pilha de roupas velhas que eu usava quando criança. Acho um macacão muito pequeno e mofado coberto de lama e me meto nele. Parece algo que os fazendeiros teriam usado no tempo em que tinha fazendeiros e no tempo em que tinha fazendas.

8 de outubro

Tem um pedaço largo de uma escultura incompleta no meio do meu conjugado. É um queijo gigante na forma de um lance de escadas. Esteve aqui nos últimos vinte anos, mas duvido que eu algum dia consiga terminá-lo.

14 de outubro

Um grupo de pessoas vem ao meu ateliê e me convence que eles podem digitalizar meu arquivo de filmes e fitas cassete e salvá-lo nas plantas dum jardim. Acho um bom negócio e decido seguir adiante.

16 de outubro

De repente me dou conta de como é o meu nariz, que parece ser um tipo de nariz de palhaço. Lembra uma ameixa podre. Tento endireitá-lo com um alicate. Mas isso apenas deixa estranhas mordidas roxas.

18 de outubro

E lá está o tio César, morto nos últimos trinta anos, e ele diz: “Sim, eu sou um marinheiro agora. Sim, é verdade, eu era filho de um caminhoneiro, mas agora estou entre as ondas, por bem”. Seus olhos estão brilhantes. Suas mãos e suas calças estão cobertas de tinta. Sim, o sono é onde você aprende a perdoar, a largar mão das coisas. Os mortos em seus esconderijos. O mundo mutável. Sim, o sono é um ato de desaparecimento. Mas então, a vida também é.

19 de outubro

Tem uma nuvem do tamanho do Rio de Janeiro pairando sobre o Rio de Janeiro. Também tem a forma do Rio de Janeiro e está pairando sobre o Rio de Janeiro.

20 de outubro

Estou num pequeno bote remando até uma ilha onde escondi coisas quando criança. Quando chego lá, vejo que a ilha submergiu e apenas as copas das árvores mais altas ultrapassam o nível das águas.

E as feras do deserto descansarão nessa terra

E os pios da coruja encherão essa terra

Os sátiros cabeludos dançarão nessa terra

Sereias uivarão nos templos de prazer

Estava pensando em você.

E estava pensando em você.

E estava pensando em você.

E então não estava mais

pensando em você.

E quando as lágrimas caem
 dos meus olhos, choro
 por meu olho direito
 porque eu te amo. E
 choro por meu olho esquerdo
 porque não suporto você.

*

É 1972. Faltam poucos dias para o fim do ano. Laurie Anderson e Geraldine Pontius, estudante de arquitetura e fotógrafa, entram num fórum, escolhem uma sala e ficam à espera enquanto os réus e amigos vão chegando (Cf. GOLDBERG, 2000, p. 38). São dez e meia da noite. Elas estão trabalhando numa performance chamada *Institutional Dream Series*, algo que talvez pudesse ser traduzido como “Série de sonhos institucionais”. Ela será apresentada posteriormente em exposições como uma série fotográfica acompanhada de pequenas narrativas manuscritas. Laurie dorme por quarenta e cinco minutos enquanto mais ou menos 15 casos recebem suas sentenças. Ela tem a impressão de que nuvens negras cruzam o espaço três metros e meio acima de si. Quando acorda, descobre que esse efeito é resultante da incidência da luz da sala sobre o capuz em sua cabeça cambaleante. O juiz manda que recolham a câmera fotográfica e diz que não vai tolerar suborno. Alguns réus pensaram que elas iriam ameaçar mandar fotos para os patrões, numa chantagem. Em um dos textos, a artista explica ao espectador que está tentando dormir em diferentes lugares públicos para ver se o lugar dá uma coloração diferente ou controla o sonho.

Frequentei diferentes tipos de terapia ao longo dos anos. Em todas, em algum momento, eu contei sonhos que tivessem me marcado. Muitas vezes, ouvi interpretações. Na história do sonho, uma coisa sempre pode estar no lugar da outra. Sonhei que cuidava de uma criança, e a criança era eu. Ou num sonho aparecia minha irmã, que a terapeuta ouvia como sendo minha mãe. E mesmo é bastante comum que algo no sonho te diga que você está num lugar (há um mapa invisível que diz “você está aqui”), mas se você se concentra sobre as imagens que conseguiu reter sabe que são imagens de outro lugar completamente diferente. Agora, nunca me aconteceu de alguém sugerir que eu estivesse no lugar de outra coisa. Quer

dizer, nos meus sonhos, eu sou sempre eu. E ninguém diz o porquê. Um cavalo pode revelar ser seu pai, sua mãe, toda a família, só você não pode ser outra coisa, muito menos um cavalo. Por que nos seus sonhos você é sempre você? É por que você que está contando?

Em *At the shrink's*, de 1975 (Cf. GOLDBERG, 2000, p. 54), temos a primeira experiência de Laurie Anderson com o que veio a se conhecer como um falso holograma. É uma escultura dela mesma em miniatura, sentada sobre uma cadeira. Sobre a escultura se projeta um filme em super-8 da artista contando de quando esteve no analista. A escuridão da sala colabora para que haja certa dificuldade em perceber que existe uma separação entre a imagem e o objeto. Distâncias que se suprimem, distâncias que se ressaltam: a escultura serve como um dos primeiros clones (Cf. ANDERSON, *apud* GOLDBERG, 2000, p. 54) da artista, que passa a trabalhar com pequenos duplos seus, que perturbam por um lado a ideia da percepção do corpo no espaço, e por outro a identidade da performer. A história termina com ela dizendo como parou de ir à analista uma vez que se deu conta da diferença inconciliável de pontos de vista com relação ao espelho presente na sala. A imagem no espelho seria, então, um clone anterior ao falso holograma? Se você tentar rastrear quando surgiu o primeiro clone, vai ter dificuldade de distinguir entre o surgimento dele e o do indivíduo.

Perguntar pela relação do sonho com o espaço pode ser simplesmente dizer que a minha percepção do que acontece ao redor continua ativa. Pode ser também um modo de sugerir que não se sonha sozinho, a partir do vazio, que o lugar sonha junto.

Fragmento 5: Sabe, a NASA tem trabalhado num plano com uma linha do tempo de 5.000 anos, um plano para remover todas as fábricas da Terra para a lua. A proposta também requer desencavar todo o material radiativo, o lixo industrial, e plásticos indestrutíveis e mandar tudo para a lua – idem. Assim, junto com um controle da natalidade extremo, o objetivo é permitir à Terra reparos para retornar ao estado de Jardim do Éden. O que quer que isso signifique.

Claro, o problema com o plano de usar a lua é a posse. Um processo está rodando pelas cortes internacionais, um processo criado pelos chineses que é basicamente uma reivindicação de que eles são os donos da lua. Olha, os chineses serão definitivamente os próximos a pisar na lua, mas o que essa reivindicação significa, de fato?

A reação internacional foi bastante semelhante em todo canto. Os russos disseram: “Calma aí! Nós chegamos lá primeiro!”. E os norte-americanos: “Não, não, não! Nós botamos os primeiros caras lá”. E os italianos: “Bem, nós vimos primeiro”.

Então, quem é o dono da lua?

Será como voltar ao século XVI, quando os europeus chegaram ao novo mundo e fincaram suas bandeiras, e os donos eram os que tinham os navios mais rápidos. “Em nome del Rey da España, eu proclamo esta terra...”. Tudo que eles tinham que fazer era chegar ali primeiro e então simplesmente dizer, bem alto, que eram os donos e eles eram os donos.

Não é muita gente que sabe disso, mas o programa espacial russo na verdade começou cerca de cento e cinquenta anos atrás, por volta da metade do século XIX com um homem chamado Nikolai Fedorov, que era uma espécie de filósofo, um bibliotecário e um errante, um pensador. E ele errava por aqui e por ali no entorno das estepes da Rússia.

Era um visionário e mapeou o programa espacial russo com precisão de detalhes para todos os engenheiros e cientistas que vieram um século e meio depois. Ele fez desenhos intrincados e diagramas de trajes de astronauta, reservatórios de ar e foguetes.

Fedorov acreditava que o maior problema para a humanidade é a morte e se ela pudesse ser solucionada então tudo o mais seria fácil. Ele escreveu um livro chamado *The Common Task*, onde desenhou seu plano. Na primeira parte do plano, cada pessoa tem que ressuscitar seus pais que por sua vez ressuscitam seus pais e daí em diante até os princípios do tempo.

Ele não disse como isso ia funcionar na verdade mas disse que o porquê da gente precisar ir ao espaço não estava na superpopulação resultante de todos os que já viveram voltarem à vida ao mesmo tempo. A razão de ir ao espaço era recuperar as partículas dos corpos dos ancestrais. Todas as partículas que acabaram andando nas nuvens. Partículas que seriam necessárias para reconstruir os corpos dos ancestrais.

Existe um livro chamado *Sum*, “eu sou” em latim, e ele retrata quarenta vidas após a morte diferentes. Em uma delas, você chega nessas planícies desertas. Prédios bombardeados e o fogo das metralhadoras. Terroristas empunham rifles rodando em caminhonetas cobertas de lama. O além se tornou um imenso campo de batalha para guerras religiosas que seguem eternidade afora. Recém-chegados são recrutados para campos de treinamento. Pequenas fogueiras ardem na escuridão.

Em outro além-vida, você morre e quando chega nele, descobre que seus criadores são na verdade uns bem pequeninos e bem estúpidos vermes roxos. E você precisa falar bem devagar com eles. Ocasionalmente eles precisam que você desenhe. Acontece que quando você morre os vermes se amontoam ao seu redor clamando: “Qual é a resposta? Por que estamos aqui? Por que estamos vivos?”. Claro, como você morreu uns segundos atrás você está desorientado de verdade e incapaz de chegar em algo coerente para dizer mas eles

continuam gritando: “Por que estamos aqui? O que estamos fazendo aqui?”. Então, você percebe um bocado deles está chorando. E eles estão chorando porque pensam que a gente sabe as respostas e que eles que são estúpidos demais para nos compreender. A gente, os que acabaram de chegar, só fica ali piscando, hein?

*

Machado de Assis escreveu histórias que, não fosse sua predileção por situações presentes ou passadas, poderiam ser ficção científica. Histórias que dependendo da perspectiva, se olhássemos para ela com os olhos de quem viveu antes das navegações por exemplo, poderiam ser tomadas como histórias de ficção científica. Estou pensando em *O alienista* (1882), é claro, mas também numa crônica de 16 de outubro de 1892 (ASSIS, 1892, p. 45-47). Nela, quem conta a história está num bonde movido a animais e vê passar o novo bonde, movido a eletricidade. A visão do futuro, que empresta seu brilho de vitória e orgulho a todos que carrega consigo, altera a viagem. De repente, o homem que segue no antigo bonde começa a ouvir a conversa dos burros que puxam o veículo: enquanto um celebra o domínio dos homens sobre a técnica que irá garantir sua liberdade, o outro se revela velho. Quer dizer, o outro não parece ter tanta fé cega nas conquistas da ciência e diz que a liberdade dada se resume ao abandono aos poucos recursos do próprio corpo num mundo que não lhe pertence, liberdade de ter sua força explorada e de morrer de fome. No ponto final, o passageiro se dirige aos burros que ficam tão surpresos que se agitam e acabam levando uma chicotada do condutor.

Na Rua Copacabana, em São João de Metiri, na década de 1990, conheci uma mulher, uma dona de casa, a única das redondezas que tinha dólares. O marido tinha uma fábrica de animais de pedra e fazia negócios com estrangeiros. O pai dela era mulato e havia sido motorista de caminhão, agora estava aposentado. A mãe era uma dona de casa como as outras, sem dólares. Fui até a casa que ela montou: tábuas corridas, piano de cauda, mesa de quartzo e mármore. A Rua Copacabana era precariamente asfaltada, bastava uma chuva e estava de volta ao chão de terra, lama e poeira no vento. Em uma das paredes havia dois quadros com brasões portugueses de famílias com os mesmos sobrenomes que o da mulher. Eu fiquei me perguntando se ela realmente acreditava que havia qualquer ligação entre as histórias de uma suposta família nobre de uma Europa nascente e a família dela. Fiquei me perguntando se faz algum sentido buscar antepassados nos escombros dos nomes, ao invés de entre as estrelas.

No meio da história de Machado de Assis fica uma pergunta sem resposta que parece resumir o estranho tom do relato: após comentar o ar de superioridade do condutor do bonde elétrico, que seguia cheio de glórias tomadas por empréstimo, o narrador pergunta: “Para que arrancar um homem a essa agradável sensação? Que tenho eu para lhe dar em troca?” (ASSIS, 1892, p. 46).

Fragmento 6: Caro velho Deus, eu posso perguntar quem são todas essas pessoas e aonde elas estão indo?

Ah, e quando você tira o raio-x da cabeça de uma criança você vê essa segunda fileira de dentes localizada bem acima dos dentes de leite. Essa segunda fileira de dentes está pronta para se encaixar no lugar de onde os primeiros caírem. Agora, não seria melhor ter um segundo cérebro ou um coração reserva por exemplo que se encaixaria quando o primeiro se partisse?

Ah, este mundo que como Kierkegaard disse só pode ser compreendido quando vivido de trás para frente, o que implicaria uma quantia incrível de planejamento e confusão e bizarras consequências cármicas.

Sim, o mundo apresentaria coisas como ódio entre motoristas adiantado. O motorista que você vai fechar lá atrás na estrada te mostra o dedo do meio, dá a volta e começa a te seguir para sempre. O tempo em queda sem fim sobre outro tempo.

Você quer saber o motivo de eu amar mesmo as estrelas? É que não podemos machucá-las. Não podemos queimar. Não podemos derreter nem fazê-las transbordar. Inundar não podemos, nem explodir ou apagar. Mas estamos tentando chegar até elas. Estamos tentando chegar até elas.

Brilha brilha estrelinha
 Quero ver você brilhar
 Lá em cima flutuar
 Com diamantes a brilhar
 Brilha brilha estrelinha
 Quero ver você brilhar
 Brilha brilha lá no céu
 Só pra ti irei cantar
 Brilha brilha estrelinha
 Quero ver você brilhar

*

Há um livro de Ray Bradbury (1953), chamado *Fahrenheit 451*, sobre um futuro sombrio: de um lado, a tecnologia se desenvolveu junto com suas formas de controle e os bombeiros perderam a função antiga e passaram a atear fogo em livros e em leitores; de outro, os livros migraram para fora de si, inscreveram-se nos corpos e nas memórias de alguns grupos humanos que se refugiam fora das cidades. No final, temos uma guerra atômica como em muitos épicos da guerra fria, e sobrevivem alguns homens que ficam esquecidos da tecnologia contando uns aos outros as histórias que agora os habitam. Supostamente, trata-se de um final esperançoso, os homens aprenderiam a não mais fazer guerra, lembrando que não são mais do que repositórios de histórias.

É engraçado como a trajetória de Laurie Anderson parece dialogar com essa visão do futuro. Em 1977, a sua peça *Jukebox* (Cf. GONÇALVES, 2006, p. 122) apresentava um conjunto de 24 canções gravadas em discos armazenados numa máquina que permitia ao público a escolha do que ouvir, e imagens fotográficas e de textos manuscritos com letras e partituras. Já se comentou o quanto a instalação possibilitava a interatividade, bem como o quanto o gesto poderia deixar Anderson mais perto do que se chama de cultura pop (Cf. GONÇALVES, 2006, p. 122-125). Já se comentou a combinação de humor, ironia e arte conceitual nessas canções que a artista declarou ter escrito para seus amigos (Cf. Goldberg, 2000, p. 70). O que me pega, entretanto, é como as canções podem intervir no tempo da exposição: a instalação parece abrir-se a um tempo indefinido em que a obra é sempre diferente de si mesma, e a operação das diferenças parece ser fruto de um acaso fortuito. No fim da primeira parte de *Fahrenheit 451* (BRADBURY, 1953, p. 79-88), há um encontro entre Montag, um bombeiro, e o Capitão Beatty, seu chefe. Nele, Beatty resume como o mundo ganhou os contornos que têm no livro: todos os elementos tecnológicos são descritos a partir de uma dupla chave – achatamento do tempo e achatamento dos conflitos. Dos livros clássicos às adaptações audiovisuais, aos resumos, às *jokeboxes* – dispositivos de canções pop e narrativas curtas e bem-humoradas. Acreditando em seu discurso, você fica com a impressão de que, uma vez colocado em uma direção, não há outros rumos para o tempo, tudo será achatado até sua destruição atômica, ou a felicidade, o que bem pode ser a mesma coisa.

No final da década de 1950, um amigo de Carlos (Cf. ANDRADE, 1957, p. 352-354) teve um poema publicado numa revista norte-americana e foi pago por isso em dólares. Vinte

dólares, para ser exato. Após descontos de imposto, sobraram quatorze. Carlos pediu para ver os exemplares da moeda forte, como quem quer uma prova sensível de que um objeto que move tanta coisa no mundo de fato existe. Mas o amigo conta que quando foi no banco buscá-los, fizeram o cálculo e deram em troca o valor na moeda nacional. O poeta chega a dizer: “Tenho a impressão de que dólar não existe, apesar de tão forte, ou por isso mesmo” (ANDRADE, 1957, p. 354). Olha, aqui a força não vem direto de não existir, mas de ao não existir conseguir agir mais, de algum modo se fazer mais presente do que um duplo que está ali, mais diretamente acessível, bem na sua frente.

Talvez eu possa sugerir que o jogo de Laurie Anderson com seus “alter egos” (Cf. GONÇALVES, 2006, p. 233-235) seja o oposto, uma forma da artista não ser dinheiro. Do falso holograma às máscaras vocais, à marionete de ventríloquo, a sugestão é sempre a afirmação perturbadora de uma força que se apresenta contando sua própria história, ou sua própria versão da história às vezes como que à revelia da contadora. O duplo se faz presente, afirmando-se na força dessa presença. A artista opera assim uma espécie de distanciamento do seu discurso e do que seria tomado cotidianamente como seu corpo – distância que pode estar inscrita no tempo, no espaço ou em ambos. O jogo é possível de ser recuperado sensivelmente, as máscaras, os bonecos, as formas animadas são audíveis, ou visíveis, perceptíveis de uma forma ou de outra. Então, qual o bicho que tira sua força de como se dispersa, de como se divide, de como fragmenta e despedaça a si mesmo ao invés de sua presa? Qual vírus tem essa força?

Agora antes das piadas, talvez as narrativas mais achatadas sejam as dos problemas lógicos, físicos ou matemáticos. Tem um cara que me contou que na época do colégio chegou a iniciar o científico, mas sempre que lia que um revólver disparou um projétil em certa direção ao mesmo tempo em que o trem saía da estação, ele pensava: “Mas isso não é perigoso?”. Não conseguia calcular o tempo em que o projétil alcançaria qual vagão a partir da trajetória porque ficava cheio de perguntas que não cabiam na narrativa. “Alguém saiu ferido?”. Então, eu fiquei pensando num problema assim: João tem três notas na carteira quando entra na livraria. Em cada uma delas está escrito: “Deus seja louvado”. João quer levar um livro em que está escrito: “Deus está morto”. Quanto ele recebe de troco?

Fragmento 7: Tinha algo muito familiar sobre a Islândia. Estava na ponta da língua mas eu não sabia dizer. No minuto em que cheguei lá fui a uma fazenda para montar um desses

pôneis islandeses – aqueles com umas cabeças enormes e quatro cavalgadas: passo, trote, galope, voo.

A fazenda pertencera ao escritor mais famoso da Islândia, Halldor Laxness. Seu livro mais famoso, chamado *Independent People*, é uma descrição dessa paisagem lunar gigante. E nada demais acontece no livro. Ovelhas pegam doenças intestinais horríveis. Pastores fitam as paredes das choças por meses sem fim. Um pai e sua filha param de falar. Famílias brigam e gradualmente se perdem de vista, e então cada um desaparece pelas vastas solidões em rumos diferentes. Todo mundo ama esse livro, ele é realmente pop na Islândia.

Enfim, eu fui até a fazenda para montar os pôneis e comecei a conversar com o cara que cuidava do estábulo. Ele estava me dando um tour do lugar, bem atrás do celeiro tinha imensas ruínas em perigo – um trapiche de lama largo e miserável com telhas podres e paredes caídas como uma enorme pista de boliche na lama – e esse cara estava animado de verdade, ele ficava falando que tinha planos de fazer reparos na construção e usá-la para festas caipiras e danças. “Vai ser o máximo! Todo mundo das redondezas vai chegar até aqui”.

Então eu observei aquela região rural estéril, vazio acinzentado até a linha do horizonte em branco e pensei: esse cara é um iludido. Isso não parece um lugar de festa. As pessoas não vêm dançar em cidades fantasmas. Mas ele ficava dando umas piscadelas. Uma piscadela no final de praticamente toda frase como um ponto final ou um ponto de exclamação. Daí, ele disse: “Mas quando a gente fizer a inauguração, nunca se sabe se os elfos vêm ou não”. E deu uma piscadela de novo.

OK. Olha, todas essas piscadelas estavam me desconcertando. Mais o entusiasmo louco e irreal. Só que o tempo todo eu pensava: por que isso é tão familiar? Do que me lembra? Foi aí que eu me toquei: eu tinha escutado essa história antes na voz do meu pai que tinha uma fazenda em Chicago. E o meu pai tinha esse plano idêntico de converter um grande celeiro destruído num salão de festas. E ele tinha o mesmo entusiasmo louco e incansável. E ele ficava dando essas piscadelas constantes também. E eu pensei: calma aí! Quem são essas pessoas?

Agora apenas um pouco de contexto: meu pai era o filho de um órfão chamado Axel que abriu seu caminho pelo Canadá abaixo até chegar em Chicago e como ele falava de um modo que soava como sueco presumimos que podíamos ser suecos também e ficamos todos bem felizes de ser de um lugar definido.

Entretanto, Axel também disse que chegou por conta própria em Chicago quando estava com nove, casou quando estava com dez e teve seu primeiro filho quando estava com doze anos. Axel ou era muito precoce ou um mentiroso, sua verdadeira história perdida para sempre. No outro lado da família, o lado irlandês, as histórias também eram bem lacunares.

Recentemente alguém me contou que a população da Islândia é feita de duas linhas que acabaram entrelaçadas – os Vikings e os missionários irlandeses. E como essa é a minha própria herança mais ou menos – suecos e irlandeses – eu de repente me toquei por que aquela fazenda dos pôneis pareceu tão familiar. A Islândia era a combinação desse par de grupos. Ambos são povos que tendem a ver coisas a partir do ponto mais lateral do olho até as têmporas: elfos, deuses do trovão de dez metros de altura.

E sabe como você espera que seus ancestrais tenham sido condes sofisticados ou escribas mas então descobre que os seus ancestrais de fato eram pastores solitários e incestuosos, bêbados demais para sair de suas choças, ou antes eram errantes perdidos em meio aos pântanos. Contadores de histórias, delirantes, suas belas sagas – suas histórias de elfos e vacas marinhas – tudo embolado junto num livro gigante que é uma combinação de *O Idiota* com *A Odisseia*.

Quando eu afundo em uma de suas negras depressões ou quando vejo uma casa abandonada consumida pelo fogo ou uma costa estéril no meio do nada posso sentir quão sozinha estou. Como eles. Na imensidão do mundo.

Uma noite de santos.

Uma noite de fogo.

Uma noite de trevas.

Uma noite de gelo.

Uma noite de espadas.

Uma noite de espadas.

Uma noite de partidas.

Uma noite de lama.

Uma noite de trevas.

Uma noite de dilúvio.

Uma noite de espadas.

Uma noite de espadas.

*

Alguém sabe dizer quem deu o nome do real?

Meu pai nasceu em Belém do Pará. Sua avó era índia, mas ele nunca se preocupou em saber de qual povo indígena vinha. Quando tinha cinco anos, veio com os pais de mudança para o Rio de Janeiro. Recentemente voltou para o Norte. Quando soube que ele estava de partida, contei-lhe um par de histórias do Milton Hatoum, mesmo sabendo que o Pará não é bem Amazonas. Neste ano de 2014, fui fazer uma visita. Na verdade, fui para um congresso falar sobre o poeta Zuca Sardan e aproveitei para fazer uma visita. Para minha surpresa, o seu neto estava morando com ele. O neto de meu pai é filho de índio. Mas não é filho da mesma etnia que a avó de meu pai. Quando chega do trabalho, meu pai apenas tenta fazer com que o menino fique algum tempo em silêncio na frente da televisão. Ele tem quatro anos e muita energia, então não é uma tarefa simples. Nenhuma televisão é tão interessante quanto um contador de histórias na iminência de adormecer, porque você simplesmente não pode acordá-la e porque ela jamais confunde as histórias.

É muito comum que ele chame o neto pelo meu nome. Num sábado de manhã, vamos os três ao Jardim Botânico, em meia hora aprendo a não olhar quando ouço alguém chamando: “Lucas”. Muito agitado, o menino quer que lhe comprem tudo o que vê pela frente. Logo percebo que isso é um hábito. E quando estamos apenas nós dois conversando pergunto: “Você contou quantas vezes já falou a palavra ‘comprar’ hoje?”. Os olhos dele baixam, não como se fossem se fechar, mas apenas porque não querem que a conversa continue. Reconheço o gesto. No dia anterior, meu pai disse que estava com problemas financeiros, e já ia mudando de assunto quando eu perguntei: “Você quer falar mais sobre isso?”. Não é como quando alguém está sendo publicamente humilhado e curva a cabeça para esconder o rosto, nem como quando alguém vê algo que lhe causa nojo ou repugnância e fecha com força os olhos, como se quisesse deletar, voltar atrás na experiência da visão. É mais leve. O queixo abaixa discretamente e os olhos que encaravam o que estava à frente tentam se voltar para si, se recolher em algum interior prometido. Como se eles dissessem: “Preferia que você não tivesse dito isso, não sei continuar falando a partir daqui”.

O dinheiro parecia uma coisa disparatada. Era sempre bom levar moedas extras ao comprar pão de tarde no caso de o preço estar mais alto do que pela manhã. Tantos cruzeiros, quantos cruzados: tão difícil ter fé nessas coisas. Mas quem teve a ideia de chamar o dinheiro de real? E não é engraçado que a gente tenha começado a chamar de real algo que passou a

desaparecer progressivamente? Especulação, superendividamento, cartões para todos os lados. Cheque especial e o crescimento de igrejas protestantes.

A gente teria se acostumado a chamar o dinheiro de real se não houvesse de saída a equiparação com o dólar?

Quer dizer: se foi o príncipe dos sociólogos que sugeriu o nome é possível que ele estivesse pensando na realeza ao invés de na realidade?

E todas as infundáveis perguntas sobre os limites da ficção, da autoficção, e da realidade, teriam surgido de uns tempos para cá se a gente chamasse o dinheiro por outro nome?

O livro *As coisas*, de Arnaldo Antunes (1992), tem uma série de poemas apresentados ao lado de desenhos feitos pela filha do poeta quando criança. São poemas em prosa, feitos para ocupar a página inteira. Você nunca sabe se os desenhos ilustram o poema ou se o contrário. A figura da escrita importa tanto quanto o discurso da imagem. Nas páginas 76 e 77, um desenho de um retângulo não tão reto assim e preenchido por imagens de uma folha ligada a uma estrutura de círculos e linhas mais retas ou mais curvas faz par com um poema que começa com a frase: “Dinheiro é um pedaço de papel” (ANTUNES, 1992, p. 77). Os poemas do livro são quase todos descritivos e procuram instaurar outro olhar (literal, físico, tentando reter a linguagem no estado de coisa, da observação da matéria das coisas mesmo) sobre objetos que nos habituamos a não ver. No final do poema se lê: “Dinheiro tem valor quando se gasta. Um pedaço de papel é um pedaço de papel” (ANTUNES, 1992, p. 77). Aqui talvez valha a pena lembrar que um livro também é feito de pedaços de papel. E o papel é uma espécie de coisa que a gente quase nunca percebe, passando muito rápido para o uso que podemos fazer dele.

As primeiras esculturas de Laurie Anderson (Cf. GOLDBERG, 2000, p. 33-35) eram feitas de papel – mais precisamente jornal, mais precisamente “pulped newspaper”. Todas colocam uma espécie de reprocessamento em que o jornal que antes valia pela informação que trazia escrita agora se encontra despido dessa linguagem para ganhar outras, ser inserido num universo em que a matéria do papel importa, e a sua figura que traz a informação. De mudras⁵ pessoais a uma colagem em que o *New York Times* fazia as linhas horizontais enquanto que o *China Times* fazia as verticais, o que parecia estar em jogo é como trazer esse papel habitual, usado e descartável no dia a dia para o espaço da observação da obra artística.

⁵ Gestos manuais que significam palavras e frases nas tradições da dança/teatro e da meditação hindu e budista.

E como reverter o que chamamos de linguagem numa dinâmica sensível ao invés de uma dinâmica da valorização do conteúdo informacional.

Quando você diz que as palavras chegaram como que flutuando é porque acredita que os pensamentos não ocorrem sempre do mesmo modo num plano abstrato e geral. Acredita que existe uma espécie de relação entre eles e o meio em que se inserem. Flutuar é uma espécie de suspensão do peso e da gravidade conseguida em meios diferentes da terra: flutua-se no ar, ou na água, não se flutua em cima de uma pedra (a não ser que a pedra também esteja flutuando). Astronautas no espaço têm massa mas não sentem o seu peso da mesma maneira. Os pensamentos não vêm à consciência sempre do mesmo modo: podem sentir seu próprio “peso” como esmagador se mais próximos e mais fortemente puxados para uma espécie de centro da consciência. Talvez por isso interesse a Laurie Anderson usar a tecnologia para criar uma espécie de paisagem onírica (Cf. GONÇALVES, 2006, p. 244-247) porque as ideias, em forma de pergunta, de canção, de imagem ou de histórias, não surgem do vazio ou no vazio, mas dentro de um contexto em que a relação com estados diferenciados de consciência – e conseqüentemente com o corpo – sempre está em jogo.

Estava tentando dizer que o que eu queria era saber quando foi que nossos sonhos se tornaram todos sonhos de consumo, quando chegaram umas palavras meio que relampejando na minha mente na forma de uma pergunta: “Para que arrancar um homem a essa agradável sensação? Que tenho eu para lhe dar em troca?”.

Fragmento 8: Preciso dizer que acho que a determinação recente da Suprema Corte norte-americana que corporações são na verdade indivíduos, com todos os direitos e responsabilidades de indivíduos, soa completamente insana. Claro, a grande questão (aquela que perguntam no filme *A corporação*) é: se corporações são indivíduos então que tipo de indivíduos elas são?

Daí nos testes de personalidade de Briggs-Myers elas tiram zero em empatia. E zero negativo em compaixão. Elas veem a si mesmas como os caras mais espertos na sala, os melhores, os mais brilhantes, os que têm mais mérito. E foi a primeira vez na minha vida em que de repente a *American life* fez completamente sentido para mim. Foi aí que eu me toquei que, de acordo com uma bateria um tanto complicada de testes psicológicos, os Estados Unidos são atualmente governados por um bando de psicopatas.

Ah, como escrever essa história? E como terminá-la? Em quantas páginas, frente e verso? Verso e frente? Por qual caminho nós vamos? Falando em frente e verso por que todo

mundo diz: “Quer saber, minhas costas estão me matando? Tenho muita dor nas costas”, e ninguém nunca diz: “Quer saber, as minhas frentes estão doendo muito. Tenho muita dor nas frentes. Ou olha, não vou carregar ninguém nas minhas frentes”.

Eu estou pensando, sabe, em certos bichos barbudos que parecem sábios de algum modo. Eles parecem saber aonde estão indo. As barbas lhes dão uma certa sagacidade, uma seriedade. Estou pensando num certo molusco, que você encontra em Winconda, aquele com as mini barbas. E o bode também, que tem um tipo de sabedoria vadia. E o gnu com seu cavanhaque esperto. Esses bichos geram, eu não sei, uma certa confiança. E então tem outros bichos que parecem não ter absolutamente ideia nenhuma de onde estão e são estranhamente mal equipados. Como aqueles antílopes com chifres do tamanho de candelabros. Eles ficam esbarrando em tudo, dificilmente andam, estão meio que fora de controle.

É, mais e mais coisas na natureza estão saindo de controle. Mas por outro lado talvez controle seja diferente para mulheres e para homens. Com os homens, as coisas perdem o controle e eles têm que consertar. Eles têm que fazer alguma coisa.

Mas, com as mulheres, as coisas saem dos trilhos e elas têm uma opção que os homens não têm. Porque, num átimo, mulheres podem, mulheres podem sempre começar a chorar. É, elas têm essa carta na manga. As coisas perdem o controle, e lá vem a cartada do choro. É, digamos, é aceitável.

Agora, quando os homens vão às lágrimas é constrangedor. Uma coisa rara. Eu tenho um pequeno jarro de lágrimas de homens colhidas durante a última guerra. Um dos meus tesouros mais preciosos.

Mas voltemos às mulheres. Quanto aos seus nomes, as mulheres se baseiam todas no primeiro nome basicamente. O sobrenome está apenas pregado, aparafusado e pode soltar tão facilmente. Casamento. Bum. Divórcio. Bum. De repente você é só simplesmente Ruth. Simplesmente Bárbara. Elas ficam perdendo sobrenomes pelo caminho. Não admira que tragam na manga a cartada do choro, elas estão sem metade de seus nomes.

Enquanto isso, o nome do pai está grudado no seu, nos passaportes, carteiras de motorista, todos os documentos legais oficiais. E o sobrenome da mãe se torna uma palavra tão obscura que pode na verdade ser usada como senha. Nome do primeiro bicho de estimação. Cor favorita. O sobrenome de mãe quando solteira. Uma chave que destranca suas informações mais secretas.

De fato, no fim, é essa palavra secreta que estabelece sua verdadeira identidade. Algo que só você conhece.

Dizem que você morre três vezes. Primeiro quando o coração para. Segunda: quando você é enterrado ou cremado e a terceira na última vez que alguém diz o seu nome.

Humano. Fortuna. Maçã.

Olá. Nome.

Vai. Pega. Vai. Pega.

Seu nome. Seu nome.

Seu nome.

*

No final da década, ela precisou vender o piano, a mesa de mármore e quartzo, e tudo que compunha a mobília. Com a venda, saiu da Rua Copacabana em São João de Meiriti para uma cidade norte-americana de subúrbio. Lá, numa situação semilegal, conseguiu um emprego numa fábrica de baldes. Seu trabalho era conferir se o plástico estava na tonalidade certa, se tinha saído na cor pedida, ou se havia qualquer tipo de falha. Controle de qualidade, ela dizia. Conseguiu dar entrada em três casas diferentes e dupla cidadania. Falava pouco inglês, mas quando visitava dizia que esquecia a própria língua: “Onde foi que eu deixei as knifezinhas?”. Controle de qualidade. Todos os baldes com o mesmo tom. Então veio a crise de 2008, e ela perdeu as casas.

A associação do fogo à tecnologia aparece ao longo da obra de Anderson como aparece ao longo de *Fahrenheit 451* (BRADBURY, 1953), e em ambos os casos, talvez possa se notar uma virada um tanto quanto paradoxal. Gonçalves (2006), falando do que em Laurie Anderson resiste ou abre espaço para uma crítica de dentro da sociedade tecnológica, apresenta a história *The Night Flight to Houston* da performance *Stories from the Nerve Bible*: nela, Anderson está num avião que sobrevoa o Texas à noite. Ao seu lado, vai uma senhora de 52 anos que nunca estivera num avião e ganhou a viagem como espécie de compensação por uma vida dedicada a cuidar de uma dezena de filhos. A senhora fala o tempo todo em constelações até que Anderson percebe que ela acredita que as luzes que vê lá embaixo pela janela são estrelas (Cf. GONÇALVES, 2006, p. 183-184). As demandas de uma sociedade tecnológica são vistas em seu tamanho desmedido, e a visão habituada a tomar naturalmente o mundo mediado pelas máquinas cede não a uma tirada espirituosa que aponta uma observação inteligente, mas a uma fantasia tirada de uma imaginação comum, de personagens

identificados como *no bodies*. Em inglês, *nobody* é uma palavra para dizer *ninguém*, mas literalmente quer dizer *sem corpo*, ou *nenhum corpo*.

Em *Three Songs for Paper, Film and Video* que fazia parte da performance *United States (I-IV)*, Laurie Anderson (*apud* GOLDBERG, 2000, p. 105) comenta três tipos de narrativa: o romance policial, o filme de ficção científica e os programas de televisão. Os dois primeiros são apresentados a partir da figura do herói que ou morre logo no início (como nos romances policiais), ou não tem limitações comuns ao corpo humano (como nos filmes de ficção científica). A conclusão dos comentários é a mesma: “So you don’t have to deal with human nature at all” (ANDERSON *apud* GOLDBERG, 2000, p. 105), algo que poderia ser traduzido como: “Então, você não precisa lidar com a natureza humana de modo algum”. E ao falar dos programas de televisão, a perspectiva muda: ela diz que os sinais das redes televisivas uma vez emitidos não param. Eles continuam navegando pelo espaço, e são os primeiros tripulantes enviados ao espaço profundo. A história termina num ponto em suspensão dizendo que, conforme buscamos tecnologia para captar mensagens vindas do espaço, o que encontramos são os sinais dos primeiros programas de TV feitos. O comentário espelha os anteriores, mas acrescenta uma devolução: espelha porque apresenta uma narrativa em que os personagens são sinais (códigos de luz e som já distantes das medidas humanas), entretanto eles retornam para nós como outro, como texto do outro que diz apenas de e sobre nós mesmos.

A performance *United States (I-IV)* e o disco de canções subsequente *Big Science* (ANDERSON, 1982) concentraram, mesmo em suas dimensões eletrônicas, críticas de Anderson aos usos feitos da tecnologia e da ciência a partir do momento em que elas se tornaram tanto o ponto focal de um projeto político e militar quanto estratégia de ordenação da estrutura social. Ela diz que os discursos que tentam nos tornar dependentes da tecnologia, criar a necessidade de estar atualizados e conectados são a maior jogada de marketing do século. Ela diz que é sempre bom lembrar que eles não possibilitam uma posição em OFF, que as máquinas não entendem ou registram o silêncio (Cf. GONÇALVES, 2006, p. 208). Então nas histórias que ela apresenta sobre os Estados Unidos do início dos anos 1980 em diante, você nunca consegue esquecer que, diferente dos sonhos iluministas, a tecnologia anda junto ao aumento do consumismo e ao crescimento de um pensamento conservador a partir de Reagan.

Numa ponta, o fogo é ambivalente – ao prometer o domínio do homem sobre limitações físicas, parece criar um novo ambiente estranho em que a vida humana já não vale

como medida e ameaça devorá-lo – na outra, o fogo é o princípio da própria possibilidade de se dizer algo e ser escutado.

Como diz Anderson: “For me, electronics have always been connected to storytelling. Maybe because storytelling began when people use to sit around fires. For me, fire is magic, compelling and dangerous. We are transfixed by its light and its destructive power. Electronics are modern fires” (ANDERSON *apud* GOLDBERG, 2000, p. 105). Algo como: “Para mim, a tecnologia sempre esteve ligada a contar histórias. Talvez porque contar histórias começou quando as pessoas se sentavam ao redor de fogueiras. Para mim, o fogo é mágico, irresistível e perigoso. Ficamos petrificados diante de sua luz e seu poder destrutivo. A tecnologia é uma fogueira moderna”. No dia seguinte ao da explosão da bomba, alguns dos sobreviventes refugiados numa floresta se reúnem para o café da manhã, ao redor de uma fogueira, onde fritam um pedaço de bacon. Então, Granger conta a história da Fênix (BRADBURY, 1953, p. 199). Para ele, a ave é prima dos humanos, por se destruir periodicamente, e renascer da destruição. A diferença possível estaria na consciência dos humanos acerca da estupidez que acabaram de cometer. A memória desse saber, a lembranças das tragédias é sua esperança. A ideia lembra Budney (*apud* GONÇALVES, 2006, p. 195), que, a partir de uma fala do político Al Gore, aborda as histórias enquanto tecnologia. As narrativas são formas de estocar e transmitir conhecimento, mas que necessitariam de mecanismos de transmissão.

A gente talvez possa chamar isso de esperança nas histórias, ou esperança da história. Ou simplesmente de um gesto de fé na linguagem.

Um dos gestos verbas mais marcantes das histórias contadas por Laurie Anderson pode ser encontrado na forma: “to realize something”. Isso quer dizer que algo veio à tona na sua consciência. De repente, você está ciente de algo que antes era desconhecido. É bem verdade que em algumas trocas cotidianas, ou mesmo em certos textos na internet, encontram-se usos do verbo *realizar* com o mesmo sentido. Alguns dicionários não deixam de registrá-lo. Mas, a princípio, realizar algo é bem diferente de “to realize something”. “To realize something” é quase sempre um processo que envolve a percepção. As coisas se tornariam reais quando percebidas por algo ou alguém. Realizar, entretanto, é uma palavra usada mais comumente para tratar de algo que se supõe existente independente da percepção. Realizar é uma palavra comumente usada quando se quer falar de algo que se fez, de algo que a partir de determinado ponto tornou-se existente não como ideia, mas como coisa. É bem verdade que

os dicionários registram que tanto numa língua quanto em outra as palavras podem tratar da conversão de algo em dinheiro. E uma tradução possível para “realize” seria “(se) dar conta”.

“To realize something” no texto das performances de Laurie Anderson é um gesto verbal que quase sempre envolve ver algo a partir de outra perspectiva, ou escutar um som que antes se encontrava escondido. Ou então lembrar uma sensação que estava enterrada pelo hábito ou pelas narrativas repetidas diversas vezes sobre ela. É quase como quando os cabelos da sua nuca se arrepiam, pois você encontrou a sensação que procurava, mesmo que não soubesse que estava procurando. Você encontrou a sensação que, por um segundo, te coloca como se diante de você mesmo. Então, eu pensei em:

“Foi aí que eu me toquei”.

Fragmento 9: Neste sonho, estou numa cama de hospital e é como a cena de um filme que você viu um milhão de vezes. O médico se inclina sobre a cama segurando uma pequena trouxa rosa: “É menina”, ele diz e me passa a trouxa que está toda envolta num cobertor rosa. E ele diz: “Ela não é linda? Olha!”. Embrulhada na trouxa eu vejo a cara pequena e peluda da minha cachorra, uma *Rat Terrier* chamada Lolabelle.

Fico tão feliz que pego a trouxa e ponho minha testa na cabeça dela e olho dentro de seus olhos, que estão movendo para lá e para cá e marejando. É um momento quase perfeito, não fosse o fato de a alegria estar misturada com um bocado de culpa.

Porque a verdade é que eu tinha, de fato, engendrado toda aquela coisa. Tinha arranjado de costurarem a Lolabelle dentro do meu estômago para que eu pudesse então “dar à luz”.

Tinha sido algo bem difícil de fazer. Lolabelle não era filhote. Ela era uma cachorra adulta no auge e tinha resistido. Arfava em busca de ar e ficava esticando a cabeça para fora, eu me sentia mal mesmo com relação a isso mas era do jeito que tinha que ser.

Beije-i na testa e disse: “Olá, cabecinha dura. Eu vou te amar para sempre”. Foi tão puro e perfeito aquele momento. E o médico lá parado, radiante e todas enfermeiras estavam tão orgulhosas.

Sonhei que era um cachorro numa mostra canina, e o meu pai veio para a mostra canina e disse: “Esse é um cachorro bom mesmo. Eu gosto desse cachorro”.

*

A mãe dele teve um derrame e ficou paralisada numa cama. Não conseguia se mexer, não conseguia falar. Havia enfermeiras para cuidar de alimentação, excreção, e evitar que os músculos atrofiassem. Dessa vez, não havia ninguém para acender uma vela, e ele não precisou apagar. No enterro da mãe, ele contou uma história engraçada: logo antes de morrer a mãe que não falava há mais de um ano, e que não se mexia, levantou e disse duas vezes: “Aleluia, aleluia”.

Na primeira vez que eu escutei Laurie Anderson ao vivo, antes da palestra, ela recriou uma performance que costumava fazer na década de 1970 em cidades dos EUA e depois, em cidades da Itália. O nome da performance era *Duets on ice*, algo como: “Duetos no gelo”. O dueto, no caso, é entre ela e o violino por um lado, e entre o som gravado e o som tocado ao vivo, por outro. O violino era um *self-playing violin*, uma de suas invenções; quer dizer, dentro dele tinha um alto-falante que tocava músicas pré-gravadas em loop, enquanto ela executava outras ao vivo. Durante toda a performance, ela estava de patins de gelo, com as lâminas congeladas em dois blocos. Quando o gelo derretia, ela perdia o equilíbrio e o concerto acabava. No catálogo da exposição, a artista (Cf. ANDERSON, 2011, v. 2, p. 63-65) dizia que, por vezes, entre uma música e outra explicava que a performance era dedicada à memória de sua avó. No dia em que ela morreu, Laurie Anderson atravessou um lago congelado, e lá havia patos grasnando e batendo asas. Ela conta que chegou muito perto deles, mas nenhum voou para longe. Foi quando percebeu que eles não podiam se mexer porque suas patas estavam congeladas na camada de gelo mais recente.

Em *Grandmother's Hat*, que iniciava a performance *Stories from the Nerve Bible* e encerrava o livro de retrospectiva de sua carreira com título semelhante, Anderson retoma a cena da morte da avó (Cf. GONÇALVES, 2006, p. 188-189). A narrativa ainda seria gravada depois no CD *The Ugly One with the Jewels* com o título *The End of the World* (ANDERSON, 1995). Nela, somos apresentados à personagem de uma missionária batista que contava para a neta muitas histórias sobre o fim do mundo, prevendo como ele acabaria em fogo tal como descrito no Apocalipse. Em um ponto, ela chega a anunciar o evento para o ano seguinte, o que faz a criança se distanciar dos amigos e da família e passar o seu tempo rezando e lendo a Bíblia. Quando chega o dia, nada acontece. Só mais um dia se passa.

Há um corte, e a história conta sobre como a avó foi ao Japão para tentar converter budistas e informá-los sobre o fim do mundo. Ela fez isso sem saber uma palavra de japonês: tentou se comunicar com gestos manuais, linguagem de sinais e hinos em inglês, não sendo muito bem sucedida. Quando voltou, continuava falando sobre o fim do mundo. E no dia de

sua morte, ela estava com uma camisola rosa, e se penteando para estar bonita no momento em que Cristo iria buscá-la. Não estava com medo até que, de repente, no último minuto, entrou em pânico. Não sabia se deveria usar ou não um chapéu. Depois de uma vida de visões do fim do mundo, entrou para o futuro em pânico sem ter ideia do que viria em seguida.

Quando eu escutava os duetos, fiquei pensando se teríamos qualquer percepção do que seria o tempo se não houvesse água. As mudanças de estado, a chuva, o mar, o sangue. E na relação entre o som e a memória. Fiquei pensando que os duetos eram sobre o tempo, e talvez boa parte da obra de Laurie Anderson seja sobre a sensação do tempo, sobre como torná-lo uma experiência sensível, perceptível. Talvez por isso, volta e meia, em suas histórias nos deparamos com esse momento: o fim é quando você perde o equilíbrio. Mas também pode ser o meio ou o início, o importante é que algo como uma dúvida surge, uma pergunta ou uma imagem um pouco terrível que nos tira do eixo e não oferece nenhuma resposta em troca. Como se fosse possível congelar esse momento e ficar por tempo indeterminado entre a queda e a flutuação. Um negativo do gesto de “realize something”.

A gente poderia chamar isso de dúvida com relação às histórias. Quer dizer, poderíamos chamar isso de índice de esquecimento. Como se fossem um reconhecimento, de dentro da própria história, de que ela esquece aquilo mesmo que tenta lembrar, de que ela fracassa, porque no próprio ato de contar, esquecemos. Ou podemos chamar simplesmente de desconfiança da linguagem.

Quando no enterro da minha avó, meu pai disse que antes de morrer ela repetiu duas vezes a palavra aleluia, eu baixei de leve os olhos e pensei: “Ok, isso foi o que você escutou. Mas como não havia mais ninguém lá, não dá para saber o que foi que ela tentou dizer”.

Por que é tão difícil morrer em silêncio?

Fragmento final: Em Chicago, eles morrem no inverno. O frio leva embora. Passa varrendo o lago, e lá vão eles. Foi assim por séculos. Em Chicago, alguns morrem nos currais ou em quintais repletos de brinquedos de playground enferrujados e fogões velhos e neve. Alguns em casas superaquecidas nas florestas inverniais. Outros em seus esconderijos camuflados ou em seus barcos furados enquanto afundam num dos grandes lagos congelados.

Foi num inverno, o último inverno, quando soube que minha mãe estava morrendo, e então eu precisava ir lá e fiquei tipo preocupada, então falei com o padre Pierre, que é um sacerdote, um judeu egípcio convertido, um playboy que ama coisas elegantes e tem uma coleção de livros de 30.000 exemplares. Ele teve muitos ofícios diferentes como sacerdote.

Ele foi o sacerdote oficial no aeroporto de Rome, foi para um posto na África trabalhar com órfãos, foi o padre de Robert Mapplethorpe. Ele era um tipo de sacerdote mundano para os crentes descrentes de todos os tipos. Padre Pierre estava com oitenta e cinco na época e não tinha um centavo. Às vezes quando ele estava em Nova York, a gente jantava com ele, e uma vez numa noite nevoenta ele saiu no meio de uma tempestade, só depois que a gente se tocou que ele caminhou por cem quarteirões até onde estava ficando, na casa de Diane Von Furstenberg. Foi a primeira vez na minha vida que eu pude imaginar a cidade de Nova York como um lugar bom de verdade para uma peregrinação.

Enfim, não que eu seja católica, mas acho que ele é um cara realmente inteligente daí eu disse: “Escuta, padre Pierre. Eu tenho um grande problema. Estou indo ver minha mãe e ela está morrendo, mas eu não amo ela”. E o padre Pierre disse: “OK. Bem, basta levar algumas flores e dizer para ela que você sempre lhe quis bem”. E eu pensei: eu posso fazer isso. Até porque você realmente não quer mentir para alguém que está morrendo.

Mas quando eu cheguei lá, eles a estavam carregando numa maca. Não tive tempo de comprar flores e era tudo barulhento e confuso e a coisa toda simplesmente não rolou. Não houve um único momento para dizer: “Sabe, eu sempre te quis bem”. E então do nada ela estava morta.

Existe um exercício budista chamado a meditação da mãe e você o usa quando não consegue sentir nada e funciona desse jeito: você tenta achar um único momento em que sua mãe te amou de verdade. Completamente e sem nenhuma reserva. Você foca nesse momento. Não tem que durar mais que uma fração de segundo. Você se concentra nesse momento até poder senti-lo mesmo, até o cabelo na sua nuca se arrepiar. Daí, imagine que você foi a mãe de todos e que todos foram suas mães também. E eu procurei e procurei por esse momento mas ele ficava escapando entre os dedos. Às vezes parecia amor mas a maioria das vezes não era.

Então por qual caminho nós vamos? Obrigado. Não, foi um... foi um privilégio... você... e a sua... família... diga... não. Sim. Não, o prazer é todo meu. Só mais uma pergunta: alguma vez você me amou?

CONCLUSÃO

Dadas as circunstâncias do presente trabalho, não faria sentido apresentarmos uma conclusão seja no sentido de uma apreensão de uma lei geral quanto aos pontos estudados, seja de uma verificação ou refutação metódica de uma hipótese. A conclusão que nos cabe é uma espécie de coda. Ou seja, só nos é possível um movimento em que voltamos sobre alguns espaços para explicitar certas implicações, entrelaçamentos entre o que experimentamos ao nos colocar certos problemas e um conjunto de ideias e ações que se desenha enquanto seu horizonte.

Ora, o saber moderno se constituiu a partir da diferenciação de substâncias entre o mundo da matéria e o mundo do pensamento. Boa parte de suas disputas, inclusive, se volta para o esforço de afirmar um universo ou outro como origem, fonte seja do conhecimento da verdade, seja da experiência do real como condição para a formação de ideias. Dentro de tal perspectiva, a própria imagem recorrente, desde pelo menos o discurso do Sócrates platônico diante do veneno, da filosofia como aprendizado da morte perde o sentido. Separar o corpo e a alma, possibilitando que cada um se recolhesse em si e para si, era processo vivido tanto como prática física, comparável a outras separações de matérias compostas, quanto metafísica no sentido de acesso ao mundo das ideias. De alguma forma, o saber moderno quer se desembaraçar tanto dos resquícios de disciplinas do oculto, quanto dos processos de significação simbólicos que marca tal concepção do pensamento.

A distinção entre alma e corpo coloca-se, então, como ponto de partida, tendo como base de sua sustentação um argumento que se origina numa concepção espacial: a matéria é extensa e a ideia não recebe nenhuma coordenada positiva em sua formação. Inviável, portanto, encarar o corpo como sede de algum saber, ele pode apenas ser objeto de investigação, e manipulação. A utopia moderna, efetivamente, será a de moldar todo o universo da matéria a partir das exigências da razão humana. Assim, sistemas ecológicos inteiros puderam ser postos abaixo no sentido que eram compreendidos apenas enquanto pontos no espaço, matéria alterável, moldável. O corpo torna-se ponto de resistência, obstáculo enfrentado através de instituições disciplinares e de um saber que o toma como objeto com a finalidade de melhor aperfeiçoar seu controle. Os discursos que sabem, ou que hoje estão autorizados a tratar da realidade do corpo, consideram-no de dois pontos de vista: (a) enquanto massa, cujos atributos são o peso e a força relativa; (b) enquanto campo de

relações físicas e químicas, mensurável a partir de suas dinâmicas de troca e estabilização entre ambientes (externo e interno).

Dentro de tal perspectiva, será bastante interessante observar o destino da ficção e das ideias estéticas em tal quadro: por um lado, elas serão desprezadas ou ao menos consideradas desprezíveis, uma vez que se apresentam enquanto ideias mistas – combinando elementos sensíveis a formas do pensamento. O imaginário pode ser encarado como fantasia pessoal, individual, e tanto irreal quanto sem nenhuma influência nos contornos da realidade, ou entendido como ideologia e, conseqüentemente, falseamento da verdade. Por outro lado, na medida em que a própria ficção se forjar como linguagem recolhida em si, se imaginar enquanto pura atividade do pensamento, espaço de liberdade ilimitada da razão, ela terá algum tipo de dignidade.

Efetivamente, se nos distanciamos de tais concepções, não é no sentido de procurar a restauração de um saber da analogia em que todos os pontos do universo estão interligados por um criador e um saber superiores, cuja vontade o mundo material espelha imperfeitamente. De modo semelhante, não pretendemos encontrar nenhuma positividade que receba qualquer atributo absoluto, nem afirmar o corpo como campo a partir do qual se pode afirmar uma verdade essencial, ou tomar seus processos de conhecimento como fontes inquestionáveis de sabedoria.

Um dos discursos de Zaratustra recebe o nome justamente de *Os desprezadores do corpo* (Cf. NIEZTSCHÉ, 1883-1885, p. 59-61), e, opondo-se ao que denominamos aqui de modo bastante apressado como “saber moderno”, elege o corpo como saber. Expande necessariamente as dimensões do que tomamos por pensamento para incluir os afetos como atividade do pensar. Ele diz assim:

‘Eu sou corpo e alma’ – assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças?

Mas o homem já desperto, o sabedor, diz: ‘Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa no corpo’.

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.

Instrumento de teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas ‘espírito’, pequeno instrumento e brinquedo de tua grande razão.

(...) Mais ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu (NIETZSCHE, 1883-1885, p. 60).

A obra em questão nos interessa por dois motivos fundamentais: (a) tomar o corpo como modo de conhecer, e o corpo-em-vida como ser pensante; (b) eleger a criação ficcional e a forma narrativa combinada à estruturação argumentativa e conceitual como atividade de

linguagem que melhor recebe, ou melhor experimenta esse saber. No trecho, destaca-se o fato de que a diferença entre a criança e o homem desperto se opera no plano do discurso, não da experiência ou do que se sabe. De maneira idêntica, não há uma razão para não se falar como as crianças, isto é, a partir do plano imaginário, uma vez que ele é reconhecido também enquanto modo de enunciar um saber que não é nem desprezível, nem sem influência nos contornos da realidade. A diferença que se opera no discurso do homem desperto é o de tomar “alma” e “espírito” justamente como palavras, metáforas para uma coisa no corpo. Devemos assinalar como significativo o fato de o corpo não aparecer como uma sobredeterminação monolítica, mas uma multiplicidade, um conjunto de afetos conflituosos, de pensadores diversos (órgãos, blocos de sensações variados, fontes de prazer e dor) que ganha campo no tempo de vida do organismo. Assim, os pares de opostos usados, a multiplicidade e o sentido único, a guerra e a paz, o rebanho e o pastor podem ser entendidos a partir de uma ordenação temporal em que o corpo se inscreve, num encontro entre seus contornos, limites, e sua vontade.

A relação entre grande e pequeno na caracterização das razões distintas não aparece simplesmente como uma medida, um problema de tamanhos mas como ordens de grandeza distintas, em que o corpo pensante engloba como instrumento e brinquedo a coisa que nele raciocina. Posteriormente, no mesmo discurso, Zaratustra vai se afirmar o raciocínio como uma necessidade, um dever colocado pelo próprio corpo para alcançar sua vontade, chamando o espírito de “mão da vontade” (Cf. NIETZSCHE, 1883-1885, p. 61). Instrumento, portanto, como manejo sobre os limites corporais no sentido de expandi-los, redirecioná-los, trabalhá-los. Por outro lado, brinquedo no sentido de jogo entre os afetos que causam dor e os que causam prazer, modelação de suas formas e lançamento de dados entre a lembrança e o esquecimento, entre a determinação e o acaso. Não se trata de um apagamento das diferenças entre o campo e materialidade das ideias e o campo e a materialidade do corpo, mas de reconhecer tanto no fazer do corpo quanto no dizer da mente atividades de pensamento.

Ora, é fundamental que Nietzsche (1883-1885) coloque a necessidade do trabalho do intelecto, uma vez que isso possibilita que sua defesa do corpo-em-vida como ser pensante e o afeto como modo de conhecimento não signifique uma aceitação da natureza aparente do corpo. Como vimos, isso que costumamos tomar cotidianamente como a natureza do corpo envolve um conjunto de usos e técnicas dadas por cada cultura. Não à-toa, Zaratustra também vai se referir aos sentidos (consequentemente, o mesmo vale para as sensações) como instrumentos e brinquedos, junto do intelecto, atrás dos quais se situaria o que a tradução

apresenta como “ser próprio”, que posteriormente será retomado como o que “mora no teu corpo, [o que] é o teu corpo” (Cf. NIETZSCHE, 1883-1885, p. 60). Aqui, a posição deve ser entendida não como um jogo entre dianteiro e traseiro, o que chega primeiro e o que vem após, mas sim uma dinâmica entre máscara (instrumento, brinquedo) e rosto. Ora, se bem entendemos as ideias articuladas, não enxergaremos o lance como a pressuposição de uma origem verdadeira, mas oculta (rosto), sobre a qual se deposita uma cópia enganosa e à mostra (máscara). Trata-se, entre pele, pelos, ossos, máscaras, de jogos de ser/pensar/fingir (sentir, raciocinar, agir, etc.) em que diferentes planos se cruzam, ou se superpõem, numa dinâmica de reflexão e refração.

Afinal, nossa proposta se apresenta como a compreensão da produção poética enquanto prática em que esses planos são articulados nesse jogo de reflexão e refração entre ideias surgidas do corpo e da linguagem, entre o corpo e a linguagem, e por fim, no corpo e na linguagem. Nesse sentido, a articulação de tal prática enquanto saber, enquanto um forma de saber ou experiência de conhecimento sobre/do mundo se dá sempre numa busca pelo momento em que a palavra se encontra ligada ao corpo e o corpo à palavra.

A partir do exposto e como forma de encerrar, gostaria apenas de apontar o horizonte que se delineia, ou alguns pontos levantados pelo presente trabalho. Isto é, de algum modo, importava tentar vislumbrar o espaço aberto pela experiência da escrita da Tese e pela articulação das questões que colocamos desde o início, experimentando-as a partir da consideração de diferentes materiais combinados a modos diversos de escrever. Num primeiro momento, faz-se necessário apontar um conjunto de experiências, ou dinâmicas em que poderíamos melhor pensar o corpo-em-vida e sua atividade pulsante/pensante, tais como: (i) potências físicas – (a) ampliação das zonas de equilíbrio, manutenção de posições de equilíbrio precário, transformação da dinâmica corpo/intelecto a partir das alterações do equilíbrio cotidiano, (b) elasticidade, em sua relação com a saúde da coluna vertebral e sua influência nos humores do corpo, (c) agilidade, o corpo em movimento, blocos de movimento variados, o saber bailarino; (ii) dilatação da percepção sensorial, incluindo investigações sobre o que o corpo sente mas não encontra registro nas delimitações dos cinco sentidos, e considerações globais da sensação (o som não só como audível, mas tátil, etc.) e de que modo a arte tem trabalhado isso na articulação entre tempo/espaço; (iii) o corpo e seu ambiente, compreensão do corpo como algo relacional, não-identitário, usos do corpo na sua relação com as outras formas de vida e de percepção da vida. A implicação correspondente seria a de explorar, pela via oposta, as experiências do raciocínio e da escrita, investigando como na sua

relação entre materialidades distintas. Isto é, como a cada momento se dá a articulação entre procedimentos de linguagem, figuras de pensamento, processos mentais, estados de consciência, e gêneros textuais, materialidades do livro, da obra de arte, de uma dinâmica física.

Nesse sentido, o campo aberto é o de se voltar para uma dinâmica de fluxos, ritmos, durações que implicam a linguagem e o corpo num entrelaçar múltiplo, e que talvez possa ser bem ilustrado por um trecho de entrevista do cineasta Eduardo Coutinho:

E outra coisa: o corpo fala, você tem coisas que só o corpo fala... A pessoa que fala não existe sem o corpo, a fala é uma forma de presença do corpo. Mas eu penso – se a imagem é uma imagem, um som sincronizado com uma imagem também é uma coisa única, não? O negócio pode ser extraordinário porque depende do silêncio, depende das digressões. A forma humana é uma coisa absolutamente extraordinária. Eu me lembro do *Santo Forte*, aquela mulher que é Pomba-gira, e quando ela mexe com o cabelo. Coisas assim. De repente, ela está falando de uma outra coisa, ela arruma o cabelo, entende? Pode ser uma mordida nos lábios. Agora, está lá para ser visto, e a duração está lá para ser vista. (COUTINHO, 2008, p. 210-211).

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Laurie. *I in U/ Eu em tu*. 3 v. curadoria: Marcello Dantas. Santana do Parnaíba, São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2011.
- _____. *Homeland*. (CD). New York: Nonesuch Records, 2010.
- _____. *The Ugly One With The Jewels*. (CD). New York: Warner, 1995.
- _____. *Stories from the Nerve Bible: a retrospective – 1972-1992*. Nova York: HarperPerennial, 1994.
- _____. *Big Science*. (CD). New York: Warner, 1982.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Quatorze dólares. (1957) In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos Drummond de Andrade: prosa seleta: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2003.
- _____. Alguma poesia. (1930). In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006.
- ANDRADE, Julia Pinheiro. *Cidade cantada: experiência estética e educação*. 2007.
- Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ANDRESEN, Sophia de Melo Breyner. *Poemas escolhidos* (1962). Organização: Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. *As coisas*. (1992). 8 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ARGEL, Luca. *O livro de reclamações*. Porto, 2014. Disponível em: <<http://olivrodereclamacoes.tumblr.com/>>. Acesso em: 22 out. 2014, às 11h25m.
- _____. *Esqueci de fixar o grafite*. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.
- ASSIS, Machado de. 16 de outubro (1892). In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. v. 3.
- _____. *O alienista* (1882). In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. v. 2.
- AUSLANDER, Phillip. Going with the flow: performance art and mass culture. *The Drama Review*. Cambridge, v. 33, n. 2, p. 119-136, 1989.

BERNSTEIN, Charles. Introduction. In: BERNSTEIN, Charles (Org.). *Close Listening: poetry and the performed word*. New York: Oxford University, 1998.

BISHOP, Elizabeth. Songs for a Colored Singer (1946). In: BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Seleção e tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451* (1953). Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2003.

BROOK, Peter. *The empty space*. New York: Touchstone, 1968.

BARBA, Eugênio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *A Canoa de papel: tratado de antropologia teatral* (1993). São Paulo: Hucitec, 1994.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora* (1907). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARROLL, Lewis. Through the Looking-Glass and what Alice Found There (1871). In: _____. *The complete illustrated works of Lewis Carroll*. New York: Gramercy Books, 1995.

CELANT, Germano. *Laurie Anderson's dal vivo*. Milano: Fondazione Prada, 1998.

CICERO, Antonio. Filosofia e niilismo. In: MASSENO, André; BARROS, Tiago. *Filosofia e cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Quintal Produções Artística, 2012.

_____. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Eduardo. *Encontros – Eduardo Coutinho*. Organização: Felipe Bragança. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. (1980). Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIMITRI BR. *O Tamanho do Caminho*. In: DIMITRI BR. *Diahum/ Música Sólida*. (CD). Rio de Janeiro: Edição do autor, 2011.

FERRAZ, Eucanaã. (Org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *Los gestos: fenomenología y comunicación* (1991). Tradução: Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994.

_____. *A escrita: há futuro para a escrita?* (1987). Tradução: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Natural:mente – vários acessos ao significado de natureza* (1979). São Paulo: Annablume, 2011.

FRAGA, Danilo Augusto de Athayde. *Por quê poesia?* – uma conversa com Angélica Freitas, Eduardo Sterzi e Tarso de Melo. Revista Pessoa. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.revistapessoa.com/2014/04/por-que-poesia/>>. Acesso em: 21 out. 2014 às 21h05m.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços (1984). In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel de Barros da Motta; tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosas Naify, 2012a.

_____. *Entrevista: Angélica Freitas*. Porto Alegre, 2012b. Disponível em <<http://festipoaliteraria.blogspot.com.br/2012/11/entrevista-angelica-freitas.html>>. Acesso em: 21 out. 2014 às 20h56m.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7letras, 2014.

GOLDBERG, Roselee. *Laurie Anderson*. Nova York: Abrams, 2000.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. *Fabulações eletrônicas: poéticas da comunicação e da tecnologia em Laurie Anderson*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

GULDIN, Rainer. *Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser (2005)*. Tradução: Murilo Jardelino da Costa; Clélia Barqueta. São Paulo: Annablume, 2010.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral (1997)*. São Paulo: Edições SESC, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático (1999)*. Tradução: Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, Luiz Costa. *Ficção. História. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Os limites da voz: Montaigne, Schelegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MÉNAHÈZE, Sophie Le. Jardim: hospitalidade ao ar livre (2004). In: MONTANDON, Alain. *O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. Tradução: Marcos Bagno e Lea Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Organização: Sírio Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006.

_____. *Discurso literário (2005)*. São Paulo: Contexto, 2006.

MATOS, Lucas. *Quando a palavra está ligada ao corpo e o corpo à palavra (um ensaio dramático)*. 2015. Tese. (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MEDEIROS, Fernanda. *Chacal*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

MOLIÈRE. *O burguês fidalgo* (1670). Tradução e adaptação: Walcyr Carrasco. São Paulo: Moderna, 2003.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: o future da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* (1883-1885). Tradução: Mário da Silva. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OITICICA, Hélio. *Encontros – Hélio Oiticica* (1969). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

_____. Anotações sobre o parangolé (1966). In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan e Goethe* (1990). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

QUINTAINE, Nathalie. Novas explicações. *Modo de Usar & Co*. Rio de Janeiro. v. 2, p.88-93, 2009.

SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SHAKESPEARE, William. Hamlet (1600). In: SHAKESPEARE, William. *The complete works of William Shakespeare*. New York: Spring Books, 1978.

_____. A Midsummer Night's Dream (1596). In: SHAKESPEARE, William. *The complete works of William Shakespeare*. New York: Spring Books, 1978.

_____. Romeo and Juliet (1595). In: SHAKESPEARE, William. *The complete works of William Shakespeare*. New York: Spring Books, 1978.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

_____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética* (1946). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STEIN, Gertrude. *Autobiografia de todo mundo* (1937). Tradução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TOMPKINS, Peter; BIRD, Christopher. *A vida secreta das plantas* (1973). São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

TOM ZÉ. *Danç-eh-sá (dança dos herdeiros do sacrifício): sete caymmianas para o fim da canção*. (CD). São Paulo: Trama, 2006.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva* (1892). Edição do Leito de Morte. Organização e Tradução: Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2011.

Filmes

A ESCADA Nua. Direção: Maria Flôr Brazil; Cristina Flores. Rio de Janeiro. Vídeoarte. 7 min. 2014.

EDUARDO Coutinho, 7 de outubro. Direção: Carlos Nader. Rio de Janeiro. Documentário. 60 min. 2013.

PAN-CINEMA Permanente. Direção: Carlos Nader. Rio de Janeiro. Documentário. 80 min. 2008.

ANEXO A - Correspondência com Leonardo Davino

Correspondência com Leonardo Davino

A) Resposta de Leonardo Davino.

Lucas,

Preciso começar essa tentativa de resposta destacando a alegria que sua carta me proporcionou – por ser sua, por ser de/sobre sua tese, porque me fez pensar (muito). Nossa proximidade intelectual e afetiva, para além dos muros altos da Academia, me enche de felicidade. Continuar seguindo juntos é a meta, é saber com sabor.

Entenda que minha resposta é menos um *engajamento* teórico – sem negá-lo – e mais afeita a sensações de troca a partir do lido. Eis, portanto:

A criatura de sua história me faz lembrar Gal Costa cantando “Todos os instrumentos são perfeitos / Pois o perfeito existe em todo o som / (...) / Todas as formas sempre serão belas / Há que compreendê-las como são”. A voz da cantora é movida pela verdade do sujeito da canção. Ao ser tocado por essa verdade, uma verdade que também é sua, o ouvinte se conecta ao sujeito cancional, conectando-se com a própria e coletiva *humanidade*. Afinal, “só podemos atender ao mundo *orecular*”, escreveu Oswald de Andrade. O ouvido é oráculo. Cantar é ser mais *auditeur* e menos *voyeur*.

A sensibilidade auditiva da criatura “um tanto moça, um tanto máquina” é atingida pelos tons de Tom – o Zé criador de instrumentos e modos de fazer canção no Brasil – território livre do experimento. Tom Zé entendeu que cantamos com o corpo todo. O corpo é boca. E pensamos também com o corpo todo. O corpo é cérebro. Talvez inconsciente, mas não ingenuamente, o cancionista aplica direitinho o conceito nietzschiano para quem o estômago é a alma e a digestão é a função vital. Essa é a revolucionária contribuição de Tom Zé para o pensamento da canção popular brasileira. É impossível sair impune de suas canções: mergulhar, ou negar, como ser indiferente? A criatura de sua história, meu caro Lucas, encontrou seu par no mundo: Tom Zé – “voz, escrita, dança, ruído”.

Danç-eh-sá foi o primeiro show do Tom Zé que eu assisti. Como sair ileso daquilo? Menos informação, mais deformação. Menos engolir, mais deglutir. Refletir é dar forma aos sons. Eis o ensinamento. O pessimismo criativo (ou seria o otimismo crítico?) de Tom Zé capturou e

traduziu as discussões em torno do “fim da canção”. O político e o histórico não são negados, são incorporados e diluídos na geléia real do objeto artístico. Para reconhecer o histórico e o político é preciso receber a obra como um ente de corpo presente (o eco é importante!) no conjunto social em que ela vive e com o qual dialoga. Sai a leitura sociológica, limitadora, e entra a leitura estética, ética, promotora de sentidos para a obra e para a vida de quem com ela dança. Sai a comunicação, entra a ludicidade – promotora de mundos no mundo. Sacrificamos demais em nome da ordem, do erguimento da cultura do TER – fadada à tirania. Portanto, não é à toa que nesse disco Tom Zé evoque várias revoltas sonoras, apócrifas – Queto-Xambá, **Paiaiaá, Nagô-Oió, Jege-Mina-Fon, Banta – e encerre com a abertura das urnas.**

Sobre isso, creio que você lembra o poema “Runas” (2013), de André Vallias:



É nesse gesto poético de devolver às ruas aquilo que sempre foi seu – a voz coletiva – que ouço o disco de Tom Zé e vejo o poema de André Vallias. Percebo aqui a “pluralidade de nações irreduzíveis umas às outras” que você apontou em sua carta. Nações na encruzilhada. Por meios diferentes e complementares, do centro do barulho feio, do tumulto (do tûmulo?), Tom e Vallias pensam os lugares do “dono da voz”, das “falas diversas”, como você chamou, ou ainda das vozes silenciadas histórica e politicamente. Tom Zé recupera e amalgama as vozes dos donos do discurso – o maestro, o cancionista, o anônimo – para erguer o ente. É isso que cabe a ele, ao artista.

“O novo sempre vem”. A canção não morre nunca. Por isso citei os versos na voz de Gal mais atrás: “Todas as formas sempre serão belas / Há que compreendê-las como são”. A forma-canção, assim como a forma-teatro, a forma-escultura, a forma-arquitetura, a forma-pintura, é uma “obra em progresso”. (A forma-carta também, não?) Até chegar ao formato consolidado que temos hoje – e que, por resistência, e conformismo com o mercado, ainda vai imperar por longo tempo – a canção passou (passa) por várias transformações. Muitas impostas pelo suporte. A questão é que no século XX a forma-canção parecia definitivamente assentada,

consensualmente. Os sons eletrônicos vieram destruir essa certeza. São muitas e descentradas as possibilidades de se fazer canção hoje.

Penso ainda que compramos por muito tempo, se é que bem a entendemos, a impossibilidade de transmissão da experiência, tal e qual Walter Benjamin nos apresentou e Adorno referendou. Embora esse tenha feito revisões no conceito de “aura”. Mas, pergunto-me: sendo as experiências outras, num mundo outro, cada vez mais veloz, as transmissões não precisam se realinhar? Há impossibilidade ou os canais de recepção ficaram obsoletos? Chamo atenção para um fato tipicamente tirano: o esforço que fazemos para que a arte caiba na teoria. Do crítico de jornal ao pensador acadêmico, o que queremos são respostas, encaixes. Nossa sanha conservadora não quer mais peças soltas no quebra-cabeça. No entanto, uma obra já não é em si uma teoria? Um gesto de ordenamento? Uma posição ética? Um investimento estético? Faço essas perguntas trazendo à memória a massa real de um baile funk. Quem é o teórico para dizer que aquele som é inferior? Inferior a que? Inferioridade de classe? E a gente do asfalto que canta “eu só quero andar tranquilamente na favela onde nasci” sem jamais ter ido a uma favela? Que movimentos são esses?

Cantado sem palavras? Eu não acredito. Acredito que Tom Zé tenha criado novas palavras, novos alfabetos, provindos, certamente, dos “grupos onomatopaicos e conjuntos silábicos” que você tão bem apontou. Mas canção sem palavra não há. Ou melhor: não há canção sem voz. E o que não falta nesse disco é voz, é a presença física do cancionista. Com quantos atchins se dizima uma comunidade indígena? O coro, em Tom Zé, é tragicômico, é irônico, porque segue a canção (se sente *representado* pela voz do dono), e cruel, porque segue a canção (ecoa o dono da voz).

Caymmi é o contraponto, é o reflexo no espelho. Caymmi é o maior cancionista brasileiro – aquele que sabia, como nenhum outro, assentar a palavra na melodia da voz, singularizando e *reencantando* o cotidiano. No fundo, não é disso que estamos tratando? Do encantamento do mundo que a arte engendra? Perceba que aqui estou defendendo que, se Tom Zé é um “descantor”, um fazedor de “descanções” (algo que duvido), ele precisa estudar e saber muito bem como a canção se gesta, para poder descantá-la. Pensar o contrário disso seria decretar a ingenuidade da obra de Tom Zé. E acho que estamos de acordo que ingênuo é o que menos ele é. Aliás, num mundo completamente informado, mapeado, catalogado, cantado a ingenuidade é impossível, quando no mínimo uma desculpa para atitudes atroz.

Desde as pesquisas para a minha tese, não me alinho totalmente com a louvável perspectiva teórica de Tatit. Há ali um empenho com a chamada MPB, calcado na letra, colocando a

poesia escrita em primeiro lugar. Não saber do que se trata a letra também é um modo de ouvir canção. Dançar é outro jeito de ouvir. Por isso, tenho estado atento ao que tenho chamado de “canções experimentais”. É grande o número de cancionistas e grupos que tem pensado os modos de fazer canção. Para essa turma, Tom Zé é rei. A palavra-som já basta. Não é preciso a palavra-sentido. Eu acho isso lindo e revolucionário. Você é preciso quando escreve que “o que se escuta, portanto, é um levante dos corpos contra a língua imposta e a lógica da letra”. Eu acrescentaria a linguagem imposta, a forma-canção legitimada por maestros, cancionistas, teóricos e anônimos.

Penso que quando, diante de um rap, alguém pergunta “isso é canção?”, o rap cumpriu sua função: causar pane nas certezas. Talvez por isso, recentemente, eu tenha estado tão atento às obras de Racionais Mc’s, Criolo, Emicida, Karol Conka. Reconheço neles os vaga-lumes sobreviventes falados por Didi-Huberman (ver *Sobrevivência dos vaga-lumes*). Há neles um desejo louco por transmissão de experiência. Didi-Huberman está analisando “o poder específico das culturas populares, para reconhecer nelas uma verdadeira capacidade de *resistência* histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*”. Reconheço semelhante gesto no rap brasileiro e seu “saber-vaga-lume. Saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura”. E “o que mais pedir a um filósofo senão *inquietar seu tempo*, pelo fato de ter ele próprio uma relação inquieta tanto com sua história quanto com seu presente?”, pergunta Didi-Huberman. A contribuição que o rap tem dado à teoria da canção ainda é pouco percebida. Até porque toda teoria é preconceituosa, caso contrário, como se manteria em pé?

Outro trabalho que tem me interessado, por estarem na esteira da experiência e da experimentação, vem dos grupos Metá Metá e Passo Torto. Além dos trabalhos *individuais* de seus integrantes. O mais recente disco do Rômulo Fróes (*Barulho feio*, 2014) incorpora os sons da rua às canções. Há mesmo um fio de prumo alinhavando as canções: uma gravação feita pelo cancionista enquanto caminhava pelas ruas de São Paulo.

“De onde vem a canção? / Quando se materializa / No instante que se encanta / Do nada se concretiza / De onde vem a canção?”, pergunta Lenine. Voltando às questões da sua carta. O fato de alguns poemas terem a palavra “canção” no título, além de todos os apontamentos feitos por você mesmo – das origens e tradições da poesia –, não confere *cancionalidade* implícita ao poema. Aliás, temos canções cujos títulos são “Canção necessário”, “Canção que morre no ar”, “Canção pra você viver mais”. Bem como “Poema”, “Poema enjoadinho”, “Estado de poesia”, “Poesia”. No máximo, poderíamos pensar nos jogos metacancionais,

creio. Penso assim por uma razão muito simples: cantar é mimar, é atrair, é destacar o outro, é estar o outro, é ser o outro. Isso, num mundo que tende ao individualismo radical, é a glória, a fama. Portanto, posso mimar (dar uma cantada?) alguém de várias formas. Nesse sentido, um poema é canto, auto-canto, muitas vezes. Sei que reduzo problemas, mas o tempo e o espaço me limitam.

Você cita o trabalho de Bishop. Eu leio o poema que você me envia e imagino entoações, melodias, mas caberia a um cancionista traduzir, ou não, a linguagem poética em linguagem cancional. Sua análise do poema tem a competência típica de seu gênio perspicaz. Mas isso que você me envia não é canção, canção-linguagem. Se assim fosse, poderia ser também uma pintura, não? É, sim, um poema (aliás, como reconhecer um poema ao vê-lo?), que pode ser entoado, *transformado* em canção. Daí a identificar no poema “procedimentos que se aproximam [d]a estrutura de uma semiótica do formato standard da canção” vejo longa distância. Se a voz do poema dialoga com cantoras de jazz e blues, e incorpora essas vozes, numa encenação da poeta Bishop (e aqui, creio, a discussão deveria ser em torno da relação entre eu-lírico e eu-poeta), isso não alça o poema à categoria de canção. Pelo menos não no modo como penso canção e no modo como penso ter entendido sua inquietação. Não acredito que devemos mais confundir poemas que pagam tributo às cantigas medievais – de amor, de amigo, de maldizer –, e que mais tarde foram assentadas em canções líricas populares e, depois, com a difusão da escrita, em poemas lírico/dramáticos, com aquilo que hoje entendemos – depois de Tatit, principalmente, aqui no Brasil – por canção.

Os esquemas rítmicos utilizados no poema de Bishop são lindos e eficazes. Pois é, quem trabalha na pesquisa com canção ainda usa os termos da teoria de poesia para as análises, o pensamento. É um campo em expansão. Mas também não acho que precisamos criar nossos conceitos para tudo. Se um conceito se presta a teorias diversas, por que não usá-lo contextualizando?

A partir disso, penso: eu imaginei entoações para esse poema de Bishop e você deve, provavelmente, ter imaginado outras possibilidades. Portanto, mais uma vez, repito: não temos uma canção. Temos, no mínimo, excluídas todas as inúmeras entoações possíveis e imagináveis, um poema que se *prestaria* à canção. Cantar as canções de Bishop no plano da ideia é muito diferente de cantar gravar, passar minha voz por instrumentos, fazer minha voz física chegar ao seu tímpano. Não acha? Ou seja, meu esforço está voltado sobre a performance vocal, tentar entendê-la em sua verbivocoperformatividade, pois alguém cantando dá a certeza da existência de alguém.

Memória e imaginação são mecanismos utilizados pelo cancionista a fim de “melhor cantar”. A questão é: de que voz estamos falando? Ou, o que é voz? É eu-lírico, ou sujeito da canção, ou sujeito cancional, ou voz social, ou o que? Há uma definição diferente para cada algo disso que podemos chamar “voz”. Lembremos, o Luca Argel é graduado em música. Questionar a categoria livro, por meio de conjunções de som, imagem e palavra, é um exercício que ele exerce muito lindamente. Mas, torno a defender: a canção é híbrida, um ente amalgamado, mais do que “música-e-poesia-ao-mesmo-tempo”. Achar que canção é poesia musicada reduz a potência da canção enquanto linguagem artística e mantém a hiper-valorização da poesia escrita. Creio que Caetano respondeu a essa, a meu ver, pseudo dicotomia quando cantou “Minha música vem da / Música da poesia de um poeta João que / Não gosta de música // Minha poesia vem / Da poesia da música de um João músico que / Não gosta de poesia”. Canção é um “outro retrato”, aglutinador, porém diferente.

Até que ponto a palavra que nomeia define a coisa nomeada?



E quem vai questionar o artista? “Vai ser um erro, uma palavra / A palavra errada Nada, nada / Basta quase nada” (“Da maior importância”, na voz de Gal Costa).

A vida moderna, reduzida ao progresso vazio, tornou-nos mais próximos da posição de tripulação com cera no ouvido (vivendo com signos perdidos, mas guardados na memória) e mais distantes da categoria de Ulisses. “Pra onde vai a canção / Quando finda a melodia? / Onde a onda se propaga? / Em que espectro irradia? / Pra onde ela vai quando tudo silencia? / Depois do som consumado / Onde ela existiria?”, pergunta Lenine. Ser Ulisses e ser tripulação é um exercício de invenção-de-si (ouça Tom Zé retornando aqui), afinal, Kafka já nos alertou para o horror do silêncio das sereias.

Porém, se entendo a canção como um mimo, tendo a concordar com Peter Sloterdijk quando defende no tomo I de sua trilogia das esferas que, pensando o ventre materno como microesfera sonora pré-natal: “(...) la voz de las sirenas, así rebautizada, avillanada desmesuradamente, se instrumentaliza para las señales de masa más brutales. (...) Su sonido transporta a todos los oídos accesibles el consenso de que todo es desconsolador y peligroso”

(SLOTEDIJK, 2003, p. 451). Tendo a pensar, portanto, que o desenvolvimento da capacidade crítica do espaço compartilhado leva o sujeito adulto a *fechar os ouvidos*. Tom Zé é desses artistas que querem abrir nosso sentido auditivo à vida. Quanto a mim, “canto, grito, corro, rio e nunca chego a ti”. Lucas, você me ouviu? Penso, creio, silêncio.

B) Resposta de Lucas Matos.

Leo,

caramba, que alegria receber sua carta, que alegria dupla ler sua carta. A felicidade é uma carta de você. Queria te agradecer muito, e dizer que minha resposta, infelizmente, não será tão cuidada na escrita, porque estou no meio do furacão do fim da tese. Escrevo ainda assim, de qualquer modo, para que quem saiba algo mais de nossa conversa, se der tempo, com alguma esperança, um pouco mais do diálogo entre nos anexos, nos extras do DVD e das edições especiais ao vivo, etc.

Talvez pela estrutura do jogo de cartas do capítulo, minha argumentação na carta enviada a você tomada individualmente tenha ficado imprecisa, no sentido de que minha tentativa não era de criticar toda e qualquer definição de canção com base na estrutura formal, ou com base no material sonoro, ou nas relações dinâmicas entre uma estrutura composicional e sua atualização numa performance que envolve tanto a arte vocal quanto questões de arranjo, massa sonora, etc. Acredito, entretanto, que qualquer definição possível deva ser feita no limite de um saber, ou melhor num saber do limite, saber da própria limitação, de caráter contingencial, de sua restrição a um contexto. Então, existe, sim, um primeiro grupo de motivações que leva ao questionamento da definição talvez essencialista usada pelo Tatit para definir a canção enquanto unidade artística e significativa, e que eu compartilho contigo e com outras pessoas que pensam a canção hoje. Me lembro, momentaneamente, da problematização feita pelo Bernardo (de Oliveira?) na mesa final (com a Juçara e Fred) no evento que vimos junto na Caixa. Ele também procurava apontar, a partir de uma atenção ou uma escuta voltada para o que se faz hoje em canção, a insuficiência da ideia de que o núcleo de sentido de uma canção encontra-se na junção de letra e melodia. Curiosamente, não sei se você teve uma impressão distinta mas me pareceu que foi assim, ele não chegava a uma proposta positiva de definição nova, limitando-se a recolher procedimentos ou enquadramentos que deslocam o processo de significação – e escuta, acho que falamos sempre de uma escuta, ou a partir dela – da canção hoje. Como creio que você se lembra, ele partia de um cenário bastante assemelhado ao que você descreveu em sua carta, talvez com menos ênfase no funk, em Criolo, mas com aproximações evidentes. No final das contas, creio que há diferenças entre a inflexão dele e a sua, mas volto a isso depois.

O que me interessa propriamente é localizar um conjunto de obras que se caracterizam por uma espécie de mobilidade, que encontrariam sua significação no trânsito entre materialidades diversas que ora parecem apontar para uma coerência macro entre as obras, ora revelam-se incomensuráveis, contraditórias, incompatíveis. A minha hipótese é que, de qualquer maneira, em cada realização individual há um traço de incompletude, uma abertura que aponta outros regimes semióticos possíveis que atuam, intervêm, modificam a nossa percepção do objeto. Nesse sentido, talvez importe menos que essa dispersão material tenha se verificado e se produzido que perceber a marca do que não se fecha em uma totalidade. Por isso, creio que não, as canções de Bishop não seriam assimiláveis enquanto pintura, nem tanto pelo fato evidente de não terem sido “pintadas” e sim “impressas”, mas fundamentalmente porque nada nelas aponta para uma dinâmica em que a visualidade desempenharia uma significação especial. Ou seja, não está inscrita nas *canções para uma cantora de cor* uma organização em que a visualidade pudesse fazer com aquele material viesse a ser exposto e considerado como uma obra visual. Não é o caso, por exemplo, das caligrafias do Arnaldo Antunes, que mesmo quando impressas em livro, me parecem possíveis de serem pensadas enquanto pinturas (o que não é o mesmo que artes visuais, embora todo poema concreto talvez possa ser pensado assim).

Penso, então, que de fato todo material verbal é, a princípio, entoável, e portanto, possível de ser cantado se pensarmos num sentido bastante amplo de canto, mas dizer que você pode pegar e cantar qualquer trecho dessa carta não é o mesmo que dizer que se inscreve neste texto uma abertura para um sistema de significação outro, que é o da canção. O que me interessa é localizar essa abertura e tentar descrever como funciona essa significação em trânsito, uma semiótica do movimento, ou em movimento. Daí, sim, acho bem possível que as soluções imaginadas para uma entoação das canções de Bishop possam ser diversas, mas mesmo canções já fixadas num modo entoativo ou melódico podem aparecer com soluções diferentes em performances vocais diversas. Mudanças que podem aparecer em alterações de andamento, deslocamentos melódicos, ou atuar sobre o todo da canção, reescrevendo todo o conjunto da sua sonoridade. Então, dizer que há uma pluralidade de soluções sonoras num dado material não me parece suficiente para caracterizá-lo como não canção. Eu te perguntaria ainda: como você as edições de livros de canção? Há vários (no Brasil, lembro de cor de Caetano, Gil, Adriana, mas penso também nas edições de traduções, que não são versões, de Lou Reed), e é um segmento editorial específico. Quando você apenas lê o texto,

sem ter tido antes contato com o material sonoro, aquilo é necessariamente não canção? Eu tenho dúvidas.

Claro que cantar, produzir som é diferente de imaginar. Acho que não cheguei a sugerir que fosse indiferente, mas se o fiz foi modo de dizer. Não tenho nenhuma pretensão de apagar diferenças, e por isso mesmo gostaria de sugerir que você não tomasse como algo muito pronto isso de “cantar na ideia”. Eu sinceramente não saberia dizer o que seria isso, as ideias aparentemente não cantam. É bem outra coisa “cantar na memória” e “cantar na imaginação”. Cantar na memória, inclusive, faz parte do nosso processo de escuta. Salvo engano, o jogo do desafinado da Bossa é esse, o de colocar uma nota inesperada, diferente da melodia fixada, mas que ainda faz parte do conjunto de possibilidades dentro do tom. E lembro de ter visto em algum lugar uma lista de tópicos em que o Thelonius Monk dava dicas aos músicos que o acompanhassem, e uma delas era a de não tocar todas as notas, deixar alguma música apenas imaginada. Quer dizer, a memória e a imaginação do som fazem parte do processo de significação de todo e qualquer material musical/cancional.

Na minha visão, o acionamento dessa memória e dessa imaginação sonora aparece implicado pelas *canções para uma cantora de cor*, marcando uma abertura desse material para um trânsito entre materialidades e processos de significação diversos. A abertura seria legível ainda que o trânsito nunca ocorra. Essa abertura seria característica de todo poema concreto, por exemplo, que não só aponta para uma insuficiência do suporte livro (apenas uma possibilidade entre outros materiais e formas de recepção possíveis – desde a exposição em forma de gravuras, instalações, ou o que for) como também sempre se coloca enquanto “partitura”, isto é, sempre se coloca aberto para performances vocais. Nesse sentido, é bastante interessante notar diferenças, por exemplo, do trânsito entre realizações diversas, ou performances diversas do poema, em cada artista (de Augusto de Campos a Arnaldo Antunes, passando por André Vallias e Lenora de Barros, creio haver uma pluralidade de posturas possíveis diante desse estado em trânsito das obras).

Nesse sentido do trânsito que me interessa a obra do Luca Argel: ela se propõe desde o início como fragmentária, dispersa, diversa, mas sua diferença não é algo que acontece no tempo – mas que desde o princípio se coloca, simultaneamente. Mas o simultâneo sugere algo além: a impossibilidade de separar as partes, o livro como este projeto de materiais que não se coadunam, o livro como colcha de retalhos. Então, leio o “música-e-poesia-ao-mesmo-tempo” dele não só como os termos de uma conjunção, mas como uma forma da união, da indivisibilidade no sentido de uma coisa sempre puxar a outra, supor, prever a outra. Nesse

sentido, não me parece de modo algum que ele sugira, ou que *o livro de reclamações* sugira que o seu material é poesia musicada, ou que a poesia escrita possa ser hiper-valorizada com relação a o que quer que seja. Quer dizer, *o livro de reclamações* mesmo não é num sentido estrito poesia escrita, é poesia videografada, canção, performance poética de múltiplas formas que apontam ou se abrem umas às outras.

O curioso, afinal, dessas formas é que elas também podem sofrer subtrações, ser reinseridas, coladas em outros contexto, deslocadas. Porque o que as marca seria justamente a abertura e o trânsito. Evidente: isso também funda ou fundamenta outros processos de leitura em que materiais antigos podem ser abordados, ou reinseridos na lógica própria dessa dinâmica.

Creio que esta era a primeira etapa da carta: resumir de modo mais preciso meu foco de interesse na carta que enviei a você. Ora, você certamente pode ter ficado com a dúvida: mas por que isso, esse processo que procuro localizar, tem relação com a canção? Eu diria que, de fato, não tem relação. Quer dizer, não uma relação exclusiva com a canção, mas com todas as formas heteróclitas desenvolvidas ao longo do século XX (o cinema, a princípio, mas o audiovisual de um modo geral, e também a performance na sua relação com a *documentação*, e com a ideia de performatividade do próprio documento, dentre outros).

Por fim, e infelizmente não vou poder me estender muito, queria levantar algumas questões para você, e para a definição de canção que você procura estabelecer: a minha dúvida principal seria se você não acaba essencializando também uma forma ao colocar a necessidade de uma voz que dá corpo para um texto, necessariamente palavras. Quer dizer, eu até aceito sua análise de que o disco de Tom Zé não teria letra, mas palavras. Mas e quando se tem uma versão instrumental, a canção deixa de ser canção? Se torna outra canção? Salvo engano meu, tanto Schubert quanto Mendelssohn compuseram *Songs without words*. Não pretendo entender nada sobre a estrutura da *Lieder*, ou do contexto desse uso da palavra *song*. Mas eu insistiria em pedir que você tentasse me delimitar como vê a canção e se detivesse um pouco mais sobre o por quê de pressupor como parte necessária o texto, a palavra numa performance vocal. Penso em instâncias de questionamento diversas – do noise até Hermeto – que me instigariam nessa dúvida sobre por que colocar aqui a linha, o limite de sua definição. Uma das coisas que sempre me interessou na sua forma de pensar a canção foi a implicação tanto da performance vocal quanto do efeito no ouvinte. Essa relação com uma fisicalidade do material cancional na base do pensamento sobre as obras. Mas queria saber como, por que interessa um enquadramento nesses termos específicos da necessidade da palavra. Acho que

temos muito mais papo para cobrir, mas preciso finalizar a carta por aqui. Qualquer coisa, nos escrevemos mais, nos escrevemos infinitamente, ou passamos a conversa para outros espaços/circuitos.

Todos os abraços do mundo.

C) Resposta de Leonardo Davino.

Leonardo Davino me escreveu, em uma troca de mensagens em redes sociais, que sua nova resposta viria na forma de uma postagem do seu blog, a qual transcrevo abaixo. Para acessar a postagem, remeto ao endereço: <http://lendocancao.blogspot.com.br/2014/12/fecho-encerro.html>

A canção, o teatro, a escultura, a arquitetura, a pintura, a poesia são *linguagens em progresso*, são exercícios de experimentação do gesto artístico. Até chegar ao formato consolidado que temos hoje – e que, por resistência e conformismo com o mercado, ainda vai imperar por longo tempo – a canção passou (passa) por várias transformações. Muitas dessas impostas pelo suporte. Mas, se no século XX a forma-canção parecia definitivamente assentada, consensualmente, os sons eletrônicos e a internet vieram destruir essa certeza. São muitas e descentradas as possibilidades de se fazer canção hoje.

Penso que compramos por muito tempo (por vezes acho que não a entendemos e/ou forçamos sua pertinência para nós brasileiros) a impossibilidade de transmissão da experiência, tal e qual Walter Benjamin nos apresentou e Adorno referendou. Embora esse tenha feito revisões no conceito de “aura”. Mas, pergunto-me: sendo as experiências outras, num mundo outro, cada vez mais veloz, as transmissões não precisam se realinhar? Há impossibilidade ou os canais de transmissão e recepção ficaram obsoletos?

Pensando sobre essas e outras questões, posso sugerir que o disco **Nem** (2014) é mais um trabalho de excelência de Cid Campos. Da primeira – canção que dá título ao disco e parece dialogar com “Uns”, de Caetano Veloso – à derradeira canção, **Nem** é Cid Campos dando forma sonora à forma verbal. Mas é mais que isso: há um desejo arcaico e moderno muito bem engendrado.

Não citei Caetano Veloso à toa. Caetano gravou “Circuladô de fulô”, trecho da *proesia Galáxias*, de Haroldo de Campos. “Fecho encerro”, gravada por Cid como canção, vem da mesma obra literária de Haroldo. E é sobre esse trabalho de *musicar* a palavra escrita que quero comentar, já que Cid Campos tem desempenhado tão bem tal função poemusística. Em **Nem**, por exemplo, temos textos de Rimbaud, Emily Dickinson e Augusto de Campos. Além do já mencionado texto de Haroldo.

No livro **Galáxias** o trecho que inicia com “Fecho encerro”, metalinguisticamente, encaminha o texto para o fim. Por sua vez, a voz de Cid Campos entra no ritmo passional de

um livro que finda. Ele faz da voz de um narrador literário a verdade do sujeito da canção que encerra o disco.

Para tanto, Cid Campos alonga vogais e faz semi-pausas e pausas próprias da voz, do ato de falar e cantar. Ele age sobre um texto sem vírgulas nem pontos finais. Um texto que pede a interferência do leitor na construção significativa do percurso sonoro. Aliás, **Galáxias** é uma obra cuja estrutura permite mobilidades e construção de significações no trânsito entre materialidades possíveis. O trecho que se inicia com “Fecho encerro” destacado por Cid Campos é grafado em itálico, assemelhando-se à primeira página (“E começo aqui”), mas diferenciando-se do restante de todo o *miolo* (travessia) do livro. Encerrar como quem inicia. Eterno retorno.

Importa lembrar que, encartado ao livro **Galáxias**, o CD **Isto não é um livro de viagem**, traz Haroldo de Campos lendo sua escrita. Inclusive a página “Fecho encerro”. Mas se ali a voz do poeta é fala, com Cid Campos é canto, gestualidade cancional. Com Haroldo, a cítara de Alberto Marsicano; com Cid, além de suas guitarras, seu baixo e seu teclado solo, temos o teclado de Moisés Alves e a bateria de Alexandre Damasceno, oferecendo os sons cósmicos que as galáxias pedem. Em Haroldo, a entoação. Em Cid, a canção, a semiótica da melodia em movimentos de distensão e tensão: andamentos, deslocamentos, acelerações, recuos, pausas.

Como sabemos, o fato de alguns poemas terem a palavra “canção” no título não confere cancionalidade implícita ao poema. Aliás, temos canções cujos títulos são “Canção necessária”, “Canção que morre no ar”, “Canção pra você viver mais”. Bem como “Poema”, “Estado de poesia”, “Poesia”. Adriana Calcanhotto, por exemplo, inspirada por um poema de Wally Salomão, lançou um disco chamado **A fábrica do poema** (1994). É por aí, nessas afirmações da impureza das linguagens que podemos ouvir Cid Campos cantando, por exemplo, “me libro enfim neste livro”. O disco como livro: “como” do verbo comer. Temos aqui um questionamento das categorias, ou das tipologias, livro e disco.

Dito de outro modo, quando lemos mentalmente um poema imaginamos entoações, melodias, mas cabe a um cancionista traduzir, ou não, a linguagem verbal em linguagem cancional. Defendo que não devemos mais confundir poemas que pagam tributo às cantigas medievais – de amor, de amigo, de maldizer –, e que mais tarde foram assentadas em canções líricas populares e, depois, com a difusão da escrita, em poemas lírico/dramáticos, com aquilo que hoje entendemos – depois de Luiz Tatit, principalmente, aqui no Brasil – por canção.

Achar que canção é poesia musicada reduz a potência da canção enquanto linguagem artística e mantém a hiper-valorização da poesia escrita. Creio que Caetano Veloso respondeu a essa, a meu ver, falsa dicotomia quando cantou “Minha música vem da / Música da poesia de um poeta João que / Não gosta de música // Minha poesia vem / Da poesia da música de um João músico que / Não gosta de poesia”. Ou seja, canção é um “outro retrato”, aglutinador, porém diferente. Desse modo, o que Cid Campos apresenta em “Fecho encerro” é canção.

É importante observar: **Galáxias** não é um livro de canções. Assim como um livro de partituras, ou de letras de canções, também não é um livro de canções. A canção só é no instante-já cancional. No entanto, exatamente, por não ser canção, **Galáxias** pode ser, digamos, *cancionável* no trabalho do cancionista. Cid Campos demonstra isso.

Reforço: a letra de canção não é a canção. Por sua vez, a versão instrumental de uma canção é música, é trabalho do musicista, não do cancionista (que pode *acumular* funções), deixou de ser canção, já que suprimiu a voz de alguém cantando. Canção é performance vocal calcada na intencionalidade do emissor e na necessidade do receptor. Essa definição, obviamente, difere, por questões contextuais, sociais, éticas e estéticas, por exemplo, das trovas de Arnaut Daniel, dos *lieder* e, também, das *songs without words* de Schubert ou Mendelssohn.

Em “Fecho encerro”, Cid Campos aponta a restauração da voz do texto, a partir dos esquemas rítmicos oferecidos pelo próprio texto, libertando-o do silêncio da página e/ou da memória *sonorafetiva* do leitor. Cid encontra uma forma-canção transmissora da experiência do encerramento, ao capturar uma das possíveis dinâmicas vocais do texto. Ele localiza a abertura para a ponte que liga uma linguagem (palavra escrita) à outra (palavra cantada), posto que as linguagens estejam sempre negando suas auto-suficiências. Nesse sentido, uma está sempre aberta a outra, puxando a outra, supondo a outra.

Memória e imaginação são mecanismos utilizados pelo cancionista a fim de “melhor cantar”. Vem daí a eficácia do trabalho de Cid Campos. Não é o texto cabendo na voz, porém, o amálgama. Aqui não interessa colocar a poesia escrita em primeiro lugar. A canção é voz. Não saber sobre o que a letra trata também é um modo de ouvir canção. Dançar é outro jeito de ouvir. Viajar no som também. A palavra-som já basta. Não é preciso a palavra-sentido. Feito desse modo, o gesto de “musicar um poema” é, em si, uma teorização do próprio gesto, um ordenamento, uma posição ética, um investimento estético. No mais: “me zero não canto não conto não quero”.

[Fecho encerro](#)

(Cid Campos / Haroldo de Campos)

*Fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto não quero anoiteço
desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo me revôo mosca e aranha mina e minério
corda acorde psaltério musa não mais não mais que destempero joguei limpo joguei a sério
nesta sêde me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o fundo o fim
o livro a sina não fica traço nem sequela jogo de dama ou de amarela cabracega jogo da
velha o livro acaba o mundo fina o amor despluma e tremulina a mão se move a mesa vira*

ANEXO B - Entrevista com Cristina Flores

A) Entrevista com Cristina Flores

Lucas Matos: Então, é, primeiro eu queria que você só dissesse seu nome completo e se você gosta do seu nome.

Cristina Flores: Cristina Flores Rodrigues. Gosto, porque acho que Rodrigues é dramático. Rodrigues. E o Nelson Rodrigues. Gosto. Eu acho que Rodrigues para mim é meio dramático, assim, é uma palavra que eu acho graça. E o Flores porque sempre foi um nome que as pessoas escolheram ao longo da vida. No colégio, eu era Cristina Flores. Eu gosto do meu nome, eu gosto de Cristina, também gosto de Cris, eu gosto do meu nome. Teve uma fase da minha vida que várias pessoas me chamavam de Patrícia.

L: E isso te incomodava?

C: Não. Mas é interessante, sabe? Uma confluência. Acabou isso. Engraçado. Eu ia contar como se fosse uma coisa atual, mas não é. Eu era nova. Parece que foi aí é para sempre agora. Eu tinha 18 anos, 19. Pessoas diferentes no ano me chamavam de Patrícia. (risos). Mas parou. Que bom. Parou.

L: Você diria que você se vê como atriz, como performer, como poeta, como artista? Como você se vê?

C: Eu sou atriz. Isso, para mim, é um encantamento que eu não abro mão. Eu não tenho uma família de artista. Então, é um espanto para mim mesma ter sido artista, me vê como adulta viabilizada no sentido de. (ri). Eu vou me rindo, né? Viabilizada! (ri). Mas sim, me pretendo como artista.

L: Mas você respondeu primeiro atriz, por que esse atriz vem antes?

C: Não, porque atriz é delícia de ser. Eu acho que é uma delícia, o ato é uma delícia. É uma síntese que acontece no nosso corpo, ainda por cima. Sabe? É muito legal, é muito legal ser sem ter face. E ser uma autoria enorme também, porque importa o que você quer falar das coisas. Como atriz, eu sempre pude falar coisas muito fantásticas. E contar a minha vida. É muito maluco isso, agora é muito impressionante porque eu estou fazendo um texto que é meu. Então, um texto que é meu, é meu. Um texto que é meu está me implicando em uma série de outras coisas como atriz, [a gente] pode até falar sobre elas, mas assim, o texto sempre foi meu, sabe? Porque eu sempre escolhi e quando [você] fala eu escolhi e você pensa sobre isso, do que se trata escolher alguma coisa? Criar oportunidade para isso, sem dúvida.

Mas tem tanto de acaso nessa porra, sabe? E o meu lugar era nessas situações de atriz de estar ali, só que rolou de serem coisas que eu queria muito viver, que eu precisava muito viver, entendi muito através daquilo várias coisas.

Eu não sou mística, eu sou bem dura, na verdade, em relação a muita coisa, eu acredito no mistério pessoalmente, mas nunca dou nome a ele. Mas eu acredito muito na sincronicidade das coisas e (ri). E aí quando [você] pergunta o que eu sou, não sei, eu sou eu, e aí quando você perguntou antes se eu gosto do meu nome, eu gosto do meu nome e eu gosto do meu caminho. O que eu queria de pequena era ser cantora, atriz, e jogadora de futebol e tudo isso eu sou, sabe? (risos). Eu não jogo futebol, não, mas também jogo. Eu gosto de fazer o que eu gosto de fazer, eu gosto que aconteça o que acontece na minha vida, e provoço o que aconteça. Acho que todo mundo é artista nesse lugar, sabe, de inventar a si próprio, esse lugar do inventor.

Justamente agora, quando as coisas, o espetáculo sobre a ilha, a Lygia [Clark, referência ao espetáculo *Cosmocartas*, baseado na correspondência entre a artista Lygia Clark e o artista Hélio Oiticica]. A ilha. Que lindo esse ato: chamar a Lygia de ilha. Então, a Lygia e o Hélio, são muito importantes também porque me ajudaram a pensar sobre coisas eu já intuitivamente tentava como artista. Só para responder, eu falei que sou atriz, eu sou artista, né? Não sei, eu sou uma pessoa que quero falar sobre algumas coisas, e que cria esses espaços para isso, ou quero que se fale, também.

Eu tinha um projeto como atriz, que era fazer *Crime e Castigo*, e eu queria fazer *Crime e Castigo* porque eu me identificava muito com o Raskolnikov, e eu nunca fiz o Raskolnikov, mas eu nunca fiz o Raskolnikov e toda noite eu ouvia o Junior [Lucas Gouvêa, ator da companhia *Os Dezequilibrados*] fazendo o Raskolnikov. O Raskolnikov toda noite era para mim, então, eu fazia Raskolnikov através dele, sendo a Sônia.

Como eu também sou de uma Companhia de teatro [Cristina faz parte da Companhia *Os Dezequilibrados*], eu me envolvo, se envolver com tudo nunca foi mais do que a minha obrigação. E aí, como é que eu faço para trabalhar para mim mesma? Eu acho muito difícil sempre, para todo mundo. Eu crio compromisso com os outros. Por exemplo, meu compromisso com a Companhia dura até hoje, eu estou com 38 anos, comecei na Companhia com vinte e poucos, e a Companhia está fazendo esse ano 18 anos. O meu compromisso com a Companhia me fez dar vários passos que eu não daria sem a companhia. Então, a Companhia, para você ver, é a companhia mesmo. Criar esses compromissos com o outro tem ajudado a eu trabalhar para mim, sabe, porque senão eu falto, eu me falto, porque é difícil, a

gente não está quando a gente precisa necessariamente. Às vezes é mais fácil estar quando os outros precisam.

L: Você falou uma coisa sobre ser atriz que eu achei curioso, que eu queria saber se você pudesse me explicar melhor, que você falou que é ser sem face.

C: Sem face, eu falei isso?

L: Falou.

C: Ah, meu deus. (risos) Que é do ato, né? É, ah, não sei, não sei. Eu acho que você veste um sei lá um sentido, como se fosse, como morasse nas palavras. Eu não sei, eu não sei.

Eu procuro ir muito em direção ao que me interessa bastante. Então as coisas que eu faço têm a ver uma com a outra, mas eu também sinto diferença, até porque eu mudo de vontade, porque como eu vivo muito, eu enjoio. É isso, quando eu fiz Dostoievski, eu li, li tudo sobre ele, e isso é muito bom, porque foi ótimo, porque eu me dediquei, mas assim eu percebo que desde pequena é como yakut. Só podia 1, e isso me provocou demais, um dia eu comi todos os yakuts. Eu acho que eu tenho uma coisa da saturação.

L: Calma. Conta como é que era o yakut.

C: Não, só podia 1 yakut porque [senão] ia passar mal, né? Bem, é. Eu ficava só pode 1, e ao mesmo tempo era lactobacilos vivos. Eu achava tão interessante, eu achava aquilo muito bom, e eu sempre tive essa desconfiança. Percebia que havia alguma coisa: o que era bom era proibido. Num dia desses no final eu: “Ah, entendi não pode porque é bom”.

Na peça, nos *Jardins*, eu estava muito cansada porque eu estava no teatro, eu trabalho para caramba e, até por uma questão de grana, eu não consigo parar. É uma situação literal, você não está muito de férias, quando você é um artista, um freela, o esquema aqui é esse. Agora minha mãe me ofereceu, tem me oferecido da gente ir para Paris há mó tempão, que ela adora e tem um esquema de trocar o apartamento e de ficar lá um mês por ano, eu nunca fui e nunca fui com ela. E aí ela há anos me chama e eu há anos não vou. Até me lembrou uma história que parece que foi uma época acho que foi o *Molière*, o *Prêmio Molière* que dava uma passagem para Paris, e aí o Ítalo Rossi ganhou. Tudo isso pode ser mentira e eu não faço a menor ideia de quem seja ou de onde veio essa história: era um prêmio que tinha, e [se] ganhava essa passagem, que [se] falou que as pessoas não usavam porque: “Como é que você se ausenta? Aí nesse tempo você não está trabalhando e ao mesmo tempo você não está articulando, e como é que você volta?”.

Mas o *Jardins*, eu tava muito cansada. Fui fazer várias peças por ano, tive esse acúmulo de uma vez me tocar que estava fazendo cinco peças ao mesmo tempo em dois

meses. Era muito maneiro também, porque essa quantidade de texto que te habita é extraordinário. Todo mundo que já decorou alguma coisa sabe que essa coisa se volta, e te ocorre, você está pensando outra coisa, alguém te falou sei lá o quê: e aí eu sentia a maior galera, a maior galera, era muito esquisito e assim muito interessante para mim mesma que tava diante daquela quantidade de outras pessoas. Porque sou eu sempre, mas outras construções de pensamento.

E aí eu fui fazer jardinagem porque eu tava cansadaça. Eu tava começando a fazer em contrapartida a todas essas palavras retiro de silêncio no final do ano. Fiz alguns. E é fantástico, eu recomendo.

L: Mas como é que era para você?

C: Você não fala e fica num lugar muito colaborativo. Você fica em relação às pessoas, mas cozinhando com elas, e estando no presente. Então tem uma roda para comer, e vocês se olham e estão. Aí tem o espaço de meditação quatro vezes por dia, você vai numa espécie de pirâmide de vime, um espaço nesse formato que parece que favorece. Como eu disse, eu não compreendo, assim, eu respeito tudo isso como mistério e fico elegendo o que me interessa, o que me faz bem. E nesse caso, me fazia muito bem. É contraditório ter um retiro de silêncio no meio de toda essa balbúrdia que eu me colocava, e era muito bom estar vivendo assim dentro desse núcleo.

Eu Joyce, Beatrice do Joyce, *Exilados* do Joyce, sabe ao mesmo tempo que outra [peça] com a Clarice Niskier, e eram umas coisas muito maneiras. Eu sou uma intérprete muito feliz, me acredito autora nessas investidas tanto quanto num texto meu. Eu não faço diferença. E aí, além dessa medida do silêncio, eu falei: “Poxa, ao mesmo tempo, eu quero ter durante o ano alguma prática que me livrasse de mim, do que eu tenho feito até agora, que é um lugar muito amplo”. Isso veio ao mesmo tempo que um projeto pro CEP 20.000, que eu acho que é um palco muito maravilhoso na cidade. O Sérgio Porto é um teatro fantástico, o Ricardo Chacal me encorajou muito sabe nessa coisa de me oferecer como a todo mundo, um palco, e aí eu fiz várias experiências que virou *Tudo é Desse Mundo*, que foi uma experiência com o Gabriel Fomm.

L: Mas você já tinha começado a fazer as aulas de jardinagem ou não?

C: Não. [risos generalizados]. Isso é antes. É porque que também é uma espécie de começo dos *Jardins Portáteis*, porque é um começo estético, porque era um híbrido, já aí, de show e dramaturgia. Daí que vem: isso tudo foi pensado com o Gabriel Fomm e experimentado no

CEP. Esse show foi ótimo, acabou que rolou, a gente fez em vários teatros no Rio. Eu voltei ao CEP e falei: “Cara, eu quero fazer outra coisa agora. O que eu vou fazer agora?”. Aí eu pensei: “Vou fazer *Como destruir amores perfeitos*, ah rá rá”. Achei essa ideia muito boa. Óbvio, ideia idiota.

Só que sou aplicada, ainda bem que eu sou estúpida, mas aplicada. Diante da minha própria ideia, eu falei: “Eu vou estudar isso”. Não sei por que eu fui. Eu fui estudar planta para destruir uma. Aí, cara, eu fui ler, e eu gostava mas não tinha batido, não era frequentadora. Não tinha outro vínculo. E aí, me apaixonei, e isso me fez *Como criar amores perfeitos*, que é um texto que tem. Assim, e é cafona e não é, é muito simples. É muito esse lugar da poesia, ele é uma crueza muito maravilhosa, quando você fica diante de um jardim, por exemplo, crescendo.

Eu fiquei apaixonada por esse conceito: os Jardins Portáteis; eu fiquei muito apaixonada por essa ideia primeiramente. “Os Jardins Portáteis nascem”, a professora do Jardim Botânico falou essa frase, o nome dela era Gina – e eu achei aquilo fantástico, sexy, né, a Gina, uma mulher –, “quando as pessoas vão embora, nascem das fugas das pessoas”. E elas indo embora, querem levar com elas as paisagens e então elas levavam a árvore, levavam aquela planta, daí nascem os jardins-vaso. E eu pensei nesse lugar de fuga para mim que era a jardinagem naquele momento.

Sempre foi sabe, e está sendo. É muito factual, é muito forte você pegar na terra, você transplantar, eu tenho plantado coisas. Planto abóbora, planto jabuticabeira na cômoda da minha avó. Pedi para um moço chamado Cabeção, que é um cara incrível que trabalha com o Raul Morão [artista plástico], por exemplo, trabalha com artistas da Lapa, o Cabeção é um artista que viabilizou todos os projetos. Fez esse vaso com a cômoda da vovó, que também é do Eloy Machado, que é meu parceiro, diretor de arte. A gente chama ele de Estética da Gambiarra dos *Jardins*. Ele desenhou a escada, que há muito eu tinha vontade de ter uma escada de salva-vidas, desde pequena. Minha fantasia, uma escada de salva-vidas. E aí para mim fez muito sentido ter uma escada de salva-vidas com rodinhas.

L: Por que, desde pequena?

C: Não sei, acho um lugar, (ri) um lugar bonito. Uma cadeira de salva-vidas, eu achava um lugar muito bonito, ficava em lugares bonitos nos lugares. Dava vontade de estar numa cadeira de salva-vidas, era esperançoso esse lugar que tem alguém ali para qualquer coisa ir te salvar. É um objeto bonito, uma escada, eu queria ter. E eu contei essa vontade pro Eloy e ele fez esse projeto que é uma cadeira de salva-vidas para adulto. Além de portátil, como as

coisas são no jardim para facilitar fuga, ela é equilibrada por uma planta, o peso da planta equilibra. a gente botou uma braçada de *Espada de São Jorge*, ali no meio, mas é uma braçada, né, é uma quantidade grande, até num vaso apertadinho.

L: Fala mais da cômoda. O que você plantou nela e qual vó que era?

C: Uma jabuticabeira, uma vó que eu tive que se chamava Dalila. Dalila Velho Rodrigues. O nome de trabalho.

L: Ela é por parte de mãe ou de pai?

C: Por parte de pai, e o meu pai morreu quando eu tinha 8 anos. E a minha avó, e eu já falei várias vezes sobre o meu pai, ao longo da minha vida como artista. É, junto com a minha Companhia, e em projetos, assim, motivada por isso, por essa perda. Já teve vários desdobramentos de lugares emocionais ao longo da minha [vida].

É muito interessante porque morrer não é uma coisa estática. Isso que às vezes eu fico pensando: eu fui formada pela minha mãe que vive até hoje, fui formada pela minha mãe, mas sou muito formada pelo meu pai. Meu pai morreu mil, milhares de vezes ao longo desses anos todos, porque de milhares de vezes eu olhei para isso de maneira diferentes.

Eu já tenho esse lugar, assim, meu primeiro namorado morreu. Tem um lugar, tem umas ausências muito concretas. Isso sempre foi muito uma pulsão de vida para mim no final das contas. Esse meu namorado que morreu veio muito nesse lugar: ele ia ser músico, nós dois éramos apaixonados por arte em geral, assim, estudantes do Pedro II. Eu queria ser atriz, e ele tocava bem pra caralho o violão, e ele acabou muito incerto, acabou fazendo Administração, que ele achou que quando fosse ficar velho, que ele ia ganhar dinheiro antes. Enfim ele me namorou quatro anos. A gente acabou terminando nessa virada, aquele momento que muda de vida e a gente não conseguiu ir junto, mas ele foi muito querido na minha vida. E ele morreu dois anos depois da gente ter terminado, ele, aos 22 anos, e ele morreu sem ter sido. Ele nunca ficou velho, e sei lá, e tudo ficou tão claramente vão, assim sabe, se preparar tanto.

L: Ele morreu de quê?

C: Acidente de carros. A Camila Amado tem uma que me salva direto. Ela fala que é empregada do departamento de milagres, é isso, eu sou empregada de departamento nenhum, e se eu sou, é do departamento de milagres. Eu vou viabilizando existir, como é que eu faço isso, e muitas vezes essa aflição de ter que viabilizar me leva a fazer coisas que talvez eu não quisesse e que são muito boas para mim, eu fico muito feliz de ter feito.

L: Mas você falava da sua avó, qual era a sua relação com ela?

C: Ah, da vovó Dalila, né? Então, eu fico pensando meio assim: eu não tinha muita relação com a minha vó Dalila. Porque... Imagina, tinha muita, assim no meu imaginário, era uma avó que ia na minha casa uma vez por semana; quando meu pai morreu, a minha mãe falou que ela só tinha a gente para beijá-la, que ele era filho único. Então aquilo para mim foi a minha responsabilidade da minha adolescência, que eu tinha que beijar a minha avó.

Mas quando ela estava morrendo, foi uma morte muito dura, ela fazia questão de ficar na casa dela. Eu lidei com milhares de coisas na morte da vovó, caralho, é foda. E assim asilo é asilo, asilo é foda. E ela tinha horror a ir, então ela adiou muito, então ela, sei lá, foi muito traumático, essa morte dela. Nesse momento, eu me aproximei, eu frequentei o hospital, eu fiquei mais perto. Quando ela morreu, ela, eu fui na casa dela, e eu olhei para as coisas de novo, e vi muito meu pai através do olhar dela, foi muito interessante, eu peguei isso. E trouxe muito pros *Jardins*.

O *Jardins* já existia, nessa hora, mas assim, teve muitas camadas essa noção do *Jardins*. O *Jardins* existe na minha vida há dois anos, essa foi uma das últimas. Ela morreu, eu fui lá, e eu fiquei com a cômoda. Aí, muito bom, reclamaram que eu ia fazer a jabuticabeira na cômoda. Porque a primeira reação de todo mundo foi que seria ruim para a cômoda. Eu acho isso maravilhoso, né? Mas por que você vai estragar a cômoda? E as cômodas são estragáveis no tempo, as cômodas não devem prevalecer no tempo apesar de tudo, as cômodas podem ir embora. Está tudo bem, entendeu? Lógico, o Cabeção tratou, transformou num vaso de um jeito muito cuidadoso, mas a raiz está expulsando a parte de trás, e ela vai ter que ser alocada, ela está com bastante terra, está saudável e tal.

Eu peguei as roupas dela, e eu fiquei pensando sobre esse lugar da ficção também. E agora a cadeira dela, eu sento numa cadeira dela. Cara, ela veio para a minha vida de uma maneira. Eu peguei as fotos do filho dela, porque não são as fotos exatamente do meu pai, sabe? Porque a moldura, o jeito, aquela foto, é a foto do filho dela, sabe? É muito interessante ver assim, sabe? E como meu pai é uma figura que eu pouco conheço, é um outro olhar.

E ela era uma mulher, e ela se chama Dalila. Tudo isso, mesmo ela era uma mulher um pouco assustadora também, com alguns pensamentos meio assustadores, ao mesmo tempo, sei lá, tão humana.

L: Ah, é, vou fazer umas perguntas sobre os *Jardins*, então, porque você já entrou. Você chegou a falar em algum momento no Jardim como um penetrável.

C: O Hélio [Oiticica] fez um ato que chamou *Acontecimento Urbano-Poético* e eu pensei em replicar e usar, e chamar o meu de *Acontecimento Urbano-Poético: Jardim*, dois pontos

Jardim. Tem tudo a ver, é um penetrável porque é um espaço de convivência. É um espetáculo que é uma desculpa, veio muito do Hélio, veio muito Chacal, tem muito do CEP. Veio muito da Lygia [Clark], pelos *Bichos* [série de esculturas da artista, feitas em alumínio, possuidora de dobradiças que permitem a flexibilidade e articulação das partes do corpo] todos, pelo que é tocável e modificável com as suas mãos, e com a sua presença e com o seu corpo. Você molda as coisas, a sua presença está. A Lygia, enfim. O Jardim é total fruto de tudo isso. É para ser vivo. E falo minha poesia nele, e faço um recorte, e tem essa ideia de pensar a cidade, coisas que me impressionam, sei lá, de cidade a um monte de coisa, de fazer isso dentro de um ambiente vivo. E dentro de um ambiente vivo que precisa ser cuidado, e que é bonito. Aí eu descobri vários artistas que trabalham com jardins no mundo. Tem estrada para caralho, fiquei com vontade de fazer Botânica, eu estou caminhando para tudo isso. Desde os nomes. Eu brinquei com uns buquês de nomes, uns ajuntamentos de nomes de flores. Tem nomes muito bonitos.

L: Fala um pouco sobre os buquês.

C: Do que eu tenho lá, já, *Allamanda cathartica* [ou Alamanda, ou dedal-de-dama, pop.], é uma planta amarela, uma flor amarela, que dá à beça [risos], que é uma trepadeira. Aí você vê essa coisa da trepadeira também é uma coisa muito interessante, essa coisa assim física. A trepadeira precisa de parede e você verifica isso, quando você coloca a trepadeira apoiada assim num local que ela pode se desenvolver, ela se desenvolve muito mais do que não, do que você afastando ela de tudo. Se ela sai de casa, ela adivinha paredes. Se ela está se desenvolvendo numa parede, e tem uma parede depois e está entre obstáculos e ela não vê, ela se dirige a essa parede oculta, ela prevê. Existe intento, existe direção no crescimento.

Uma moça foi nos *Jardins*, a Paula Barreto, para a chegada dos atravessadores. Esse espaço de convivência. Então, poder de fuga, retornando o meu *insigth* que me levou a construir esse lugar no Rio de Janeiro e eu ter vontade de levar esse lugar pros lugares. É, meu pensamento foi assim: é um ambiente muito agradável, é um ambiente vivo, sobre ele, as pessoas vão e ficam. A Paula Barreto levou um aparelho que foi inspirado num detector de mentiras. Tem um livro que ficou famoso nos anos 70 chamado *A vida secreta das plantas* [*A vida secreta das plantas (The secret life of plants)*, de autoria de Peter Tompkins e Christopher Bird, publicado originalmente em 1973, com tradução em português editada pelo *Círculo do Livro* em 1976] que é o desenvolvimento desse caso que é o do Doutor Backster [Cleve Backster, especialista norte-americano em detecção de mentiras], que é um nome ótimo, ele descobre isso. Ele está enfadado no escritório e aí bota o detector de mentiras numa planta,

uma *Dracena* [espécie de planta tropical utilizada como ornamental] e aí ela reage a ele botar uma parada quente nela, o café quente. Ele descobre milhares de desdobramentos e a sensibilidade das plantas e que elas estão ligadas a você e que se você cria uma planta desde a raiz, está ligada mesmo. Ela se relaciona com o seu estado de espírito, inclusive.

Aí, a Paula Barreto, por exemplo, foi lá com um aparelho desenvolvido agora por um cara da UFRJ, descendente desse detector de mentiras, que é o *Plancton*, e ela faz essa verificação da sensibilidade. Você molha com saliva, passa o dedo, e a planta reage, uma loucura! E isso é um tesão de descobrir, está sendo assim, e é muito bonito, flor é uma coisa muito bonita. É bonito de olhar, acalma a mente. Assim, num bom sentido, sabe. Não é à-toa, Goethe, milhares, eu tenho lido coisas sobre outros que caíram por terra, né, pode falar? E tem me feito muito bem conhecer pessoas porque esse espaço de fuga, ele é um jardim, no Rio de Janeiro, que também então, é uma política, cobra pouco [O ingresso custava R\$2,00 (dois reais)].

L: Eu ia perguntar disso, sobre essa questão disso como uma intervenção no espaço urbano mesmo.

C: Eu acho que esse é o lugar de todo jardim, é, e forçando mais, esse jardim pode ser palco, minha proposta é que seja.

L: Isso é uma coisa interessante. Você pensa nele como jardim e palco?

C: Eu penso nele como um espaço de ato, para ato. E, por exemplo, então meu projeto é: eu vou para Sobral, com uma proposta de Workshop de Jardinagem e Ato, que é uma incubadora de desejo dos outros. Você chega lá e: “Olha, eu tenho feito isso aqui, eu tenho feito isso aqui e estou querendo chegar”, é o “ao vivo”. Eu quero o espaço para o “ao vivo”, que teve sempre aqui com o CEP. Você tem um espaço de convivência em que a pessoa pode sossegar, e aí vai aprender a criar esse espaço juntos. Então eu pego lá o dinheiro que eu pegaria para levar o meu cenário para a cidade, eu uso para fazer lá, eu compro isso em terra, planta, entendeu?

E aí a gente faz junto esse jardim, e o jardim fica. E acho que artistas são sensíveis o suficiente para seguirem regando, que é que faz o jardim viver, para ser palco deles, do interesse daquilo ser palco. E isso é um lugar muito agradável, é muito agradável estar num lugar agradável. Pode ser desagradável também, dá para fazer coisas bem soturnas no jardim, eu sou um pouco mórbida, né.

Eu tava tão dispersa que eu achei que podia fazer um número que se chamava *Como destruir Amores Perfeitos*. Hoje em dia para mim seria impensável matar um ser vivo. Eu tenho vontade de morar em lugares com árvores. Eu tenho vontade de revitalizar, por exemplo

a Escadaria do Selarón para o Projeto *Jardins Portáteis*, ter que revitalizar aquelas banheiras. A ideia é que fosse ali, plantas para chá, para tempero, porque é assim que seduz as pessoas, para regarem. É uma troca é que nem jardim para artistas que vão regar porque é o palco deles. É uma troca, um jeito de um enredamento, de um no outro.

L: Como é que é a sua observação, como é que você nesse lugar percebe as pessoas, você consegue observar quando você está lá atuando?

C: Eu acho que dentro do que é você observar alguém. O que está se passando relativo a sua cabeça, e o que está se passando relativo a minha cabeça, são coisas que nem a gente sabe. Então eu procuro sim, cada vez mais em todos os lugares, inclusive na cena, falar: “Ó, olha ali, vamos lá”. Me perco muito, me perco muito desde. *Os Dezequilibrados* tem isso: a gente trabalhou muito em espaço não convencional. E aí, onde é que o público vai ficar? Mas será que eles vão entender que é para vir para cá? Então assim, essas perguntas fizeram muito parte da minha vida, e eu gosto de responder. Eu sempre gostei de receber as pessoas, pode ser para depois dar um susto nelas se for o caso. Mas eu gosto de gente, sabe. Eu faço teatro porque eu gosto de ver gente, e é um lugar em que as pessoas vão mais desarmadas, é mais possível.

A Lygia também me libertou muito disso. A Lygia radicaliza o trabalho a ponto de, no final da vida dela, ela ir num consultório, ela atende um por um. Ela pega toda a obra dela, trata as pessoas, faz consultas de um por um. É uma consulta, é um paciente que é um espectador, também não é um espectador, porque ela está em segundo. Mas é uma troca, é um ato compartilhado, então o que eu esquecer disso é do outro, eu não sei. Eu sei da minha intimidade, da minha proposta, é o que eu posso oferecer.

Eu não tenho mais medo da invenção, é isso que eu quero dizer, sabe, o *Jardins* é muito um brinquedo de invenção, e é um brinquedo de botar pilha nos outros para inventarem também. Então, os atravessadores também podem inventar, e as pessoas que estão lá estão topando ficarem juntas num ambiente vivo, em que acontecem umas coisas estranhas, e outras não. Meio que acontecem umas coisas, é uma prática de acontecimentos, e é um pensamento estético e uma estética de arte, de alguma forma, porque é um acontecimento, é não causal, por uma estrutura que enrede, e não enredo.

Como é que você auxilia esses ecos, essas [dizendo um trecho de um texto da peça] “*folhas flying ferem fissuras flanantes furando o chão das folhas*”. Assim parece um amontoado de “efe”, e não. As folhas flanantes ferem fissuras, elas se colocam umas entre outras, vão, superpõem, e tem a ver com placas tectônicas. E aí um rumo diferente, e que

silêncio é esse? É um silêncio previsto e é um silêncio que vem da troca de um artista por outro. Eu evito um pouco a apresentação no *Jardins*, ela pode estar embutida no ato se for necessário, mas ele não prevê o isolamento. E de alguma maneira é isso, esse lugar de estar junto. E minha vontade é vagabunda, é sensibilizar vinte no sábado, vinte no domingo, vinte na segunda. E sensibilizar no sentido de ir lá, encontrar com a gente.

Porque aí tem o atravessamento, que é o projeto, aí entra o Dimitri [BR, cantor, compositor, poeta], a gente está fazendo uma peça juntos na real. E é muito privilégio, porque é um poeta, é muito bonito o trabalho dele, e ele tem essa pesquisa sobre o ato. É muito interessante ver como ele viabiliza isso, como ele cria a situação dele, sabe, é um pouco esse lugar de pesquisa. O Álamo [Facó, parceiro de cena de Cristina em *Cosmocartas*] já tá superprovocado, já quer levar material para atravessar. É um lugar de pesquisar isso, o acontecimento, esse lugar que o Hélio anos atrás inventou e que se chamava Acontecimento Poético-Urbano. Para o contexto florir.

L: Você falou em algum momento que estava cansada da cena, eu não me lembro agora se você usou a palavra eficaz, ou eficiente, mas falou que estava cansada disso e que estava interessada em outras coisas. Eu queria que você falasse mais sobre isso.

C: Eu vejo que o resultado, a cena, o ato foi muito modificado, enquanto eu estive com relação a ele, ele foi se modificando muito. É claro, eu tenho 38 anos, então eu estou [trabalhando como atriz] desde os 20, lógico que é de se esperar que em 18 anos as coisas sejam modificadas, e isso é muito interessante, isso é muito importante ver. Ninguém acredita mais na causa e consequência de nada, muito menos de um texto. Isso tudo foi explodido, assim, as coisas não são causais, elas estão ganhando uma nova possibilidade de liberdade. Assim, é a realidade do acaso mesmo, é o futuro das coisas, e como isso é bom de olhar, como isso não é despreparo. Por exemplo, [em] *Cosmocartas*, eu não tenho uma Lygia a apresentar, final. Não é que essas coisas eram chapadas e agora a gente descobriu a pluralidade das coisas, não. As coisas não eram chapadas, mas existiam acordos que foram quebrados, que não existem mais. Isso está em jogo, agora, no ato, no “ao vivo”.

É diferente estar diante dos outros agora em 2014. É diferente, foi muito diferente, eu estava em cartaz durante junho do ano passado. Puta que pariu. E era uma peça que falava sobre ditadura de alguma maneira porque era uma adaptação da Virginia, chamava As horas entre nós, uma adaptação de Mrs. Dalloway situada em 70 no Brasil. Então tinha um lugar que a gente ecoou, discutiu sobre isso. E eu fui, eu ia direto da manifestação, a pé porque não tinha como chegar no Sérgio Porto, e tinha público, e foi bem legal.

Tem um lugar que para mim fez muito sentido, aquilo era um projeto que eu tinha, que eu propus por Joelson Gusson, que abarcou minha proposta, viabilizou junto com a companhia dele, do Dragão Voador. Lógico, eu também quero descansar, brincar e ficar de bobeira, como todo mundo, não é que eu tenha que ficar de aproveitamento artístico full time. Mas poxa eu quero existir no mundo depondo. E naquele momento, eu não me senti arregando. Eu me senti depondo, na minha, mas não encastelada. Minha festa diz respeito a esse mundo.

L: Como é que é a sua observação, como é que você nesse lugar percebe as pessoas, você consegue observar quando você está lá atuando?

C: O público?

L: O público.

C: Ah, eu acho que dentro do que é você observar alguém, porque isso o que está se passando relativo a sua cabeça, e o que está se passando relativo a minha cabeça, são coisas que nem a gente sabe. Então eu procuro sim, cada vez mais em todos os lugares, inclusive na cena, falar ó, olha ali, vamos lá; me perco muito, me perco muito. Os Dezequilibrados tem isso: a gente trabalhou muito em espaço não convencional. E viajando e aqui no Rio, assim sempre um lugar de: e aí, onde é que o público vai ficar? E aí, mas será que eles vão entender que é para vir para cá? Então assim, essas pergunta sempre fizeram muito parte da minha vida, e eu gosto de responder. Eu sempre gostei de receber as pessoas. Pode ser para depois dar um susto nelas, se for o caso, mas eu gosto de gente. Eu faço teatro porque eu gosto de ver gente, e é um lugar em que as pessoas vão mais desarmadas, é mais possível entendeu?

L: Como é que foi o início como atriz, e como é que foi a entrada para a Companhia, dos Dezequilibrados?

C: Ah, eu fazia aula com a Celina Sodré, e o Ivan Sugahara, o Lucas Gôuvea, e a Ângela Câmara também, e nessa época, eu estava estudando Dostoiévski, obcecada, e resolvi montar o Crime e Castigo. Falei com Celina, e eu namorava o Ivan Sugahara, na época, que dirigiu, e a Celina botou a maior pilha de a gente fazer isso. E foi foda. A gente nunca mais deixou de fazer milhares de coisas juntos, e ficamos em cartaz com essa peça muito tempo, estreamos na casa da Ângela, que, na época, era casada com o Lucas Gôuvea, e a gente ficou em cartaz num quarto dessa casa. A peça se chamava Um quarto de crime e castigo, ficamos em cartaz num quarto na Urca. Ficamos em cartaz dez meses.

L: E como é que surgiu a história de ser num quarto?

C: Surgiu porque a gente não conseguiu teatro. A gente era uma companhia começando, não conseguia teatro. E tinha todo o [Antônio] Abujamra, na minha cabeça, falando faz onde for. E a gente ensaiava lá também, entre outros lugares e lá, e desalugou o quarto, e se chamava Um quarto de crime e castigo, repito, e a Celina foi ver um ensaio lá, e falou: gente, mas vocês não conseguiram teatro, é ótimo, vocês têm que fazer isso aqui. Tem que ser aqui, e aí, a gente fez numa época que não era muito comum. E foi maravilhoso para todos nós, [houve] noites memoráveis, com Ferreira Gullar, com várias outras pessoas interessantíssimas, a gente conversou a noite inteira depois da peça. Cabiam seis pessoas, aí depois a gente conseguiu abarrotar a casa com oito. A gente pendurou um lugar na janela de centro.

Vários lugares do Brasil foi no SESC essa peça, a gente fez em puteiro sei lá onde, em casa sei lá onde, eu não vou mais lembrar. A gente pensava proximidade, pensava encontro com as pessoas. Por ser no presente, o teatro precisa de encontro. Tudo bem, também tem muitas vezes gente com cara feia e a parada fica na sua cabeça também. E eu acho que isso é um lugar de encontro. Eu acho que isso que tem a ver com essa nova identificação com o que é falho. O erro está previsto. O erro não é só trágico, é um lugar comum que é extraordinário. A gente está num momento em que acendeu essa luz.

L: A Laurie Anderson, uma performer norte-americana, tem um texto em que diz que está no próprio corpo como muitas pessoas estão no seu carro. Eu queria perguntar como é que é a sua relação com isso, com estar no próprio corpo, a sua relação com seu corpo, e como você pensa isso na questão da arte, do ato?

C: Eu estou em cena, meu exercício maior é de aterramento e aceitação. Eu fico muito num silêncio. Hoje em dia, eu fico, eu nem sei te explicar. Eu tenho toda uma pré antes, eu acho melhor discutir sobre a pré. Me lembra [que] eu fiz aula de acrobacia com o Claudio Baltar, e aí o Claudio, em vez de olhar a pessoa saltando, ele olhava a pessoa indo saltar, na fila. Sabe? Claudio, por que você não olha pro salto? Salto a gente vê antes de saltar. Não, o salto a gente vê, antes de saltar. A pessoa vai pro salto, é o salto. Você não precisa ver o salto, você sabe. É sobre o início. É sobre o antes, sobre escolha de relações que você tem, o ato é um refém, qual foi a pergunta?

L: A pergunta foi a sobre a sua relação com seu corpo.

C: Então, eu escuto. Muito. E eu me escuto. Eu percebo assim, eu me escuto muito. Por exemplo: angustiada, angustiada não tecendo considerações sobre, mas véspera da estreia, muita coisa na cabeça, vendo muita coisa em casa rapidinho para sair correndo para ver mais coisa na rua, para ver mais coisa; e enquanto isso, namorado, mãe, amigos, sei lá quem ligou,

ih tem que responder aquele email, ih estou arrumando várias confusões nessa peça, como é que vai ser aquilo que eu respondo para a iluminadora, e blábláblá. Eu estou andando pela casa e paro diante do pedestal [para microfone] que eu tenho que levar pro ensaio. Na minha lista mental naquele momento, eu não tinha colocado um pedestal. Mas eu pensando e andando a esmo pela casa, eu parei para nada. Eu não estava catando alguma coisa, eu estava andando para gastar energia, enquanto falava no telefone, e parei na frente do pedestal. Então eu conto muito comigo. Eu vou parar na frente do pedestal, eu vou parar.

E isso com o “ao vivo”, eu conto muito com isso, eu não entro em desespero. Eu tenho um reflexo forte no ato. Tenho memórias muito fortes do ato, mas nunca nesse lugar de desespero. Luto muito contra o medo, a cegueira, o nervosismo estéril. Acho que é muito sexual e de aceitação e de se conectar consigo, e se habitar. Sabe? Conto muito comigo, eu sei que eu vou ter o reflexo, que eu vou desviar.

Para mim, é muito recente, e recente mesmo alguma noção mais concreta disso – eu vou morrer. Eu sempre acho que vou desviar da bala a tempo. Acho que até sempre tive isso, por preparo de cena mesmo. Sei lá, eu acho que eu tenho um bom reflexo. Ou quando eu não tenho, não é tão dolorido cair. Já caí de bicicleta, e ralei, ralei. Mas tudo bem demorar duas semanas, as coisas cicatrizaram. Esse lugar de eu estou rodada. No bom sentido. Eu tenho horas de voo. E aquilo ali vai ficar tudo bem.

A coragem da fragilidade, a coragem dessa não é o confortinho. A fragilidade não diz de uma aceitação do medíocre. Não é disso que se trata, mas é do que também? Não sei. E não me sinto obrigada a saber. Que venham, que venha isso, é um penetrável. O que eu tenho pensado são os espaços e os penetráveis e eu chego com o meu brinquedo. E estou transformando o meu brinquedo num brinquedo cruzável.

L: E nesse sentido mais aberto, como é que foi montado o Jardins? Porque em alguma medida, ali tem algumas coisas que são – não é a palavra marcadas, parece que seria o oposto disso, mas tem algumas unidades ou coisas mais ou menos – estabelecidas. E como é que você chegou neles, então, se não foi esse outro tipo de construção mais afixado?

C: Ele pode mudar, mas isso não significa que já não tenha algumas escolhas. Liberdade não é fazer todo dia de um jeito, liberdade é uma liberdade de olhar para aquilo de novo, e escolher de novo um jeito melhor de exprimir aquilo naquela hora. Então, você cria um vocabulário, você pesquisou esse vocabulário.

Existiram escolhas. Olha, eu sou obsessiva, paralelo a toda essa minha tranquilidade diante da novidade, eu adoro revisitar. Eu não vou falar repetir, porque não é. É como ler um

livro duas vezes, como ler um livro duas vezes pode se parecer? E é muito fantástico isso, porque as palavras [na página] não têm nem entonação. Você relê uma palavra, ecoa diferente em você. Você está com outro espaço, aquilo cria outro som interno.

Eu fiz escolhas, e agora são essas, já têm mudanças para a segunda semana, e mesmo numa montagem, elas às vezes são maiores e mais radicais. O Jardins tem sido muito esse lugar de parar diante do pedestal, entendeu? As coisas sempre abertas, e é isso, assim esse papo é super rico, mas o Jardins tem patrocínio da Petrobrás, a Companhia também. O fato é que eu vivo disso, o Jardins está patrocinado, ele tem uma organização. Esse estado de vem, vem que tem, e estamos juntos, e eu cobrar 2 reais, vem de uma estrutura. Na realidade, você pode estruturar uma doideira dessas.

B) Trechos de *Jardins Portáteis*.

Em ordem de Aparição/Menção no Texto da Tese

1.

Jão Foca no plano detalhe:

uma Árvore.

puxada pra fora enquanto se agarra.

A raiz terra abaixo quer bola de fogo do centro.

esticadíssimas folhas dos galhos últimos, vento.

a seiva liga o tronco.

um circuito gosminha.

manter-se plantado dá um trabalhão.

Du Uma trepadeira precisa de parede, uma trepadeira precisa de parede acho essa frase tão sexy vocês não acham? Uma trepadeira precisa de parede ela se arrasta até a parede mais próxima. Se a parede acaba dentro de poucas horas a trepadeira desvia seu trajeto, passa a seguir nova direção. Será que ela pode ver a parede? Será que sente a parede de alguma maneira misteriosa? Uma trepadeira que cresce entre obstáculos e fica impossibilitada de ver uma parede em potencial se desenvolve em direção a essa parede oculta, evita a área que não corresponde à sua ânsia.

As plantas são capazes de intento, as paredes não.

procuram ou se estendem em direção ao que querem de maneiras tão intrigantes quanto as mais fantásticas criações romanescas.

2.

(eu fujo correndo no mesmo lugar enquanto eles me falam, faço a corrida de aventura que sempre sonhei)

Jão A Covinha viva no seu rosto vai esconder um dia uma lesma saciada dos seus olhos. E nenhuma memória permanecerá guardada no crânio (armarinho de osso).

Du A Covinha viva no seu rosto vai esconder um dia uma lesma saciada dos seus olhos. E nenhuma memória permanecerá guardada no crânio (armarinho de osso)

eu cato a planta da felicidade e continuo correndo com ela na mão

Cris e desse de repente amor por mim, muito amor por mim, de mim, como se eu me fosse cara,
 como se eu sempre me tivesse
 quando eu precisasse
 você pode ir pra marte você não pode ir pra 2 minutos atrás
 (preciosa, coisinha, causa própria, filha, minha música da cassiaeller. como se eu me importasse comigo)
 minha vida minha pequenininha ou campo de golfe nenhum esporte um bebê que golfe
 na trave
 vidinha que foge azedinha daquela boquinha
 em adulto é esgar?
 um tipo de riso, um ricto com água salgada na ponta da língua que cata
 a gota se cai do nariz
 me diz
 quem salta daquela ponta
 (sozinha)
 soueu! me leva! vida! leve! no ar! agora! pra sempre vai ser agora mesmo, eu prometo,você nunca vai estar em nenhuma outra parte além de aqui , agora. Você vai estar pra sempre aqui e agora mesmo até desaparecer você vai sumir sem saber. Pra sempre vai ser agora mesmo, você pode virar essa frase de cabeça pra baixo ela repete pra sempre vai ser agora mesmo.

3.

prefácio

no teatro

uma placa de circo:

“transplante diário”

uma maca com “uma maca” escrita numa placa grudada nela –e noutra placa está escrito: “uma muda deitada na maca”.

3 no teatro (nossas mãos vivíssimas, o resto do corpo tranquilo, em casa.)

-Um saco de terra no palco e um balde e um bidin

grande tipo noiva

místico

e argila expandida.

João atira no balde, 3 furos, 3 tiros.

(doutora Cris, doutor Dú, doutor Jão frente maca, com mãos a postos para uma delicada cirurgia)

Cris *pedaços de obra, pedrinhas, pedriscos*

(João leva pra Dú que me dá)

servem pra drenar

manta de bidin

(Dú me entrega a tesoura enquanto Jão já tinha ido vestir o véu de bidin)

(João veste o bidin como véu, abre manto no espaço, se espalha, se aproxima de mim eu com uma tesoura corto um pedaço do véu de bidin e entrego pra ele que entrega pra dú)

Dú *(depois de receber o bidin) O bidin é pra proteger os espaços entre as pedras da terra*

Jão *(suspendendo o saco de terra) E a terra.*

(Começamos o transplante. Eu falo como se o explicasse ao público)

Cris *Os jardins em vasos os Jardins Portáteis nascem das fugas das pessoas irem embora, da necessidade da pessoa levar junto a paisagem*

Jão *(como se traduzisse o que cris fala pra outra língua. só que é a mesma) Os jardins Portáteis nascem das fugas das necessidade das pessoas levarem juntas a paisagem.*

4.

Diana A vida é simplesinha A vida é aos pouquinhos. Em segundos, cabe.

Caiba em ti

Estica os braços até estar contigo até a ponta de ti teus dedos

Vestida de ti por dentro de ti algumas estrangeiras tomaram conta do teu rim disseram
é meu

Deixa. Não te soam familiares como se já tivessem se encontrado?

Cris Quem são os figurantes dos sonhos? pessoas que você conhece pouquinho?

Diana Não escape por algum músculo elástico frouxo.

Habitai teus músculos

Sois vós teus ossos e veias e velhas

Sê teus artelhos nunca os reconheceria quando encontrasse do nada na rua soltos teus
artelhos nunca te reconheceria mas seria ainda assim tu ali, catando cavaco na vida,
depois de cremada a gordura do corpo vai embora junto com a madeira do caixão a
1000 graus o cozeiro disse que os ossos ainda ficam que pra virar pó o osso precisa
torturar não, triturar ele falou triturar que ainda precisa triturar.

Cris O sangue anda enlouquecido pra lá e pra cá aqui dentro como se estivesse num
telefonema interessadíssimo

5.

Cris cães farejam

lambem primeiro cizolinguas em ponta

as palavras presas todas há dentes removidas as palavras todas presas há dentes
removidas

Du Esmalte (sons joãnescos)

Dentina

Cavidade pulpar

Gengiva

Mandíbula

Raiz

Vasos sanguíneos

Cimento

Membrana periodôntica

Nervo

Ceguei decidi descobrir todos meus nomes

porra pé não vem com psiu

todo detalhe do pé tem nome .

Jão Existiram milhares de pessoas que
Dividiram gente em mil pedacinhos e
deram nomes, todos os nomes que temos
corpo.

Foram decididos

Num acordo formal

Entre partes.

Meu teto é João título sombrinha particular. Debaixo

Todos os nossos nomes são os mesmos teu pé também chama pé a gente é
homônimo

Cris eu sou bi

Me proponho a decorar nossas partes que é importante.

Desde que dei nome as minhas plantas elas passaram a me interessar mais, porque eu
gosto de gente,

Jão e cris e du vou guardar todos os nossos nomes pra te tratar com mais
humanidade, Uma paquera, uma considerada, uma serenata.

*Buquês de nomes de plantas: Alamanda catártica, amoreira chorona planta coração jasmim
dos poetas buganville camarão lágrima de cristo rosinha pau brasil doce de leite*

Jão Porra, eu me beijava na piscina quando eu era adolescente, eu me queria, eu me dava uns pegadas de língua nas costas da mão com gosto de cloro mesmo, foda-se, eu me queria. Percebo que eu esfriei comigo.

Cris mil folhas de nomes como se nós fossemos mil folhas de nomes
O que seria o creme?
Aí a gente parou pra comer e depois voltamos a trabalhar.
Isso não é assunto, isso é fome.
Isso não é assunto isso é inanição
Isso não é assunto, isso você esquece, isso não precisa, isso você tira, isso nem pensar, isso há, isso nã, isso hum, isso tá, isso vai, isso
Aí no mínimo abre mais uma
frente de trabalho
porque posso me apresentar nas faculdades de medicina
antes de virar indigente
e chegar lá como corpo
posso ir viva e dizer oi sei dizer meu nomes. Eu sou uma boneca eva ambulante. Você toca no meu pé e eu abro o despenhadeiro.

ANEXO C - O Coelhozinho Cinza

Para a postagem do encerramento do Ano de 2013, traduzi *O Coelhozinho Cinza (The Grey Rabbit)* para o blog <http://blissnaotembis.blogspot.com.br>. Segue a tradução.

O Coelhozinho Cinza (Laurie Anderson/ Tradução: Lucas Matos).

Eu quero contar a vocês a história de uma história. É sobre quando eu descobri que muitos adultos não têm ideia do que estão falando e também que eles não têm questão com dizer o que quer que venha à cabeça. Quer seja algo vagamente verdadeiro quer não.

Era no meio do verão e eu estava com 12 anos. Eu era o tipo de criança que está sempre querendo aparecer. Tinha sete irmãos e irmãs e sempre me perdia na multidão. Fazia praticamente qualquer coisa por um pouco de atenção.

Daí um dia eu estava na piscina e decidi dar um salto mortal do trampolim, o tipo de mergulho que, quando você está temporariamente, magicamente suspenso no ar, faz todos ficarem: “Uau! Que incrível! Que espantoso!”.

Eu nunca tinha dado um salto mortal antes. Mas pensei: “Qual a dificuldade? É só você dar uma cambalhota e se aprumar logo antes de atingir a água”. Então eu fui. Mas errei a piscina. Aterrisei (TCHBR-AQUE!) na borda de concreto e quebrei a coluna.

Os pares de semanas seguintes, passei em tração na ala infantil do hospital. Por um bocado de tempo não pude me mover ou falar. Ficava como que boiando apenas.

Eu estava na mesma unidade que as crianças que sofreram queimaduras e elas ficavam penduradas nessas tipoias rotatórias, um pouco como assadeiras ou espetos. As máquinas giravam cada um de um lado pro outro para que as queimaduras pudessem ser banhadas em líquidos frios.

Então, um dia, um dos médicos veio me ver e disse que eu não voltaria a andar. E me lembro de pensar: Esse cara está doido! Como assim, ele é mesmo um médico? Quem garante?

Ainda assim, não podia dizer isso nem qualquer outra coisa já que não conseguia falar. Mas eu tinha certeza de que ele não tinha ideia do que estava falando.

Claro que eu ia voltar a andar. Só tinha que me concentrar, continuar tentando fazer contato com meus pés. Convencê-los, fazer-lhes querer se movimentar.

O pior de tudo eram os voluntários que vinham toda a tarde ler para mim. Eles se inclinavam sobre a cama e diziam: “Olá, Lauriiii!!”, articulando muito cada palavra como se eu também tivesse ensurdecido. E eles abriam um livro. “Então... onde a gente parou? Ah, sim! O coelhinho cinza estava saltitando na estrada e adivinha aonde ele foi? Pois é, ninguém sabe!

O fazendeiro não sabe.

A mulher do fazendeiro não sabe.

O filho do fazendeiro não sabe”, e assim por diante.

Ninguém sabia aonde o coelho tinha ido, mas quase todo mundo parecia se importar.

Olha, antes disso acontecer, eu estava lendo livros como “Um Conto de Duas Cidades” e “Crime e Castigo”, então histórias de coelhinho cinza eram um tipo de tortura chinesa.

Afinal de contas, um dia eu consegui me pôr em pé de novo e então por dois anos eu usei um grande e metálico aparelho para coluna que tinha um design meio de Frankenstein. Basicamente, eu era uma anormal, e acabei muito obcecada com Jonh F. Kennedy porque ele também tinha problemas de coluna e era o presidente.

Muito depois na minha vida, quando alguém me perguntava como tinha sido minha infância, eu contava essa história sobre o hospital e funcionava como um atalho para dizer certas coisas sobre quem eu sou – como aprendi a não confiar em certas pessoas e o quão horrível era ouvir histórias compridas e sem sentido como aquela sobre o coelhinho cinza. Mas sempre havia algo estranho em contar essa história, eu ficava inquieta, como se alguma peça estivesse faltando.

Então um dia, quando eu estava no meio dela – contando – estava descrevendo as pequenas assadeiras em que as crianças ficavam penduradas – e de repente foi como se eu estivesse de volta ao hospital exatamente do jeito que tinha sido. E eu lembrei a parte que faltava. Era o modo como a ala infantil soava à noite. Os sons de todas as crianças chorando e berrando. Os sons que as crianças fazem quando morrem.

Daí eu lembrei todo o resto: o cheiro forte dos remédios, o cheiro de carne queimada. O modo como algumas camas amanheciam vazias e o modo como as enfermeiras nunca falavam do que tinha acontecido com essas crianças, elas simplesmente continuavam fazendo a cama e limpando o entorno da ala infantil do hospital.

E daí que o que importa na história é que eu contava a parte que falava de mim. E tinha me esquecido do resto. Eu limpei o entorno assim como as enfermeiras.

Isso é o que eu acho que seja a coisa mais perturbadora das histórias. Você tenta chegar ao que quer dizer, normalmente é sobre você ou alguma coisa que aprendeu. Você chega à sua história e se segura nela, e toda vez que você conta, se esquece dela mais.