

André Masseno  
Daniele Ribeiro Fortuna  
Marcelo dos Santos  
(Organização)

Bioescritas/Biopoéticas:  
pensamento em trânsito

Volume 1

EDITORA  
pontocom



André Masseno  
Daniele Ribeiro Fortuna  
Marcelo dos Santos  
Organizadores

Bioescritas/Biopoéticas:  
pensamento em trânsito

Volume 1



Copyright © 2018 dos autores  
Direitos adquiridos para esta edição  
pela Editora Pontocom

Preparação: Sérgio Holanda  
Revisão: Dalka Castanheira  
Diagramação: André Gattaz

**Editora Pontocom**

*Conselho Editorial*

José Carlos Sebe Bom Meihy  
Muniz Ferreira

Pablo Iglesias Magalhães  
Zeila de Brito Fabri Demartini  
Zilda Márcia Gricoli Iokoi

*Coordenação editorial*

André Gattaz

**[www.editorapontocom.com.br](http://www.editorapontocom.com.br)**

CATALOGAÇÃO NA FONTE (CIP)

B615 Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em  
trânsito. Volume 1.

Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em  
trânsito - Volume 1 / André Masseno; Daniele  
Ribeiro Fortuna; Marcelo dos Santos (organizado-  
res) — São Paulo: Pontocom, 2018.

166p.:

ISBN 978-85-66048-97-1

1. Literatura. 2. Escrita poética. 3. Linguagens. I.  
Título.

CDD B869-4

## Sumário

<b>Apresentação</b>	7
ANDRÉ MASSENO	
<b>Poesia Tempo de morder a própria língua: os dois Ricardos no Cabaret Voltaire</b>	11
ANA CHIARA (UERJ/ CNPQ)	
<b>Bioescrevendo uma vida: apontamentos sobre uma foto de José Agrippino de Paula</b>	27
ANDRÉ MASSENO (UZH)	
<b>TRAB2</b>	41
CHACAL (PUC-RJ)	
<b>Cicatriz e estigma: os diários de Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala</b>	53
DANIELE RIBEIRO FORTUNA (UNIGRANRIO)	
<b>Crítica genética: o valor do inacabado</b>	67
ENEIDA MARIA DE SOUZA (UFMG)	
<b><i>Amuleto</i>, uma biopoética infantil: Bolaño ante la crisis global del lenguaje</b>	79
HANNES SÄTTELE (UZH)	
<b>Presença travesti na canção popular</b>	87
LEONARDO DAVINO DE OLIVEIRA (UERJ)	
<b>Jogos de cartas, jogos de cena: teatralização na correspondência literária e cenografias do autor</b>	107
MARCELO DOS SANTOS (UNIRIO)	
<b>Plantas, animais e literatura</b>	119
MARILIA ROTHIER CARDOSO (PUC-RJ)	

<b>El cuerpo como espacio liminal: cartografías y bioescrituras latinoamericanas contemporáneas</b>	<b>131</b>
NANNE TIMMER (UNIVERSITEIT LEIDEN)	
<b>Corpos “perigosos”: as mulheres nos arquivos de Medicina Legal e Identificação do Rio de Janeiro (1931-1940)</b>	<b>143</b>
RENATO DA SILVA (UNIGRANRIO)	
<b>Posfácio - Bioescritas/Biopoéticas: encruzilhada de inquietudes</b>	<b>159</b>
JENS ANDERMANN (NYU)	
<b>Sobre os autores</b>	<b>163</b>

## Apresentação

ANDRÉ MASSENO (UZH)

O livro *Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em trânsito* – volume 1 resulta de dois eventos ocorridos em 2017: o Simpósio Internacional “Bioescritas/Biopoéticas: entre a criação da vivência e a produção do vivo”, ocorrido em 28 de abril na Universidade de Zurique e no Cabaret Voltaire; e o VIII Seminário Internacional dos Grupos de Pesquisa Bioescritas e Biopoéticas, sediado na Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO, Duque de Caxias-RJ) e ocorrido em 31 de outubro de 2017.\*

O volume é composto de artigos que, salvaguardando a multiplicidade das perspectivas de análise e de entendimento dos conceitos bioescritural e biopoético, apostam na escrita como produção de diversas textualidades (literária, visual, cênica, arquivística, musical), além de investirem nos procedimentos de escritas em e sobre vidas, nas intensidades presentes na (re)modelagem constante dos liames entre experiência de escrita(s) e a vida em escrita como experiência política.

Abrindo o volume, o artigo de Ana Chiara, coordenadora do Grupo de Pesquisa Bioescritas, sugere, a partir

---

\* Dos eventos de 2017 participaram pesquisadores de diversas universidades nacionais (UERJ, UNIRIO, UNIGRANRIO, PUC-RJ, UFMG) e internacionais (Universidade de Zurique e Universidade de Leiden). No evento de outubro, além dos membros do grupo Bioescritas, houve a presença de pesquisadores e estudantes de pós-graduação das instituições nacionais supracitadas, cujas contribuições encontram-se no segundo volume desta publicação.

da análise das performances poéticas de Ricardo Chacal e Ricardo Domeneck, a liber(t)ação da mordida ferina da poesia de voos críticos que domesticuem tal procedimento artístico. Um recurso análogo, porém, no que tange aos modos de bioescritura dos agentes contraculturais do Brasil dos anos 60/70 por meio da visualidade, encontra-se na proposta de André Masseno ao abordar a foto do autor José Agrippino de Paula.

O poeta Chacal, cujo texto está às voltas com os liames do fazer poético e a produção acadêmica, deslinda os processos de uma poesia corpórea atenta à animalidade e indissociável das performatividades oral e física, porém à margem da espetacularização da vida contemporânea, exigente de uma eficiência infalível e produtividade incessante. Há um jogo de resistência vívida entre corpo, escrita e existência que, sob outra perspectiva, Daniele Ribeiro Fortuna percorre em seu artigo, ao recuperar historicamente os diários de Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala, autores socialmente estigmatizados e cuja produção diarística transforma-se em espaço da inscrição de cicatrizes e de uma escrita encenada de si.

A partir de uma mirada arguta para os bastidores da criação de biografias sobre (a obra de) Roland Barthes, Eneida Maria de Souza revitaliza e amplia a crítica genética como espaço de saber multidisciplinar e para além de afirmações peremptórias acerca das similitudes entre o fazer literário e a trajetória de vida do autor. Afinal, trata-se da escrita como uma linguagem inacabada e deslizante. Contudo, conforme propõe Hannes Sättele em sua abordagem da obra do autor Roberto Bolaño, a escrita pode ser um gesto criticamente irônico de duplicação e/ou desdobramento ficcional das diferenças perpetradas por uma política de controle e subjogação dos corpos. Sob uma esteira paralela, o artigo de Leonardo Davino sugere novos critérios teórico-críticos para a abordagem de uma presença travesti na canção popular brasileira,



ressaltando atuações muitas vezes invisibilizadas na história do cenário musical.

As escritas e os corpos de seus autores também podem encenar afetos e performances da intimidade, assim como afinidades políticas ou literárias – tal é a aposta do artigo de Marcelo dos Santos, ao enfatizar as relações entre a escrita literária e a escrita de si no contexto literário brasileiro no final do século XIX, a partir das missivas entre Carlos Magalhães de Azeredo e Machado de Assis, e que operam como jogos de cena. Outras aproximações entre escrita e corpo podem ocorrer quando a literatura se debruça sobre saberes ancestrais calcados nas relações entre o humano e as demais formas de vida – e, segundo o artigo de Marília Rothier Cardoso, as obras de João Guimarães Rosa, Mía Couto e J. M. Coetzee são escritas exemplares da potência da escrita literária como sinalizadora de outros olhares sobre o mundo e os seres vivos.

Outra proposta sobre a relação entre corpos viventes na arte oferece Nanne Timmer ao analisar o contexto geopolítico latino-americano, através das produções do performer Guillermo Gómez Peña e do autor teatral Carlos A. Aguilera. Em suas obras, a animalidade – inclusive a animalização das dissidências – advém como corporeidade reveladora do poder da biopolítica estatal nas interrelações entre o espaço e os sujeitos, que decide quais corpos merecem (sobre)viver. A patologização de corpos considerados inadequados pelo Estado através de narrativas supostamente científicas também está presente no artigo de Renato da Silva, que se debruça sobre os arquivos de Medicina Legal e de Identificação do Rio de Janeiro, a fim de deslindar a catalogação e a inserção de viés patologizante dos corpos femininos na sociedade brasileira durante os anos da Era Vargas.

À guisa de posfácio, Jens Andermann, coordenador do Grupo de Pesquisa Biopoéticas, à época sediado na Universidade de Zurique, oferece um panorama do percurso

teórico fomentado pelos grupos entre 2015 e 2017. Através de uma revisita às inquietações éticas presentes nessa parceria, evidencia-se a busca comunitária por um pensamento crítico e plural acerca das relações políticas entre vidas e escritas perante as crises do tempo contemporâneo.

Em suma, os artigos revelam diversas inquietudes que transitam entre si, formando uma rede de pensamentos interessados em novas perspectivas de análise e de revisão do escopo crítico na abordagem das alteridades. Portanto, estamos diante da própria condição dos pensamentos em trânsito, que assumem o pensar crítico como processo de deslocamento de ideias, não somente no espaço acadêmico, mas também em outras áreas de interesse, cujas relações de saber entre escrita e vida estão para muito além dos muros da universidade.

Antes de dar a vez às páginas a seguir, deixo aqui expresso, e em nome da equipe organizadora deste volume, os sinceros agradecimentos ao apoio institucional da Cátedra de Estudos Latino-americanos e Luso-Brasileiros da Universidade de Zurique (UZH), que, durante o exercício de Jens Andermann como catedrático em tal instituição, possibilitou o intercâmbio dos grupos Bioescritas e Biopoéticas em terras suíças. Agradecimentos também à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e à Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO) – especialmente à Daniele Ribeiro Fortuna, que, através de sua bolsa de Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ), permitiu a publicação deste volume.

## Poesia Tempo de morder a própria língua: os dois Ricardos no Cabaret Voltaire

ANA CHIARA (UERJ/ CNPQ)

*Dedico este texto ao reitor da UFSC Luis Carlos Cancellier de Olivo, que se jogou do vão de um Shopping Center em Santa Catarina. No bolso, trazia um bilhete de despedida: "Minha morte foi decretada no dia do meu afastamento da Universidade". Ato desesperado.*

### Lascas Poéticas & Imagens Lascadas

Nos anos 70/80, do século XX, poetas, como pássaros ou anjos – que desaprendem de voar – despencavam das janelas: Guilherme Mandaro, Ana C. são exemplos evidentes (outros, como Torquato Neto, preferiam matar-se tornando literal a sensação do sufocamento cultural, enfiando a cabeça no forno com gás escapando). Buscariam com seus corpos escrever seu último poema como no verso de Bandeira “A paixão dos suicidas que se matam sem explicação” (BANDEIRA, 1970, p. 129). As explicações para um suicídio são indecíveis, mas podem ser sintomáticas. Este meu texto quer sustentar estes corpos no ar. Este voo desesperado fere nossa língua que sangra, seus corpos levitando sobre nós – e nosso corpo esgotado e impotente. O esgotamento não é o fim, mas uma recusa. Este corpo coletivo, deles, nosso, é o corpo da Língua, trêmula e vermelha bandeira: Seja herói, seja imolado.

Procuro circunscrever certos laços de uma comunidade de poetas girando em volta de si como aves em expressiva disforia, cujo começo deflagrador para mim foi o poema de Mallarmé “O virgem, o vivaz e o belo neste dia” (MALLARMÉ, 1990), quando nele brilhou, num lampejo, a branca imagem da contorção de uma ave solitária e nostálgica: “Todo seu colo agita o branco frenesi” (*Idem*), aparição fulgurante, antecedida no belo poema *O Cisne* de Baudelaire (1995) pelo verso: “A cabeça a emergir do pescoço convulso, / como se a Deus lançasse um desafio agônico”. Na dobra dos versos desses grandes poetas franceses inaugurou-se a poesia moderna, cuja homofonia, na língua francesa, cisne/signo (*cygne/signe*) governa a série obsedante de contorções na língua da poesia até os dias atuais.

No texto *Hagiografias* (2007), Flora Sussekind aponta – com reparos negativos – a tendência da crítica em avaliar a poesia pelas marcas trágicas dos poetas suicidas, identifica nisso uma reconstrução aurática, e posterior, de uma trajetória que, por vezes, teria sido preparada pelo próprio poeta (por comportamento, entrevistas e obra) como cunhagem de uma mitologia pessoal: “Há a construção frequente (mesmo quando se produzem hagiografias malditas) de algo próximo às histórias de santos quando se toma qualquer um deles como objeto de estudo. São vidas impregnadas, a posteriori. De intencionalidade [...]” (SUSSEKIND, 2007, p. 46). Cria-se, a partir disso, o processo que Luciana di Leone busca desconstruir no caso Ana C. e que chamou de “as tramas da consagração”, em livro de mesmo nome:

Tentar definir algumas linhas de forças discursivas mais significativas no processo de construção da figura de Ana C. como poeta consagrada; tentar desvendar os mecanismos de consagração, para refletir sobre as armadilhas de congelamento da figura do passado, criação

de “ilusão de verdade”, que esses processos encerram. (LEONE, 2008, p. 17)

Ciente, pois, dessa armadilha sentimental que nós mesmos armamos com certa facilidade, eu pergunto: como recuperar a força da mordida da poesia, sem confundi-la com uma “tenda dos milagres” da linguagem, sem sobrecarregá-la de predeterminações, com que muitas vezes costumamos fazer? Como falar deste encontro do pensamento com a sensibilidade, da vida espiritual com a vida do corpo, das muitas verdades com as muitas ficções, num momento tão traumático? Como trazer a poesia como ferida da língua, sem com ela arrastar novas mitologias?

Evoco, como antídoto da superestimação que possa ocorrer, a mitologia angélica de Benjamin que, em várias passagens de sua obra, faz referências aos anjos como “aparições” sem força para mediar milagres. Jeanne Marie Gagnebin adverte que, para Walter Benjamin:

Longe de serem gloriosos mensageiros ou testemunhas inequívocas da transcendência, os anjos não possuem mais o esplendor do sagrado, mas participam, eles também, das hesitações, das dúvidas, dos desamparos do mundo profano. Se ficaram seres desajeitados e muitas vezes incapazes, eles continuam, porém, ou talvez mesmo por isso, a ser anjos, porque é mais na incapacidade e na fraqueza antes que na força e na potência que poderia ainda se dar, segundo Benjamin, algo como uma relação com o divino. (GAGNEBIN, 1997, p. 129)

Trago poetas para este lugar onde se encontram os anjos doloridos que, com fome, padecem dores, são incompletos, podem mancar de uma perna, não voam, caem. Efêmeros espreitam e fogem. Devolvem para nós o olhar triste, de uma

cadeia infundável de pedidos. Mensagens perdidas pelos furos das bolsas, entre páginas de livros, em línguas mortas, indecifráveis. Mensagens pasmadas do nunca mais. Mensagens esquecidas no colo de mãe que morreu. Poetas – como anjos – manifestam-se como fulguração, aparição, acolhimento das imagens do nosso tempo. Poetas que vêm com os olhos furados, não se deixando aprisionar pela visualidade inflacionária do contemporâneo, não se deixam cegar pelo excesso de luminosidade dos *flashes*.

Sabemos que o influxo das imagens de toda ordem, por vezes, de uma violência desmedida, assola e satura a capacidade perceptiva e cognitiva das pessoas, dificultando-lhes a possibilidade de leitura. É fato crucial, portanto, nas discussões estéticas contemporâneas, relacionar visualidade com a gestáltica da recepção: o olho cada vez mais rápido em captar imagens, mas talvez menos reflexivo. No caso da poesia, tratar-se-ia de tornar “presente”, mas não necessariamente dentro do que se chamou “metafísica da presença”, algo que perdura em ausência. A poesia nos surpreende quando produz este efeito, onde menos se espera, por meio de seus procedimentos imagéticos e corporais. Portanto, é dos restos da linguagem comum, tanto visual quanto verbal, das “lascas poéticas” (SANTIAGO, 2013), que se podem ler estes efeitos.

Trago na memória – percepção lascada – a imagem de um passeio lento das câmeras televisivas sobre os objetos largados por seus donos, depois da ação das forças policiais na praça da “Cracolândia”, em São Paulo, na noite de segunda, 31 de julho de 2017. Os ocupantes tinham sido evacuados da praça. O que ficara era aquilo que em nossas casas burguesas chamamos de “nossas roupas, nossas coisas”. Um caminhão de lixo – encostado no fundo da imagem – em breve iria “limpar a praça”. Os objetos, na sua presença muda e eloquente, desconstruíam a fala protocolar da repórter que narrava o fato, poderia ser algo como “a poesia calada” que o poeta Chacal

vem experimentando com seus últimos trabalhos: “os bichos”. Junto a essa lembrança quero trazer a da voz incisiva da poeta pernambucana Adelaide Ivánova, durante sua intervenção no projeto *Fruto estranho*, por ocasião da Flip 2017. Também tradutora e fotógrafa, Adelaide evocou imagens de feminicídio publicadas nas redes sociais, citando o nome e a situação do corpo da vítima, pontuando-as com citações de Susan Sontag (1984) em seu conhecido texto sobre fotografia. Ao final, repetia: “a foto está online”. Entre a imagem crua da reportagem sobre o crack em plano longo e a evocação de imagens ausentes, mas que permaneciam *online*, ausentes do palco da Flip, mas ativadas na memória como arquivo imaterial, atualizado pela bela voz de Ivánova, há diversas considerações que devem ser feitas. São formas diferentes de produzir imagens sobre nosso tempo.

A crença de a palavra poder trazer a realidade ao texto deixou de ser inquestionável, assim como também a possibilidade de a imagem ser uma prova de realidade. Neste terreno de desconfianças e instabilidades, o artista, neste caso o poeta, ao lidar com o acúmulo, terá de fazer opções, para salvar da “vala comum” aquela imagem que poderá revigorar a compreensão da vida e criar, para o mundo, imagens críticas, conforme propôs Walter Benjamin (1994), sensibilizar corpo e pensamento.

Conforme assevera Laura Erber (2013): Cabe ao poeta, tanto quanto ao fotógrafo, desentranhar desse mundo subluar, banal, vulgar e imperfeito o instante que carrega a potência plástica das coisas maculadas. Este é o dilema ético para todos. Estando com o mundo imaginativo em franca rota de colisão com as imagens gastas, resta ao artista fazer novas e desautomatizadas leituras. De acordo com um prefácio de José Paulo Paes, William Carlos Williams teria dito:

A verdade é que as notícias de jornal oferecem o justo incentivo para a poesia épica, a poesia dos

acontecimentos. [...] O poema épico teria de ser o nosso “jornal”. Os Cantos de Ezra Pound são um equivalente algébrico disso, mas um equivalente tão perversamente individual que não alcança ser compreendido universalmente como seria mister. [...] Terá de ser um estilo épico conciso, de pontaria certa. Estilo de metralhadora. (PAES, 1987)

## Os dois Ricardos

São impactos diferentes; entre um voo desesperado, a imagem visual da reportagem e as imagens verbais evocadas pelas palavras da poeta na Flip, costuro a performance de imagens corporais de dois poetas cuja imaginação se desloca por seus corpos, por diferentes línguas e mímicas. Por fim, pelo deslocamento nos modos de dizer. Não me ocupo com a poesia armada até os dentes, épica ou panfletária, a poesia dos acontecimentos. Trago um *fait divers*: um pequeno acontecimento, deslocado dos eixos monumentais das notícias, algo que se deu de forma periférica, com um público pequeno, mais como pontos luminosos em espaços intersticiais. Trato do tempo em que nós (como embarço) ou nós (como comunidade) ressoamos a mesma vulnerabilidade, a mesma sensação paranoica de fragilização da vida, perda da noção de futuro e se, como, ou por que, a poesia pode ser um travo na língua do outro, e em nós a mobilização de feixes de subjetividades, a confusão indigerível de “restos de estômago e maxilar / com que devoro o tempo / e me devoro” (ALVIM, 1998, p. 21). Trato do tempo cuja mordida nos sangra o cangote, tempo de mordermos também com a “força das gengivas” a língua, o que em nós resta de força plástica, de capacidade de recusa, para que o poema se erga talvez de forma fraca e indireta numa construção, tenda de milagres cotidianos, não espetaculares, sopros fracos de uma



respiração cansada, mas que ainda respira, abrigo do que em nós se chama respeito, amor, solidariedade, nesta “arquitetura desolada” (ALVIM, 1998, p. 21) que nos restou, nestas “manhãs que empalidecem rápido” (*Idem*, p. 20).

Em maio de 2017, os poetas Ricardos Chacal e Domeneck apresentaram-se no Cabaret Voltaire, em Zurique, para uma performance conjunta. Numa primavera chuvosa e fria, dois brasileiros convocaram, com suas vozes, corpos e vibrações, uma ação não espetacular, mas de recusa ao estabelecido. Mais do que o conteúdo dos poemas performados no pequeno palco, lugar, digamos, sagrado da arte DaDa, por mais paradoxal que soe a frase, a poesia manifestou-se encarnada nos seus corpos.

Trago a poesia dos Ricardos na relação corpo-fala-espaço-tempo como materialização de uma presença, capaz de criar uma comunidade pelo efeito de expressividade de seus corpos, por contágio sensível, pondo em causa fronteiras, hierarquias e conflitos do mundo contemporâneo. Poesia inclassificável: como a convocação aos desaparecidos na voz cadenciada – como num canto fúnebre, num uivo – de Domeneck, a aparição do MagoMagu ou dos bichos *drôles* (por Chacal) atualizando o DNA DADA e as propostas antropofágicas de Oswald de Andrade ao pontuar para os suíços naquele dia a co-responsabilidade mundial nos efeitos desastrosos da modernidade como “força fatal”. A poesia brasileira surgia então flor desencaixada no cenário. Não furava o asfalto, mas podia “dar furo” e colar um fruto amargo na língua do outro, na boca do outro, uma cárie no sorriso com implantes dentários de porcelana mentex da nova-velha ordem mundial: a ordem colonizadora do capitalismo globalizado.

O tom de voz de Domeneck mergulhou a audiência num extratempo, ao nomear a longa lista de “desaparecidos, mortos, torturados” convocando-os, como um xamã, a atravancarem – corporificados na materialidade de seus nomes ditos pelo poeta – a fluidez do vinho, da fumaça, da excitação

do ambiente. Tempo da “catástrofe e da criação” (Peter Pál Pelbart). Foi perturbador para os brasileiros em trânsito ouvir aqueles nomes, reconhecê-los, longe de casa, no país das neutralidades diplomáticas e onde as notas de dinheiro são tão novas que poderiam ser lambidas se não estivessem manchadas dos crimes fiscais. Domeneck já tinha antecipado um corte nos discursos ideológicos ao performar a voz gay, amorosa e sensual, do sujeito do poema *Master* de Allen Ginsberg:

*Please master call me a dog, an ass beast, a wet  
asshole,  
& fuck me more violent, my eyes hid with your palms  
round my skull  
& plunge down in a brutal hard lash thru soft drip-fish  
& throb thru five seconds to spurt out your semen heat  
over & over, bamming it in while I cry out your name I  
do love you  
please Master.* (GINSBERG, 2006, p. 503)

Para, em seguida, proferir a litania comunitária também abalada e vulnerável dos desaparecidos, fala estranha (fruto estrangeiro) para os ouvidos europeus ao convocar entre nomes “ocidentais”, os de indígenas chacinados: em última instância, ao deixar que surgissem, no pequeno palco europeu, as palavras (impuras, condenadas) da tribo (Mallarmé) ou de uma tribo em estado de risco. Morder a própria língua, para Domeneck, foi baixar o tom de voz, enfiar rosto e corpo numa dicção mastigada (escandida) da língua menor (Deleuze) – a das tribos “abjetas” para a ortodoxia da nação, cuja língua maior responde “por Deus, pela pátria, pela família, pelos filhos”, enquanto a língua menor é dom fraterno.

[...] o *munus* que a *communitas* compartilha não é uma propriedade ou pertença. Não é uma possessão, mas ao

contrário, uma dívida, uma prenda, um dom a dar. E é, portanto, o que vai determinar o que está por converter-se, o que virtualmente já é, uma falta. Um “dever” une os sujeitos da comunidade – no sentido de que “te devo algo”, e não no sentido de que “me debes algo” – que faz com que não sejam inteiramente donos de si mesmos. Em termos mais precisos, os expropria, em parte ou inteiramente, de sua propriedade inicial, sua propriedade mais própria, ou seja, sua subjetividade. (YAMAMOTO, 2013)

Essa mordida da poesia faz-se por *double entendre* – como Domeneck escreveu num outro poema. Entenda-se *double* como dobra do sentido, do senso, do corpo ou do gênero. Domeneck é alto, seu pescoço se inclina sobre o papel, em contorção como a dos cisnes dos poemas citados no início: “A cabeça a emergir do pescoço convulso” (BAUDELAIRE, 1995, p. 173). Essa inclinação do pescoço corresponderia no corpo ao desvio desejado que a sensibilidade e a imaginação criadora conquista nesse estranho paradoxo que se torna falar calando, calar falando, peculiar aos dessarranjos que o artista pode fazer na língua da poesia. O corpo do poeta é a caixa de ressonância de uma voz comunitária. Observar o poeta na performance: *This is the voice*<sup>\*</sup>, permite que possamos entender este deslizamento de um corpo individual, da biografia particular, para uma voz de poeta como aquele que compartilha seu dom e sua falta, sua voz e seu corpo com o de sua tribo.

---

\* DOMENECK, Ricardo. “*This is the voice*” (*live in Madrid*), “Esta é a voz”. Apresentação de texto em vídeo em Madri, Espanha, dentro do festival experimental de poesia Yuxtaposiciones. Vídeo e texto de Ricardo Domeneck. Percussão corporal em vídeo realizada por André Lange. Apresentado em 30 de maio de 2008 na Casa Encendida, em Madri, Espanha.

Trata-se – na leitura da poesia – de observar um detalhe e como nos explica Jacques Rancière:

O detalhe funciona, assim, como objeto parcial, fragmento incomodável que desfaz a ordenação da representação para dar lugar à verdade inconsciente que não é a de uma história individual, mas que é oposição de uma ordem a outra: o figural sob o figurativo, ou o visual sob o visível representado. (RANCIÈRE, 2009, p. 49)

Aproximo este detalhe do que Domeneck diz ser a “Certidão de ineficiência” do poeta, poema publicado em *Medir com as próprias mãos a febre* (2015). Contra a força eficaz produtiva do discurso da nação, o poeta oferece os *lullabies* de um pássaro numa gaiola. A contorção do pescoço lembra o verso do poema citado: “Não há linha de chegada, não há troféu”, a obra completa, o poeta-obra, foi substituído pelo poeta-vagalume, pelos *punti luminosi* que coletou. Esta “inoperância” (Agamben, Esposito) cria nós (substantivo), ou um nós (pronome) menos substancialista, mais intermitente, como fenômeno vincutivo humano, são laços frouxos, mais sutis. O compartilhamento destes nós frouxos, para Domeneck, guarda uma ameaça de ferida, como no poema “O anjo da reprise”: “ou o anjo / que volta o rosto / sempre à espera / das facas às costas” (DOMENECK, 2009).

Mas não só essa recriação angélica – que remete ao *Angelus Novus* citado por Benjamin – persiste como alterego de um poeta, ou alteranjo, como um espelho dialogal desde Carlos Drummond de Andrade. Chacal, o poeta, cujo anjo é quase um urubu malandro, um “sacripanta”, obedeceu ao seu *alteranjo*:

*quando eu nasci um sacripanta / desses que vandalizam a luz / veio e disse pra mim: / – vai catrumano*

*inseminar / seu caos no cosmos. eu vim.* (CHACAL, poema publicado no Facebook)

Chacal é um poeta que corre riscos, que não se deixa aprisionar numa assinatura – como atestam as artimanhas da poesia marginal ou a insistência pela poesia/corpo dos seus poemas falados nas Artimanhas, saraus, CEP 20.000 – compareceu ao Cabaret Voltaire com performances do Mestre MagoMagu e com seus “bichos” que compõem o que atualmente ele designa por “poesia calada”. Vejamos seu depoimento:

A série começou com o Alce Triste, um gesto meio tímido de quase esconder o rosto entre as mãos e ficar parado assim um tempo. Era uma sensação boa como uma criança que se esconde fechando os olhos. As pessoas achavam meio engraçado, meio absurdo. Mas eu me sentia abrigado dos olhares incrédulos da plateia, ali fazendo o Alce Triste, como se invisível fosse. Um dia, em BH, num encontro multimídia, num festival de poesia, alguém que fazia o som, colocou o Gymnopédie, enquanto eu, paralisado, em cena, fazia o Alce Triste. Aquela música do Eric Satie foi me invadindo e me sugeriu um movimento, que era uma volta de 360° em torno de mim mesmo. Depois sem saber como acabar a performance, fui caminhando lenta e tristemente, atravessei o público e sai da tenda armada para o evento, saindo pra rua numa noite chuvosa na Praça da Liberdade. As pessoas ficaram um tempo estupefatas e então começaram a aplaudir. Como um mendigo ávido, voltei para receber os aplausos. (CHACAL, “TRAB2”, 2018)\*

---

\* O artigo de Chacal citado pela autora encontra-se à página 41 deste volume. (Nota dos organizadores).

Não se trata obviamente de uma representação do animal na linha *pet shop* que parece surgir na moda dos ensaios, trata-se de um jogo minimalista entre o falar e o calar, o expressar e o embaralhar, entre o devir animal e a mímica irônica. Com certeza, Chacal abandona as assinaturas do poeta marginal, da poesia falada para ser possuído por esses bichos bizarros. “Soltou os bichos”, a plateia suíça talvez não entendesse o que se passava, apesar das toscas tabuletas de papel onde estavam escritos em inglês – numa tradução paródica – os nomes dos bichos absurdos, última concessão do poeta ao entendimento codificado. Creio que Chacal procura com os bichos aquilo que Deleuze chama de potência impessoal da poesia; são bichos inacabados, mutáveis a cada aparição, não são catalogáveis. Os bichos também não mandam recados ecológicos, mensagens piedosas, ou politicamente corretas, usam a língua embrionária, feita de ruídos, ou de silêncios e de recusas. Buscam também ser a voz duma comunidade inoperante, não são dicionarizáveis, não entraram no zoológico, na jaula do sentido conforme o poeta explicita:

E os Bichos vieram vindo generosos: a Beberrã, que pula e bambeia e pula e bambeia. Beberrã, uma rã bebê, que bebe bem. E veio o camarada Albatroz Vesgo, um olhar estrábico que vem do céu. E veio o Urso Nicolau, um ser singelo e assustador. Chegou também o Bacalhau da Noruega, a magreza em pessoa. Ou ainda, numa enfiada só, o Jacaré Tímido, o Macaco Sonolento, o Dragão Invisível, a elefanta Sentinela e a indescritível Tartarota, a tartaruga que capota. Agora sem mais, nem menos, brotou do nada, Gangurudson, o marsupial legal. Ele estreou de forma muito embrionária (o que nos Bichos, não é embrionário?) (CHACAL, “TRAB2”, 2018)

Bichos são instáveis e sujeitos à int-er (e) -ação da audiência (interação, ereção, sensação, relação sensual, erótica, entre plateia e público), criam um furo erótico nas armaduras corporais do público de poesia. Como ensina Kazuo Ohno no *Treino (em) poema* (2016) não buscam o sentido: “Levem o disparate até o limite” (OHNO, 2016, p. 74). São lúdicos, são haicais corporais. Lembro Barthes no seu texto “O arrombamento do sentido”, no livro *O Império dos sentidos* (2007), sobre os haicais. Neste texto, ele demonstra que ao contrário da poesia oriental, a poesia ocidental: “é geralmente, para nós, o significante do “difuso”, do “inefável”, do “sensível”, é a classe das impressões inclassificáveis” (BARTHES, 2007, p. 93). Chacal não segue essa tradição, talvez como um mestre zen oriental, cada vez mais busca a poesia como concretude do impossível, materialidade absurda; também não é a expressão, nem o sentido, aquilo que persegue. Com seus haicais corporais, creio também que devolve à língua da poesia, seu caráter de “língua menor”, como na bela imagem do tombamento do sentido com que Barthes concluiu o texto:

Decifradoras, formalizantes ou tautológicas, as vias de interpretação destinadas entre nós a penetrar o sentido, isto é, a fazê-lo entrar por arrombamento – e não a sacudi-lo, a fazê-lo cair, como o dente do ruminante de absurdo que deve ser o praticante do Zen, em face do seu koan – só podem, pois perder o haicai; pois o trabalho de leitura a ele ligado consiste em suspender a linguagem, não em provocá-la: empresa cuja dificuldade e cuja necessidade o mestre do haicai, Bashô, parecia conhecer bem: Como é admirável / aquele que não pensa: “A vida é efêmera” / Ao ver um relâmpago. (BARTHES, 2007, p. 95)

A praça dos desejos impossíveis, onde os miseráveis fumadores de crack sonhavam, foi evacuada, estes seres

– feridas que a sociedade preferia ver em jaulas como bichos – não estão mais lá. Se foram feridos de morte os corpos das mulheres assassinadas, evocados pela poeta, Adelaide Ivánova, na Flip, se imagens de feridas são constantes na poética de Domeneck, se eu trouxe, nesta praça do texto, as feridas que afetam a imaginação lírica da comunidade, poderia dizer que a sensação de pertencer a uma tribo foi recriada no Cabaret Voltaire pelo MagoMagu e pela litania de Ricardo Domeneck.

Ao descrever uma ação do teatro UENZ, num navio, Peter Pál Pelbart escreveu no capítulo “The splendeur of the seas” (PELBART, 2013) um trecho que descreve bem a ação poética, ou ocupação do palco Dada, ou da praça pública pelos dois Ricardos no Cabaret Voltaire, em 2017, na primavera chuvosa de Zurique:

Difícil descrever em que medida o conjunto de pequeníssimos gestos, minúsculos movimentos, desvios humorísticos ou hilariantes, pareciam mais eficazes na contraposição paródica ao que desde o início alguns viveram como um confinamento, com sua dose de violência e coerção. (*Idem*, p. 286)

Neste ensaio curto, procurei por estes gestos mínimos, por estes deslocamentos difíceis dos corpos no pequeno palco, por estes bichos improváveis: os desaparecidos de Domeneck, os suicidados pela Sociedade, as mulheres assassinadas, os frutos estranhos, os bichos de Chacal. São lampejos. Pontos luminosos. Vamos sacudir as explicações e deixá-las cair. A poesia não explica, não justifica, não alcança verdades. Ela é a mordida na própria língua por uma gengiva de onde caíram todos os dentes. Não há explicações possíveis. Mas, pode haver milagres onde menos esperamos por eles! Assim encerro essa doce hagiografia das bichas, dos bichos, dos poetas.



## Referências bibliográficas

- ALVIM, Chico. "Uma cidade". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 Poetas hoje*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998 [1975], p. 21.
- BANDEIRA, Manuel. "O último poema". In: *Libertinagem. Estrela da vida inteira*. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970, p.129.
- BARTHES, Roland. "O Arrombamento do Sentido". In: *O Império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. "O Cisne". In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995, p.172-174.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DOMENECK, Ricardo. *Medir com as próprias mãos a febre*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Sons: Arranjo: Garganta*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- ERBER, Laura. "O demônio da possibilidade". *Revista Celeuma*, USP, v. 2, n. 3, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/celeuma/issue/view/6723> (último acesso: 07/01/2018).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "O hino, a Brisa e a Tempestade: dos Anjos em Walter Benjamin". In: *Sete aulas sobre Linguagem, memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 123-136.
- GINSBERG, Allen. Master. In: *Collected Poems: 1947-1997*. Nova Iorque: HarperCollins Publishers, 2006, p. 502-503.
- LEONE, Luciana di. *Ana C: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Stéphane Mallarmé: Poemas*. Tradução, organização, introdução e notas de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- OHNO, Kazuo. *Treino em poema*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- PAES, José Paulo. "Estudo crítico". In: WILLIAMS, Carlos Williams. *Poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PELBART, Peter Pál. "The splendeur of the seas". In: *O Averso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2013, p. 265-290.

- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. "Lascas da Linguagem Poética". *Estadão Jornal Digital*, 16 de março de 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,lascas-da-linguagem-poe-tica,1009275> (último acesso: 06/12/2018).
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.
- SUSSEKIND, Flora. "Hagiografias". In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; LEONE, Luciana di (org.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: Literatura brasileira contemporânea*. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- YAMAMOTO, E. Y. "A comunidade dos contemporâneos". In: *Galáxia*, São Paulo, n. 26, p. 60-71, dez. 2013.

## Vídeos

- IVÁNOVA, Adelaide. "Fruto estranho". Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/old/suplemento/91-literatura/426-marcelino-diz-edith-agora-ou-cale-se.htm> (último acesso: 02/03/2018).

---

## Bioescrevendo uma vida: apontamentos sobre uma foto de José Agrippino de Paula

ANDRÉ MASSENO (UZH)

*Então o Senhor fez chover enxofre e fogo, do Senhor desde os céus, sobre Sodoma e Gomorra; e destruiu aquelas cidades e toda aquela campina, e todos os moradores daquelas cidades, e o que nascia da terra. E a mulher de Ló olhou para trás e ficou convertida numa estátua de sal.*

Gênesis 19:24-26.

Em 1968, a partir do ensaio “A morte do autor” publicado na revista *Manteia*, Roland Barthes colocava em xeque a primazia da autoridade do escritor em prol de uma ênfase na escrita como perda de reconhecimento autoral do corpo que escreve. Nesta descentralização da figura do autor e da ideia do texto como prática exprimível e/ou apaixonada de uma suposta confiança, Barthes apontava o caráter performativo da escrita, onde a enunciação não aportaria nenhum conteúdo a não ser o ato enunciado (BARTHES, 2004, p. 57-61). A dita “morte do autor” não deixava de ser um deslocamento da figura autoral para evidenciar a importância tanto da linguagem quanto da leitura, verificada na célebre frase que encerra o seu texto: “o nascimento do leitor deve-se pagar com a morte do Autor” (*Idem*, p. 64). O Autor – esta mítica entidade grafada em

maiúscula – saía de cena para então sobressair um “autor de papel”, como Barthes afirmaria três anos depois no ensaio “Da obra ao texto” (BARTHES, 2004, p. 72), pois a vida do autor não seria mais “a origem de suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra” (*Idem*, p. 72). Em suma, ambos os textos não evocam o desaparecimento de todo autor, mas de um certo ser/estar (como) autor culturalmente reiterado por determinada lógica de consumo e de autoridade que impediria o avanço do Texto.\*

Interrompo aqui a leitura dos textos saborosos de Barthes para deixá-los presentes como música de fundo – suavemente constante e fantasmática – enquanto me desloco para o contexto contracultural brasileiro, mais precisamente julho de 1967, quando José Agrippino de Paula – escritor, cineasta, dramaturgo e diretor de teatro – lançou o livro *Panamérica*, que, subsequente à produção de estreia *Lugar público* lançada em 1965, insertaria o autor dentro da roda dos artistas brasileiros experimentais daquele período. A partir de então, a figura de Agrippino seria associada às produções artísticas que seriam historicamente reunidas sob o epíteto de Tropicália, uma constelação de artistas interessados em (re)ler criticamente a condição cultural de um Brasil aprisionado pelos discursos oficiais de suposta defesa da tradição e da identidade nacional, fomentados pelo regime ditatorial.

Narrativa apocalíptica de uma escrita em primeira pessoa multifacetada e absorta em uma rede de acontecimentos composta por personagens e personalidades da indústria cultural e cinematográfica predominantemente dos Estados Unidos, *Panamérica* desliza sobre a superfície de um mundo sob o implacável processo de globalização. Desprovida da

---

\* Cabe lembrar que, numa fase mais adiante de seu percurso, Barthes faria um desvio deste argumento crítico para o ressurgimento da figura autoral, expressa em seu livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, publicado em 1975.

reiteração de uma lei mantenedora da coerência, da unidade e da univocidade na escrita literária, a produção de Agrippino desmonta, paralelamente, a defesa de uma identidade cultural gerada pelas narrativas hegemônicas no país e fundamentadas no discurso essencialista de certa preservação de uma cultura brasileira dotada de pureza e autenticidade.

Textos e contextos entrelaçam-se, mas não necessariamente se afirmam. Criam ficções possíveis e que se friccionam no movimento de avanço e recuo dos tempos. Justamente nesta escrita temporal e nestes 50 anos de *Panamérica*, pretendo aqui recuperar (e pretender é por si um ato pretensioso, de um arranque para o futuro) não a releitura deste livro (embora cômico de que adiar a urgência de uma abordagem arguta e continuada dessa obra é contribuir para um adiamento que outros poucos pesquisadores vêm exitosamente buscando interromper há alguns anos), mas a iconografia de seu autor, falecido exatamente há uma década. Em vez das fotos dos últimos anos de vida do escritor José Agrippino de Paula, provooco o “retorno deste morto” através de uma fotografia pouco circulada e discutida – a de sua juventude, quando estava ao redor de 30 anos no período de lançamento de *Panamérica* e que veio estampar a contracapa desse livro.

Cabe lembrar que a imagem mais emblemática de Agrippino dos finais de 1960 provavelmente não seja a das fotos de juventude, mas a que provém de uma descrição feita por Caetano Veloso em sua autobiografia, onde dizia que o autor parecia

[...] um homem das cavernas, com sua barba negra e seu jeito pesado. Ele nunca correspondia aos sorrisos convencionais que todos trocam entre si quando se olham

---

\* Eis aqui um jogo com a expressão de Barthes em *A câmara clara*, quando sugere que o retorno do morto é “[...] essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia [...]” (BARTHES, 1984, p. 20).

casualmente, o que me deixava muitas vezes constrangido. Mas ele não era descortês ou grosseiro e quando um sorriso aflorava em seu rosto não vinha apenas valorizado pela raridade mas sobretudo adensado pela verdade e inevitabilidade. (VELOSO, 1997, p. 71)

Para uma abordagem de Agrippino para além de uma leitura de supostos traços de sua personalidade que lhe conferiam um certo ar enigmático, chamo a atenção para a sua foto na contracapa de *Panamérica* e que possivelmente tenha sido tirada no mesmo período de escrita do livro ou então exclusivamente para a publicação.\* Não há qualquer referência ao autor da foto. Sem o crédito do fotógrafo, a imagem fotografada de Agrippino é um gesto anônimo, uma imagem ausente de uma assinatura que responda legalmente por ela.

Deixo então o meu olhar deslizar pela foto sem lei de Agrippino: sentado no topo de uma escada de concreto, ele veste uma camiseta branca, calça escura e sandália de couro (calçado da contracultura, calçado alternativo do momento). De cabelos cacheados e barba espessa, Agrippino mantém o corpo posicionado frontalmente para a câmera e com o braço apoiado sobre as pernas abertas, enquanto o rosto está perfilado à direita, parecendo estar com o cenho franzido devido ao sol quase a pino no momento da captura fotográfica. O corpo de Agrippino ocupa quase todo o enquadramento da foto, que foi tirada de um ângulo de baixo para cima.

O ponto central da fotografia encontra-se quase no meio das pernas abertas de Agrippino, como uma escuridão profunda que, devido à coloração preta e branca da fotografia, não deixa revelar o volume do seu sexo, mas que está ali, em surdina, no meio daquelas pernas escancaradas que confiscam

---

\* Uma variação desta fotografia fora usada em uma entrevista do autor concedida ao *Jornal do Brasil* em 01 de agosto de 1967, para a divulgação do livro recém-lançado.

o meu olhar. Deparo-me com a mancha escura no meio daquelas pernas abertas para a câmera/olhar do observador, mancha produzida pela cor escura das calças e que me faz imaginar o seu sexo em suposto repouso – e não necessariamente o órgão sexual em si, mas um falo invisível porém presente e que me remete à erótica de *Panamérica*, onde um narrador priápico, por estar sempre de “membro rijo” (PAULA, 1967, p. 58), procura relacionar-se sexualmente com a atriz Marilyn Monroe.

Contudo, a escuridão entre as pernas de Agrippino não me livra da ousadia de repensá-la sob a ideia do contemporâneo discorrida por Giorgio Agamben (2009), em uma lição inaugural na Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza, ao ressaltar que é justamente na escuridão (do passado) que se pode (re)encontrar o tempo contemporâneo, já que a retomada de um espaço que está na escuridão, fora da luz, é também um (re)encontro com a atualidade. Enquanto o tempo de Agrippino fora afetado pelas grandes revoluções do corpo, onde o amor livre e o advento da pílula anticoncepcional redefiniam os padrões dos relacionamentos sexuais e dos afetos, a escuridão entre suas pernas não deixa de me remeter à problemática de nossa cultura atual, que ainda não sabe lidar com a insurgência das discussões críticas sobre as questões de gênero e de sexualidade, que vêm se sobressaindo no debate contemporâneo – especialmente nos campos midiáticos de maior alcance popular, em um país onde os meios de comunicação insistem em conjugar inclusão social com capitalização das dissidências. As pernas abertas de Agrippino assinalam um certo passado que não cansa de se apresentar e que nos indaga até que ponto aprendemos a anti-lição ditada pelos modos de vida alternativos daquele período.\*

---

\* Esquivando-me de um discurso romântico-purista acerca da contracultura nos anos 60/70, ressalto que os movimentos culturais tanto no Brasil quanto dos demais países não deixaram de estar tensionados com uma estratégia do capitalização e de

Além disso, entrevejo uma atuação irônica de um Agrippino de rosto perfilado perante a câmera, parecendo contrapor-se à imagem de certa figura tradicional de autor ao apelar para uma pose aparentemente inofensiva e corriqueira. Para avançar nesta discussão, recorro brevemente à história das formas de retratar, que, a meu ver, podem dizer um pouco mais, e de forma contrastiva, sobre a atuação que vejo desprender desta fotografia de autor.

É sabido que toda figura representativa do poder e pertencente às classes sociais dominantes possui uma captação fotográfica de si em espaços fechados e internos, que possibilita que a própria fotografia de seu corpo tenha o poder de fala autônoma e sem o auxílio de acessórios (cf. SONTAG, 2004, p. 75). No caso da foto de escritores em espaços internos, geralmente se lançava mão de marcadores auxiliares, de traços distintivos de seus espaços de poder que os diferenciavam dos demais, tais como a visualização das estantes de livros no plano de fundo, caracterizando um possível escritório ou biblioteca do autor. Ou então seus corpos deixavam ser fotografados circundados por objetos que os demarcassem como profissionais da escrita, como, por exemplo, máquinas de escrever, escrivatinhas, canetas em punho, maço de papéis, etc.

Entretanto, a fotografia de Agrippino esquia-se deste padrão usual de registro, pois não está composta por objetos que sinalizam uma autoridade intelectual e pertencimento do fotografado a uma esfera artístico-literária específica, tais como livros ou estantes, e tampouco pela encenação de

---

fomento de seus registros em larga escala, a ponto de transformá-los em “objeto de desejo” de certa parcela consumidora – o que não impediu de que fossem ganhando contornos distintos tanto por meio desta estratégia capitalista quanto pelo seu consumo dos bens simbólicos produzidos pela indústria cultural. A respeito da complexidade da relação entre o movimento contracultural brasileiro e a indústria cultural, cf. DUNN, 2016, p. 36-71.



um momento íntimo de leitura ou escrita. Ademais, não há *close* de seu rosto ou de um plano de fundo esfumado com o famoso fundo branco que, segundo Richard Avedon, fotógrafo estadunidense célebre pelas seus retratos de escritores como Jorge Luis Borges e Samuel Beckett, “[...] permite que as pessoas se tornem símbolos de si mesmas” (AVEDON, 2014, p. 66).\* Agrippino não está entretido na performance de certas poses pertencentes ao “inventário tradicional de atitudes e poses dos artistas” (*Idem*, p. 64) – como, por exemplo, o queixo apoiado sobre a mão cerrada – que poderiam enfatizar a atuação de uma figura intelectual em um instante de reflexão.

Outro ponto interessante é a parte corporal fotografada: geralmente enfatiza-se a área acima do busto e, conforme antes descrito, muitas vezes o *close* de rosto. No caso de Agrippino, é apresentado um escritor “de corpo inteiro”. Não há um privilégio pela região superior culturalmente relacionada ao controle e à intelectualidade, mas pelo corpo em sua totalidade, com as áreas corporais consideradas baixas invadindo o plano fotográfico. Estas parecem ganhar maiores dimensões devido ao ângulo ligeiramente de baixo para cima da mirada fotográfica.

---

\* De acordo com Richard Avedon, em um fundo branco “[é] difícil conferir conteúdo emocional a uma coisa tão completa e parcialmente caricatural, dominada pela borda concreta e inflexível” (AVEDON, 2014, p. 66). Sob esta chave, poderíamos considerar o fundo branco como analogia à escrita biográfica, que trabalharia com uma suposta captura totalizante – porém sempre mal lograda – do sujeito biografado, pois, como argumenta François Dosse, a biografia é um procedimento de escrita que não consegue escapar da feitura da “caricatura da densidade existencial de uma vida”, pois “a complexidade de uma existência” não pode ser apreendida (DOSSE, 2009, p. 309). Por conseguinte, o símbolo caricatural de uma vida não parece ter sido o registro sob o qual tenham sido reunidas as narrativas visuais e textuais acerca de José Agrippino de Paula, já que, até o presente momento, a vida deste autor não recebeu uma biografia.

Nesta imagem supostamente instantânea captada à revelia do fotografado, ocorre a encenação de um autor cujo corpo já não lhe pertence no instante em que passa a ser de todos ao oferecê-lo, através da fotografia, ao olhar alheio. Ou talvez a pose de uma renúncia, quando Agrippino se deixa fotografar com o rosto perfilado, enquanto o restante do corpo mantém uma relação de frontalidade com a câmera. Estaria o rosto de Agrippino completamente girado para a esquerda desmontando o elegante gesto de um rosto perfilado e de olhar projetado para um ponto no infinito? A girada de cabeça deste jovem Agrippino faz-me entrever o giro de uma juventude – ou quem sabe uma obnubilação juvenil? –, que buscava rever os alicerces e mover-se através de uma acrobacia de corpos em estado erótico. A título de ilustração remeto-me ao “giro sexual” dos personagens de *Panamérica* como metáfora enviesada daquela geração:

Nós dois permanecemos girando em todos os sentidos e confundindo as cabeças na penumbra do quarto, e eu entrando de cabeça entre suas coxas, eu esfregando o membro rijo nos seios dela, e no seu rosto [...]. Eu dei-tei com a nuca junto ao seu sexo. Permanecemos nesta posição longo tempo, e eu interrompi girando o corpo e beijando os pelos dela [...]. Eu estava com a cabeça entre as pernas dela e ela estava introduzindo o meu membro na sua boca. Giramos novamente e eu beijei a boca de Marilyn [...]. (PAULA, 1967, p. 58-59)

Insisto um pouco mais na inquietude que este gesto de cabeça de Agrippino me provoca e no que ele está nos dizendo (talvez sem querer) a partir de sua aparente atitude despojada, desleixada inclusive. Não seria o giro de Agrippino um intento de olhar para trás a fim de, paradoxalmente e de forma semelhante à provocação de Giorgio Agamben, manter fixo o

olhar no seu tempo para então perceber o escuro, por sua vez inseparável da luz (AGAMBEN, 2009, p. 62)? Noto também que o rosto de Agrippino está envolto pelas sombras da luz de um possível sol de meio-dia – e novamente aqui ressurge o pensamento agambiano, para quem o “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (*Idem*, p. 64).

Estamos diante de uma fotografia exigente pela evocação de um presente duplo – no deslize dos olhos sobre esta foto sem a mirada de Agrippino, dá-se a ver o seu tempo presente circunscrito, isto é, o da captura fotográfica daquele corpo e, simultaneamente, o meu tempo de leitor no presente que a olha à distância como um instante do passado – pois, afinal, a foto não seria justamente a condição ininterrupta de um tempo de outrora condensada através do ato fotográfico? A fotografia, como um gesto do passado em constante retorno, não evocaria, por si e em confronto, o contemporâneo? A foto de Agrippino não revelaria também a nossa adesão ao presente que, apesar de odiá-lo, é algo irrevogável a qual sempre iremos pertencer? Ou não estaria, nesta insinuação de um gesto de olhar para trás, um desejo de encontro com o seu observador-leitor que, estando às suas costas, é algo pertencente a um passado somente aparente porque, assim como a literatura, seria “um transbordamento de um presente em direção a *um* futuro” (PUCHEU, 2004, p. 228 – grifo meu)?

(Faço uma pausa neste percurso ao perceber as mãos de Agrippino, estas produtoras de uma escrita sem descanso e perseguida até o fim de sua vida, quando, já diagnosticado como esquizofrênico, estava há tempos envolvido na criação do babilônico romance *Os favorecidos de Madame Estereofônica*,

---

\* Segundo Giorgio Agamben, viver no presente é também vivenciar um tempo discrônico que, contudo, não significa viver em outro tempo, porém no presente apesar de odiá-lo. Cf. AGAMBEN, 2009, p. 59.

manuscrito em centenas de cadernos numerados deixados em sua casa em Embu das Artes, São Paulo. Imagino suas mãos envolvidas no irrepetível gesto de uma escrita que não tinha fim, como se houvesse uma interminável luta física pela redução da distância entre o gesto da escrita e a muscularidade do pensamento.\* Na fotografia, a sua mão direita está cerada, enquanto a esquerda se apresenta um tanto relaxada. Mesmo não estando ciente se o escritor era canhoto ou destro, entrevejo no gesto destas mãos uma encenação de certo relaxamento, que resulta de uma entrega a um rigor estético sem concessões. Suas mãos me remetem aos movimentos de sístole e diástole típicos do ritmo físico-estético de suas produções artísticas. Entretanto, falar das mãos de Agrippino é evidenciar um impasse em minha leitura, que empaca a escrita e com o qual esta precisa inevitavelmente lidar: pois, de sua mão provém uma produção artística que afirma reiteradamente o presente através de um avanço incansável;\*\* já de sua cabeça perfilada, e conforme dito anteriormente, desprende-se um movimento existencial que insinua um recorrente olhar para um tempo anterior que jamais deixa de se presentificar.\*\*\* Este

---

\* Retorço aqui a afirmação de Yvonne Rainer, coreógrafa da dança pós-moderna estadunidense dos anos 60/70, para quem a “mente é um músculo” (*the mind is a muscle*) – como veio a intitular a sua multifacetada performance em abril de 1968 –, para pleitear o pensamento como produção muscular indissociável do gesto da escrita, sendo a redução da distância entre tais movimentos físicos o desafio de certa produção literária, que por fim almeja uma fisicalidade da linguagem em que a superfície da escrita não se encontra alicerçada sobre as noções usuais de expressividade e interioridade. Cf. WOOD, 2007.

\*\* Segundo Alberto Pucheu, “nada na literatura volta para trás. A literatura é sem passado, a literatura é sem retorno” (PUCHEU, 2004, p. 228).

\*\*\* Ressalto que, após o retorno de seu exílio de quase uma década no continente africano, José Agrippino de Paula fora diagnosticado

movimento de dupla temporalidade assinalaria, por fim, uma relação paradigmática entre obra e vida no trajeto de José Agrippino de Paula? Apesar deste impasse, é preciso desviar-me desta longa pausa e seguir em frente.)

O gesto de Agrippino desenha um percurso que tangencia a afirmação de sua existência como “autor de papel”, já que sua produção literária é indissociável de certa fricção com os meandros da cultura de massas que vinha se consolidando no Brasil desde o começo de 1960. Conjugando uma narrativa alucinógena em primeira pessoa com sua fotografia no suporte livro, José Agrippino de Paula insinua, a meu ver, uma burla com a narrativa espetacular inscrita em *Panamérica*, oferecendo a contrapelo uma fotografia de si de corpo inteiro e que se recusa, porém, a encarar a objetiva da câmera. Rompe-se um pacto de identificação para instaurar o jogo irônico das especulações e leituras. Enquanto, no campo do debate teórico-crítico europeu daquela década, uma concepção modernista de escritura reiterava a ideia de uma literatura autônoma, em prol da destruição (da relevância) do corpo daquele que escreve e da afirmação da irrelevância da realidade externa (cf. KLINGER, 2007, p. 35), ousou dizer que, no âmbito literário brasileiro, Agrippino caminhava na contramão ao salientar, com sua foto na contracapa de um livro tão provocador como *Panamérica*, um certo *papel contracultural de autor*, gerando uma escrita não diluidora do corpo do escritor ao transformá-la em uma linguagem em transborde de vida. Para Agrippino, a experiência da linguagem avança para além do campo literário ao imergir nos discursos cinematográfico e

---

como esquizofrênico e mantivera-se recluso da vida social. Em seus depoimentos posteriores, é evidente a transição temporal em seus discursos, que predominam o uso do tempo do presente do indicativo para descrever acontecimentos históricos e passagens de sua vida nos anos 60/70.

teatral.\* Portanto, a fábula da vida de José Agrippino de Paula não concorre com a de suas produções, mas se complementam – porém sem se desvencilharem de seus intrínsecos atritos – como trama de uma geração em busca de vidas alternativas, de outras maneiras de inscrever-se no mundo.

Afastando-me de uma defesa peremptória de certo ponto de vista, preferi aqui propor um jogo deslizante ao redor de um certo autor, embora sob o perigo de fazer-se sal como a esposa de Ló – citada na epígrafe deste artigo –, salgando por demais o presente com este desobediente percurso em retrospectiva. Entretanto, todo risco precisa ser assumido para que haja um possível avanço – ainda que não seja para agora, porém para um “mais adiante” por vir, para a revitalização de uma presença de autor a partir de uma bioescritura – neste caso, a busca de uma escrita em intensidade de vida deste (e sobre este) autor brasileiro. Deixando, portanto, um olhar prospectivo para possíveis abordagens sobre a trajetória de José Agrippino de Paula como autor contracultural, concluo com uma pergunta que se irmana aos questionamentos de Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy (2005) e que, assim como a problemática da morte do autor, assombrou o percurso deste jogo bioescritural, a saber: o que pode nos dizer o retrato do autor, isto é, a fotografia daquele que assina uma obra?

---

\* José Agrippino de Paula foi uma presença atuante tanto teatro brasileiro da década de 60 – a partir da célebre montagem de *Rito do Amor Selvagem* (1969), em parceria com a bailarina e companheira de vida Maria Esther Stockler, com quem liderava o Grupo Sonda – quanto na criação cinematográfica, resultando no célebre *Hitler III Mundo* (1969) e em vários curta e média-metragens nos anos 70 durante seu exílio no continente africano. Sobre a trajetória do grupo teatral liderado por Agrippino e Stockler, cf. MADAZZIO, 2005.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AVEDON, Richard. "Cachorros emprestados". Trad. Donaldson M. Garschagen. *Zum*, n. 6, abril de 2014. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 60-74.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. "A morte do autor" [1968]; "Da obra ao texto" [1971]. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64; 65-75.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- DUNN, Christopher. *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- FERRARI, Federico; NANCY, Jean-Luc. *Iconographie de l'auteur*. Paris: Galilée, 2005.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- MADAZZIO, Irlainy Regina. *O voo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005, 191 p.
- PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.
- \_\_\_\_\_. "Panamérica: a internacionalização do caos". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1967.
- PUCHEU, Alberto. "Literatura, para que serve?" In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A função poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 224-242.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WOOD, Catherine. *Yvone Rainer: The Mind is a Muscle*. Londres: Afterall Books, 2007.





## TRAB2

## CHACAL (PUC-RJ)

*quando eu nasci um sacripanta / desses que vandali-  
zam a luz / veio e disse pra mim: / – vai catrumano  
inseminar / seu caos no cosmos. eu vim.*

Chacal, poema publicado no Facebook

## Na cabeceira da pista

Após a apresentação de um mágico canastrão num cabaret erótico de Guadalajara, ali em pé no balcão engarrafado por uma excursão de mariachis paraguaios bêbados, eu fazia para ela, 3 ou 4 bichos de minha autoria. Talvez o albatroz vesgo, a beberrã, o urso nicolau e inseto. Não lembro bem. Ela expandiu uma risada, chamou o barman, pediu duas margaritas e disse baixinho: “*Très charmant!* Mas quero ver quando isso vai virar trabalho”. Pensei em virar a margarita sobre sua peruca eslava. Mas me contive. Era difícil de explicar pra ela o que eu queria com aquele número. Os mariachis, que viram os bichos, deliraram. Assoviaram à cotovia. Pegaram violinos, harpas, guitarras e exigiram cantando, que eu fizesse a série inteira dos animais, sob pena deles tocarem até o cu da madrugada. Pedi que eles se concentrassem na luz que vinha do fundo do bar, fizemos um brinde rápido a Luiz Melodia e partimos na noite aguda num ônibus santuário típico da região.

Depois nos encontramos no cruzamento da Santa Clara com Avenida Copacabana. Ela apressada para comprar

presentes naquelas biroskas de confecções empilhadas. Eu fiz o jacaré tímido, o dragão invisível e o alce triste. O guarda apitou. Ela ia para um lado e eu para o outro. Do outro lado da rua, gritei, já na calçada entulhada de sacoleiros: “– Gostou?” Ela, esbanjando rímel, berrou “O Dragão Invisível perde muito no claro. Quero ver quando vai virar trabalho”. Sucumbi. Não adiantava insistir com ela, toda feita na academia. Se aquilo não tivesse ISBN, data de início, meio e fim, bibliografia e conselho editorial, número de página, não servia. Tentei me jogar da ponte. Tentei devorar minha língua, ameaçar de invadir seu Lattes e plantar ignomínias. Depois acalmei, tomei um açaí e refleti: se ela quer um trabalho, terá um trabalho. Começa assim:

## O trabalho

Em abril de 2017, fui à Suíça, para falar sobre os primórdios da Poesia Marginal no Brasil, ainda na fase do mimeógrafo, e mostrar o curta *É proibido fazer poesia* sobre minha ida a Harvard, em 2014, onde faço um relato sobre meu primeiro ácido lisérgico. Houve uma falha na exibição do curta, ficando sem som. Falei sobre as imagens e deu certo, na medida que pode dar certo no universo acadêmico, um discurso pautado na experiência pessoal, sem nenhuma citação ou o uso de algumas teorias up to date. Eu tenho sempre vontade de cantar como João Gilberto: “É só isso o meu baião, e não tem mais nada não”. Essa aventura que começou com a perda do meu passaporte no avião / trecho Lisboa-Zurich, percebida quando fui fazer o check in no hotel. Final de abril de 2017. Fazia frio e chovia. O passaporte teve rápida solução. A vida não.

No dia seguinte à palestra, estava programada uma apresentação minha e do poeta e performer Ricardo Domeneck, no Cabaret Voltaire. Um acontecimento que rola uma vez na vida.

Preparei alguns poemas com versão em inglês, um número do impostor, MagoMagu, mágico nefelibata minimalista e a apresentação d'Os Bichos (tive que repetir a performance d'Os Bichos, para Sofia Sabatini gravar no meu celular o que pode gerar um curta divertido).

Peço licença a Ana Chiara, professora da UERJ, idealizadora do grupo Bioescritas/Biopoéticas, que me convidou para a performance em Zurich, para raptar o final de seu texto, ainda inédito, escrito em 2017, *Poesia Tempo de morder a própria língua: os dois Ricardos*, falando da performance no Cabaret Voltaire: “os desaparecidos de Domeneck, os suicidados pela Sociedade, as mulheres assassinadas, frutos estranhos, e pelos bichos de Chacal. São lampejos. Pontos luminosos. Vamos sacudir as explicações e deixá-las cair. A poesia não explica, não justifica, não alcança verdades. Ela é a mordida na própria língua por uma gengiva de onde caíram todos os dentes. Não há explicações possíveis”.\*

## Tartarota capota no CEP 20.000

Chegando ao Rio, o Centro de Experimentação Poética – CEP 20.000 – fez uma homenagem ao Cabaret Voltaire, dia 25 de maio. Tinha feito 66 anos, um dia antes. Convidamos a malta dadaísta do CEP para se apresentar: Alex Hamburger, Éber Inácio, Lucilla de Assis, Alexandre Dacosta, da velha guarda. Bernardo Valença, Dora de Assis, Ana Frango Elétrico, Juliana Thiré, da ala gugu dadá.

Me preparei para fazer um número que fiz em Zurich, *Tartarota, a tartaruga que capota*, que exige muita entrega, um número rastejante, sem palavras. Entrei pelo fundo do

---

\* O artigo de Ana Chiara citado pelo autor encontra-se à página 11 deste volume. (Nota dos organizadores).

palco, me arrastando. Havia me esquecido de comprar o alface. Amassei um papel e fiz que fosse, parando em frente a ele e mastigando-o. Continuei me arrastando. O público reagia incrédulo. Aqui e ali, uma risada, uma exclamação de espanto. Marina Benzaquém filmando. Continuei no périplo, rastejando, rastejando. Súbito, Tartarota levanta a cabeça, como se farejando o perigo. Retoma e movimento e se arrasta. Vai até um determinado ponto e começa o difícil movimento da capotagem. Enfim, capota e fica, esperneando com as patinhas agitadas.

Nesse instante, meus queridos parceiros do CEP, inadvertidamente, invadem a cena, com um bolo, cantando “parabéns pra você”. Para eles, era uma homenagem, um ato amistoso e fraterno. Para mim, o dilúvio. Queria me matar. Eu não estava ali. Ali quem havia era a Tartarota, totalmente entregue a seu espernear. Aguardei a homenagem até o final. Depois empurrei o bolo para o canto do palco. Fiz cara de mau e segui a cena.

## De onde vem para onde vai?

A Tartarota me faz lembrar um curta-metragem do cineasta polonês Roman Polanski, chamado *Dois homens e um armário*, de 1958. Numa cidade polonesa, dois homens saem de dentro do mar com um armário. Não são bem recebidos. Sempre carregando o armário, são expulsos de onde entram, restaurante, ônibus, hotel, etc. No final, rejeitados por todos, voltam para o mar.

A Tartarota também é um negócio meio difícil de aturar. Os Bichos em geral. Mas eles são mais efêmeros. Uma voltinha, uns pulinhos e foi. A Tartarota, rasteja, se arrasta, dura, demora, ocupa tempo, espaço. Os poetas acho que se sentem desconfortáveis, como se um dos seus, tivesse desertado para

um mundo outro que o da palavra. Atores acham meio ignóbil, um poeta em seara alheia, fazendo papel de ridículo e o público, se soubesse, iria ao cinema.

Mas a Tartarota existe. Foi criada. Por mim. Pressinto que ela se voltará contra mim. Como um Nexus 6, andróides de última geração, programados para o combate em galáxias distantes, mas que, por algum erro de programação, rebelam-se e voltam à Terra, para saber do seu criador, dono de Tyrrel Corporation, quando tempo ainda tem de vida. Talvez, como no sempre citado *Blade Runner*, de Ridley Scott, eu acabe com o cérebro esmigalhado pela Tartarota.

## *Os Bichos*

Depois da poesia escrita, a falada. Depois da falada, a calada. Um poema pré-linguagem. Só gestos e ruídos, *Os Bichos* é uma nova fase do meu trabalho (como acho besta essa história de “meu trabalho”. Talvez porque as coisas que faço sejam relacionais, venham do lugar nenhum. Afloram. Acontecem. Muito distante da coisa arquitetada, imaginada, elaborada, experimentada como um aparelho cirúrgico. Meu drive vem do inesperado, da zona ambígua, híbrida, fronteiraça, entre o nada e o coisa nenhuma. A arte está em afirmar isso como produção de pensamento). Não mais a palavra, que não se renovou, e patina na criação de efeitos sonoros e imagens surreais. Patina, atola, chafurda. Aqui e ali, um poema. E só. E quando lido ao vivo, num sarau, o corpo, esse diabo, é usado apenas como estante, suporte, para o celular ou o tablet. A palavra vem de muito, já fez coisas belas. Hoje ajuda a manter o mundo nessa babel bélica. O corpo vem de antes, do início desse negócio gente. O corpo, ainda que reprimido, comprimido, adestrado, atrofiado, ainda está vivo e pulsa. Passou por infinitos holocaustos, armagedons, apagamentos, torturas, sufocamentos,

até chegar aqui, teleguiado, monitorado, mas vivo. *Os Bichos* é esse entendimento de que o corpo vivo em cena, sem explicação ou por quê, é mais ameaçador que qualquer palavra, é resistência da existência, resiliência plástica. Sem nudez, sem nudez, nem figurino. Apenas o corpo, fazendo simples ações estapafúrdias, entre o humor e a floricultura, numa cidade polonesa.

### Enfim, um intercessor

A poesia, no impulso primeiro que a compele à existência, é anterior à linguagem. Vamos nos fazer entender: nas fases sucessivas que ritmam esse impulso, a poesia encontra a linguagem, mas, ela a atravessa, às vezes passando para o outro lado, ou uma se casa com a outra, transforma-a e é transformada por ela. A despeito da diversidade dessas colocações, podemos afirmar, por paradoxo, que não existe laço exclusivo, nem mesmo absolutamente necessário, entre poesia e linguagem.

(ZUMTHOR, 2005, p. 139)

A esse texto de Paul Zumthor, ecoa esse meu:

*o poema é uma descarga poderosa do córtex  
vem como desejo e potência,  
um raio indivisível. anterior/posterior à linguagem.  
para tomar forma e se comunicar com o outro,  
ele passa através de uma rede de processos chamada  
linguagem.  
aí ele se divide, se subdivide, formando ritmos, palavras,  
versos, sentidos.  
quando isso deita no papel ou assoma na ponta da  
língua,*

*já vem coalhado com a perícia da rede de cada um  
que é esse lerescrevercantar contínuo.  
o trabalho final é colocar esse poema para dançar.*  
(CHACAL, 8 de dezembro de 2013)

Esse poema foi postado no Facebook, anexado a um vídeo, onde expresso essa força, descendo a mão esquerda (potência) sobre a direita (linguagem). As duas se entrelaçam e a potência a atravessa. Engraçado que o texto de Zumthor só li agora em janeiro de 2018. Essa intuição me persegue como bicho farejador que vem do mato para soprar só pra mim o canto do colibri. Ou quem sabe, um *recall* da protetora dos segredos da jurema, Iracema.

Fato que nem meus próprios companheiros dos Cadernos do CEP, que interromperam aos parabéns, a viagem da Tartarota, no palco do Espaço Cultural Sérgio Porto, tem a verdadeira dimensão desse número primo. Vivemos numa cultura grafocêntrica (Quero ver quando isso vai virar trabalho). Mesmo uma performance, deve ser acompanhada de um texto com a intenção do artista, escrito por ele ou quem de direito. Os humanos precisam das imagenzinhas na pele do papel. É assim que eles se guiam, morcegos dirigidos por sonares gráficos. O mais sinistro não é errar em sua avaliação, supervalorizar a encenação ou interpretar com ademanos impróprios. O pior é não se dizer. Não só por que não se entenda exatamente aquele mandato do corpo, como ache que isso não seja nem um pouco relevante.

O que pra mim, pode servir a palavra, o corpo? Um grito de recusa, um gesto de rebeldia contra essas algemas, essa camisa de força, que quer que, para você existir, você tenha que trabalhar, produzir e consumir. A Tartarota é um sinal terminal do desregramento do artista. Esse, não tem mais jeito. À pancada e ao olvido.

## Academia aliada

Ainda bem que conto com o entendimento invulgar de alguns mestres que avaliam *Tartarota* e *Os Bichos* positivamente, como por exemplo, Marília Routhier, professora da PUC, Rio, que me enviou esse retorno admirável por e-mail:

Seu texto é instigante, especialmente pelo humor. Você rejeita a obrigação do “trabalho”, escrevendo-o, no entanto, com toda a diversidade de informações, que lhe ocorreram – informações históricas e do senso comum, eruditas e populares. Abre um diálogo com a academia, em termos propositalmente ambíguos, rejeitando suas exigências tradicionais e procurando incluir-se em seu espaço pela invenção de táticas alternativas. Seu texto é vivo, simula a presença do corpo, que se faz presente na descrição das performances. Há movimentos – ora meio agressivos, desafiadores; ora sutis, de humor paradoxal – na busca de performar, na escrita, uma “virada” sensível, um devir-inarticulado da linguagem. Daí, pelo que entendo, “Os Bichos”. Sua forma poética de escapar ao antropocentrismo. Interessante, talvez, pensar que a performance da “preguiça” é um modo de reconceituar o trabalho. Você lembra apresentações artísticas que se opõem à arte / pensamento rentável, produtiva. Sua postura equivale à noção de “dispêndio inútil”, defendida por Bataille.

Marília cita a Preguiça nesse comentário relativo a Parte 1 do “Trabalho”. Agora me sinto com uma quase necessidade de me aproximar desse macaco invertido com garras em vez de dedos, de um *far niente* rigoroso e uma lentidão burocrática. Já penso em desenvolver um experimento biogenético que poderia se chamar “Tartariça”, começando com o rastejar



da Tartarota, o mastigar do alface, o olhar para o céu, a lenta capotagem e ir ralentando o esperneio pós capotagem e congelar o movimento como agarrado a um galho. Demandará muito entrega. Exigirá anos de preparação física. Acredito que na defesa da tese de doutorado, ela estará pronta. Quem sabe se uma súbita erupção cutânea do planeta não desgrafocentrificará para sempre essa cultura que nos impregna de signos e nos tornará de novo ágrafos e felizes ?

“Que massa, Chacal!”

Depois de 11 dias consegui ler, finalmente. Acho que essa coisa dos bichos tá vindo pra muita gente. Sinal dos tempos não, sinal dos bichos. Sinal do corpo, sinal de coisas que a tua poesia vem falando há décadas. Sintoma. Purinho. sem nenhum motivo por trás: sintoma sem doença. Achei linda a tua liberdade escrevendo. Poesia e trabalho não são antônimos, tua amiga se enganou. Sou fã da tartarota. beijo grande que capota.

Assim se manifestou o poeta e professor da oficina experimental de poesia, Rafael Zacca. Sim ele, com suas antenas vibráteis, percebeu que vários textos dele e dos novos poetas que o habitam, têm tematizado animais. Quem sabe o mundo esteja se tornando o bicho? Que o ser humano já esteja cantando pra subir? O antropofalografocentrismo tenha entrado em metástase? Vejo ao longe a vaca vitória preparando, no fundo do seu intestino grosso de gado vacuum, o imenso peido que devastará a história.

Primeiro final

Então pra mim fica aquele gostinho final de deixar o mundo bem pensante, antropocêntrico, com sua arrogância terminal,

sua ignorância do corpo que emite sinais siderais, esgares, espasmos de um mundo pré-linguagem, desarticulado, que não se encaixa em Lattes algum e no entanto, luz. Fica esse gosto negro índio de poder dançar sobre a caveira desses que durante uma eternidade cobriram a carcaça terrestre de exploração e ignomínia. Enfim não deixar o direito dessa canalha, de morrer em paz. O corpo sabe, o corpo quer, o corpo diz: – Falapalavra!

*Os Bichos* têm muito raiva dentro deles. Eles sabem que a vida podia ser muito melhor vivida e compartilhada. Que tivemos que passar por ela inteira, em luta, como um animal que espreita. Por sorte aprendemos a guerrear e descobrir que é possível inventar o jeito de combater. Podemos esculpir nossa lança, exercitar nossa dança, caprichar na pintura do corpo e escolher nosso canto mais potente. É pra isso que serve a arte: para melhor combater. A dança do acasalamento terá que ser mil vezes adiada pelo ataque do inimigo. Aprenderemos a gozar a cada cabeça cortada. A cada vitória arrancada a fórceps como um gol no último minuto.

## Bichocorpo

- O corpo é o bicho.
- E bicho é capaz de produção de pensamento?
- Nhô não?
- Bicho não tem linguagem, nem é capaz de sentimento.
- Ué. Esqueceram de dizer isso pra ele. Nhô vai vendo: “Nhô diz que sabe muito. Lagartixa sabe mais. Ela sobe na parede, coisa que nhonhô num faz”. Vosmecê aceita um chiclete?
- O corpo é incapaz de chegar às essências. Só pensa em indecências. O corpo é vil. O corpo é mau. Devemos

mantê-lo na masmorra para que apenas procrie e olhe lá.

– “Ô lelê. Ô lalá. Pega no ganzê. Pega no ganzá”. Tantas formas de se gozar !

## Cantando pra subir

Aí eu torno a pensar na maldita frase: “Quero ver quando isso vai virar trabalho!” E penso em trazer outros intercessores. E trago uma frase de Anne Carson a respeito de Hölderlin: .....“arrancando a tampa das palavras e metendo seus braços lá dentro, ele encontrou sua loucura vindo no outro sentido” .....Gostaria que essa frase estivesse escrita a tiros na minha lápide. Se mais espaço houvesse, deixaria também o inventário de um caminho percorrido entre a escrita, a fala e o silêncio desse corpo que compartilhei com zilhões de microrganismos que comigo proliferaram.

## My Way

o auge do corpo. o corpo corpo. o corpo só. o corpo colado no chão. comendo terra. o corpo. tartarota que vem do desejo. do desejo de estar entre outros e falar. desejo de se comunicar. o comum desejo do comum. desenvolvimento da vida/linguagem. primeiro a palavra no papel. escrita feito bicho signo. que vira vírus. que vira voz. que vira corpo. que vira palavra falada palavra alada que vira palavraguitarra tocada que vira canto que vira palavra gesto movimento mágica. magomagu. que vira silêncio. só gesto. movimento susto que vira bicho que vira alce triste que vira beberrã albatroz vesgo urso nicolau macaco dorminhoco jacaré tímido dragão invisível o temível inseto e tartarota, a tartaruga que capota que se arrasta

pelo chão silêncio de alface que olha pra cima e vira prum lado  
vira pro outro até que capota. sai tartarota! que se desvira e  
vai. vai tartarota! para onde???????

## Referências bibliográficas

- CARSON, Anne. "Variações sobre o direito de se manter em silêncio".  
*A Public Space*, n. 7, 2008.
- CHACAL, Ricardo. "My way". *Cadernos do CEP* 8, Rio de Janeiro,  
2017.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial,  
2005.

---

# Cicatriz e estigma: os diários de Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala\*

DANIELE RIBEIRO FORTUNA (UNIGRANRIO)

## Introdução

Neste artigo apresento os resultados finais do projeto de pesquisa “Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala: corpos e emoções nos diários”, contemplado no Edital Jovem Cientista do Nosso Estado da FAPERJ, em 2014. Este projeto teve como objetivo analisar e comparar os diários dos escritores Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala, com foco em seus corpos e suas emoções. Carolina, Maura e Walmir escreveram seus diários na mesma época, no final da década de 1950 / início da década de 1960, e fizeram de seus textos um espaço de expressão de suas emoções, de resistência e sobrevivência às dificuldades que tiveram que enfrentar.

Em um momento em que, para Benjamin (2012a, p. 213), estamos privados da “faculdade de intercambiar experiências”, os diários de Carolina, Maura e Ayala revelam vidas intensas, repletas de perdas, estigmas, feridas e cicatrizes. Os três escritores são narradores, tal como considera Benjamin (2012a, p. 217), retiram o que contam da experiência: “de sua própria

---

\* Uma primeira versão deste texto foi publicada nos anais do XV Congresso Internacional da ABRALIC.

experiência". Ao lermos seus diários, estamos em sua companhia, partilhando-a e também suas vivências (BENJAMIN, 2012a).

São narrativas que se caracterizam pela precariedade. Mas não a precariedade no sentido de pobreza de experiência, à qual se refere Benjamin (2012b). Ao contrário: os três autores relatam intensas experiências de vida. Entretanto, são vidas marcadas pela precariedade de uma ausência, de uma ferida, uma cicatriz que não fecha... São também existências estigmatizadas, na medida em que são diferentes, estranhos que fogem a um padrão determinado pela sociedade daquela época (GOFFMAN, 1975).

### Cicatriz e escrita

Jeanne Marie Gagnebin (2009) inicia seu artigo "O rastro e a cicatriz: metáforas da memória" se referindo à Odisseia, de Homero, na qual a ama Euricleia reconhece Ulisses apenas apalpando a cicatriz de sua perna, ao lavar seus pés. Em seguida, a autora relata que a ferida ocorreu por causa de um convite a uma caçada proposto por seu avô materno na infância: quando Ulisses "crescesse deveria visitar seu avô, receber presentes e, também, mostrar seu valor de herdeiro varão numa caça" (GAGNEBIN, 2009, p. 108).

Gagnebin (2009) explica que a ferida de Ulisses é rapidamente curada graças a "palavras mágicas", que fazem o sangue estancar rapidamente. A autora ressalta a importância da palavra como motivação para a ação, cura e como narração – o convite feito pelo avô a Ulisses para que ele realizasse a caçada, o regresso de suas aventuras e o relato para os pais de tudo o que ocorreu.

Para Gagnebin, a ferida que se torna cicatriz é extremamente significativa: "Na história da ferida que vira cicatriz,

encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade de narração” (GAGNEBIN, 2009, p. 109). Nesse sentido, a palavra possui o poder de transformar a ferida em cicatriz. Talvez a escrita possa cicatrizar a ferida. Ou, pelo menos, ajude quem escreve a lidar com ela.

Nos diários de Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala estão suas cicatrizes. Os escritores expõem feridas que as páginas dos diários vão transformando em cicatrizes aparentes – talvez para seus leitores, mas, provavelmente, não totalmente para seus escritores, já que, como aponta Gagnebin (2009, p. 110), “o trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (grifo de Gagnebin).

Entretanto, embora não seja possível elaborar completamente o trauma, lembrá-lo pode ser útil para vivenciar o presente. Segundo Gagnebin (2009, p. 55):

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.

Agir sobre o presente, lidar com a ferida, buscar um meio de cicatrizá-la: estas parecem o desejo de Carolina, Maura e Ayala. Falar do presente para cicatrizar o passado ou lembrar o passado para viver o presente. Cabe aqui ressaltar que os três escritores, em diversos trechos das obras aqui analisadas, enfatizam a importância da escrita e dos diários em suas vidas. Em alguns momentos, revelam que sentem urgência de escrever. Trata-se de uma necessidade fundamental, apesar

dos percalços que enfrentam ou, talvez, justamente em função desses percalços.

## Cicatriz e estigma nos diários de Carolina, Maura e Ayala

Carolina Maria de Jesus tornou-se mundialmente conhecida pelo livro *Quarto de despejo*, no qual narra sua vida como catadora de lixo e mãe solteira na cidade de São Paulo, na década de 1950. Mas é em *Diário de Bitita* que rememora a infância e a adolescência no interior de Minas Gerais. Na narrativa, Carolina relembra o sentimento de exclusão causado “em função da cor negra de sua pele, pela sua condição miserável e pelo fato de ser filha de um relacionamento fora do casamento, o que era um considerado um escândalo no início do século XX” (FORTUNA, 2016, p. 33).

Desde criança, sentia-se fora do lugar e percebia que sua condição de negra a fazia diferente. As pessoas usavam termos ofensivos para se referir a ela, como: “negrinha fedida”, “cabelo pixaim”, “cadela”. No livro, revive ainda o seu primeiro dia de aula, quando foi recebida pelos colegas com as seguintes palavras: “Que negrinha feia. [...] Que olhos grandes, parece sapo” (JESUS, 1997, p. 124).

Na juventude, as cicatrizes tornaram-se físicas. Uma doença de pele trouxe a ferida da alma também para o corpo. Buscava, sem sucesso, tratamento, vagando de cidade em cidade. Mas não recebia nenhum tipo de ajuda – nem de estranhos nem da própria família. No máximo, conseguia empregos como doméstica em casas de família, “onde era tratada com desprezo, sendo chamada de nomes como ‘ordinária, cadela e nojenta’” (FORTUNA, 2016, p. 35).

Mais tarde, Carolina se mudou para a capital de São Paulo, onde também trabalhou como doméstica – entre outras



atividades –, até ir morar na favela do Canindé e se tornar catadora de lixo. Continuava sendo estigmatizada: além de ser mãe solteira de três filhos, cada um de um pai, escrevia um diário e fazia questão de deixar isso público para seus vizinhos, bem como seu desejo de publicá-lo. Constantemente, em tom de ameaça, alertava os vizinhos que qualquer fato desagradável poderia ser colocado no diário – uma espécie de denúncia. Com isso, ela e seus filhos eram discriminados na favela. Embora houvesse também respeito – em muitos momentos, era chamada para apartar brigas, por exemplo – e até camaradagem, a escritora era considerada diferente e, por isso, muitos a evitavam.

Segundo Goffman (1975, p. 14), “um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que pode-se (sic) impor à atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus”. Assim, a escritora, embora fosse negra e pobre, como tantas outras na favela, não era como seus vizinhos. Carolina se diferenciava justamente em função de suas posições libertárias para a época (afirmava sempre que não queria casar, pois nenhum homem iria entender a sua paixão pela escrita) e ainda por causa de seu propósito de tornar-se escritora. Ela acreditava no poder das palavras. Dizia que suas palavras “ferem mais do que a espada. E as feridas são incicatrísáveis” (JESUS, 1997, p. 43).

Maura Lopes Cançado também tinha um estigma e muitas cicatrizes. Tratava-se de um estigma duplo. Além de ter se casado aos 14, ter tido um filho e ter logo se divorciado, para viver sozinha em Belo Horizonte e, depois, no Rio de Janeiro, Maura tinha problemas mentais, tendo se internado em manicômios, muitas vezes por conta própria. Seu diário foi escrito em umas das vezes em que esteve internada num sanatório. Goffman (1975, p. 46) afirma que:

Nos muitos casos em que a estigmatização do indivíduo está associada com sua admissão a uma instituição de custódia, como uma prisão, um sanatório ou um orfanato, a maior parte do que ele aprende sobre o seu estigma ser-lhe-á transmitida durante o prolongado contato íntimo com aqueles que irão transformar-se em seus companheiros de infortúnio.

Com isso, em seu diário, a consciência de Maura sobre sua condição vai se tornando mais aguda. A convivência com outras internas e o dia-a-dia no sanatório intensificam o sofrimento, aumentam o tamanho da ferida. Em vários trechos do livro, a escritora descreve cenas de maus tratos, abuso sexual, descaso. Sobre o refeitório do manicômio, Maura afirma:

Gostaria de não sentir fome. É humilhante, como nos chiqueiros. Isto mesmo: comparação exata: jeito de necrotério, sanha de porcos, necrofagia. Não sei exatamente o número. Mais ou menos trezentas mulheres. Mal se entra no refeitório e se sente o cheiro. Cheiro de gente, gente sem se lavar. Algumas mulheres denunciam nos vestidos manchados de sangue a higiene exigida e desprezada aqui. (CANÇADO, 1965, p. 65-67)

Antes de ser confinada num quarto-forte por mau comportamento, onde foi obrigada a ficar nua e sem água nem comida por 24 horas, Maura gritava. Dois doentes da seção dos homens a tocavam enquanto uma guarda lhe aplicava uma injeção. A escritora não queria ficar nua, mas a guarda não se importava e apenas dizia: “Doido não tem vergonha” (*Idem*, p. 267).

Maura revela em seu diário que sempre foi uma criança com muita imaginação. Na verdade, ao recordar o passado, acreditava que não era uma criança “normal” – “Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse

suspeitas [...] a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar” (*Idem*, p. 20). Essa condição de ser ao mesmo tempo muito imaginativa e estranha foi se exacerbando, tornando-se um comportamento doentio, principalmente depois de ter sofrido abuso sexual na infância em três ocasiões, por empregados que trabalhavam na fazenda de seu pai.

Maura esteve diversas vezes em hospícios. A primeira foi aos 18 anos, quando decidiu se internar por conta própria. Seu diário relata uma das internações, no final da década de 1950, quando morava sozinha no Rio de Janeiro e resolveu, mais uma vez, se internar no hospital Gustavo Riedel (atualmente, Instituto Nise da Silveira). A escritora faz do diário sua válvula de escape, um espaço para expor as feridas: “Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas” (CANÇADO, 1965, p. 185). Ou ainda: “Escrevo sempre, isto me parece um ato de fé, de esperança. Ainda que tudo pareça perdido [...]” (*Idem*, p. 211).

Mesmo que um paciente não esteja completamente fora de si, estar um manicômio já o torna estigmatizado. Douglas (1976) afirma que, enquanto um indivíduo permanece em sua casa, seu comportamento é apenas considerado excêntrico e ele costuma ser aceito, apesar das esquisitices. Mas, a partir do momento em que é, de alguma forma, classificado como anormal, este mesmo comportamento se torna intolerável:

Se uma pessoa nunca se afastou da sociedade para esse estado marginal, qualquer de suas excentricidades é tranquilamente tolerada pelos vizinhos. O comportamento que um psicólogo classificaria imediatamente como patológico é comumente rejeitado como “só uma esquisitice”, ou “ele supera isso”, ou “no mundo tem gente de todo tipo”. Mas uma vez que um paciente é admito num sanatório, recolhe-se a tolerância. (DOUGLAS, 1976, p. 121)

Assim, Maura tornou-se ainda mais estigmatizada ao ser confinada em um sanatório, onde era mal-tratada, não apenas por fazer parte daquela realidade, mas também por criar problemas com as outras internas, com os guardas e com as enfermeiras. Como Carolina, Maura também era diferente naquele lugar, apesar de ser considerada tão louca como as outras: “Faço coisas sem nenhum sentido: permaneço horas deitada no chão do corredor do hospital, danço ballet sobre os bancos, escandalizando os guardas” (CANÇADO, 1965, p. 75).

Ainda que se rebelasse contra o sistema de funcionamento do hospício, muitas vezes, cedia ao desânimo, revelando no diário suas feridas:

Às vezes caio em profunda depressão, as coisas externas me machucando duras, e, no íntimo, um sofrimento incolor, uma ânsia, um quase desejo a se revelar. Não: um profundo cansaço. Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo. (*Idem*, p. 108)

Apesar da dor, a escrita de Maura Lopes Cançado, assim como a de Carolina Maria de Jesus, tem humor, ironia, esperança. Em um trecho, Maura afirma: “Nada consegue abalar a fé que tenho em mim” (*Idem*, p. 211-212). Em um determinado momento, a escritora se apaixona pelo seu terapeuta, a quem chama de dr. A., e acredita ser correspondida. O diálogo que transcrevo aqui é um exemplo do humor e ironia de Maura:

- Não sou ninfomaníaca. Julgo-me até assexuada. Ou julgava-me. Agora quero fazer amor com o senhor. [...]
- Você, Maura, deixaria de me amar se isto acontecesse.
- Sim, talvez. Mas quero ter certeza de que me ama como a uma mulher. É importante: ficar certa de que me ama.
- Pode ficar. Não é só o contato genital que justifica o amor.

(Pronto: por hoje ele conseguiu estragar tudo. Este 'contato genital' foi a expressão mais infeliz de dr. A. até hoje.

– Bem, então somos namorados? (CANÇADO, 1965, p. 230)

Maura consegue manter a ilusão da paixão e falar sobre ela, mesmo estando confinada em um sanatório, em que é tratada com práticas desumanas, como o choque elétrico. A escritora também continua acreditando na sua beleza:

Estive durante todo o dia chateadíssima. Para não morrer de tédio, trepei no muro, alcancei o telhado do galpão, rasguei meu vestido de lado, dancei lá em cima mais de uma hora. Julgo-me muito sexy. Quando danço, sou deveras insinuante. (*Idem*, p. 252)

Carolina também se considera bela: “[...] eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico” (JESUS, 1997, p. 58). E também relata uma paixão por um cigano em seu diário. Em um de seus encontros, o cigano se mostra apaixonado e lhe diz que quer casar com Carolina e tirá-la da favela. Mas a escritora recusa, pois não quer andar em caravanas:

Ele disse-me que é poética a existência andarilha. Ele disse-me que o amor de cigano é imenso igual ao mar. É quente igual ao sol. Era só o que me faltava. Depois de velha virar cigana. Entre eu e o cigano existe uma atração espiritual. Ele não queria sair do meu barraco. E seu pudesse não lhe deixava sair. (*Idem*, p. 131).

Dessa forma, nos diários de Maura e Carolina, é possível perceber esperança, paixão, humor, apesar das dores, feridas e cicatrizes. Esta semelhança entre o texto das duas escritoras talvez seja o que o diferencia da escrita de Walmir Ayala.

Embora, em muitos trechos, Ayala afirme crer na vida, trata-se de um diário muito mais soturno que os de Carolina e de Maura, sem humor ou ironia.

Na verdade, como Roland Barthes (2011), Walmir Ayala faz do seu texto um diário de luto. Porém, enquanto Barthes (2011) iniciou seu diário logo após a morte de sua mãe e o escreveu de maneira bastante fragmentada e minimalista, como afirma Ana Chiara (2014), Ayala o faz muitos anos depois, escrevendo de forma excessiva, como em um jorro. Sua mãe morreu quando ele tinha apenas quatro anos, e as palavras de seu diário indicam que o escritor nunca superou essa morte. Trata-se de um luto que marcaria seu trabalho e sua vida para sempre. As quase quatrocentas páginas do diário de Ayala são um lamento e uma conversa com a morte. Sua ferida que nunca cicatriza é este luto.

Em seu diário, também escrito no final da década de 1950, o escritor expõe a sua condição de homossexual. Embora trate sobre o assunto, seu texto apresenta ainda referências ao pecado e ao cristianismo. Ayala recebeu uma criação católica e, talvez por isso, veja Jesus Cristo como uma forte impressão de morte: “A mais viva impressão em relação à morte, até hoje, me vem da obrigatoriedade de beijar a imagem de Cristo des-cido da cruz, Cristo morto e martirizado, na Semana Santa” (AYALA, 1962, p. 136).

Apesar de ser assumidamente homossexual em uma época em que o tema pouco era discutido, Walmir Ayala parece carregar de sua criação católica o pecado e a culpa. Em seu diário, o escritor se refere mais a seus relacionamentos que a sua condição de homossexual propriamente dita. Entretanto, a ferida aparece como frustração em função de seus relacionamentos fracassados ou ainda como a associação constante entre amor e morte: “Para mim o amor era frequentemente a possibilidade de descobrir um pouco mais o ramo subterrâneo que une o espírito à morte” (*Idem*, p. 18).

Erving Goffman considera que a homossexualidade – traduzida, em seu livro, como homossexualismo – é um tipo de estigma. Afirma Goffman (1975, p. 14):

Podem-se mencionar três tipos de estigma nitidamente diferente. Em primeiro lugar, há as abominações do corpo – as várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical [...].

Nesse sentido, Ayala era, assim como Carolina e Maura, um inadaptado na sociedade. Sua inadaptação começa na infância, com a morte da mãe, e continua na adolescência, com a pouca aceitação por parte de seu pai. Ayala e o pai nunca foram próximos, e este tentava desestimulá-lo a ser escritor, tanto que pagou a edição de seu primeiro livro, pensando que o filho desistiria ao perceber que a publicação seria um fracasso.

Na sua juventude, quando escreve o diário, a inadaptação permanece. Ayala divide com o diário vários sentimentos, mas, principalmente, o desamor. O autor parece acreditar que não é amado. Em um dos trechos, o autor afirma: “Estou me envenenando aos poucos. Ponho entre mim e os outros uma barreira de desconfiança e medo” (AYALA, 1962, p. 57). Ou ainda: “Meu momento de terror por saber que não tenho nada e muito menos o amor” (AYALA, 1963, p. 112).

Ayala (1962, p. 47) afirma ainda que só um amor resolveria o desprezo que sente por si mesmo – “Necessitaria um amor, mas um tão grande amor que me compensasse por todo o desprezo de mim mesmo”. Talvez por isso o autor busque o amor incessantemente, sem nunca encontrá-lo, até porque

parece querer encontrar um amor idealizado – “Eu só amaria um anjo” (AYALA, 1976, p. 46).

Paralelamente à busca por esse amor está a morte: “Mas sou um excessivo, e hoje senti uma premência de morte. Não realizar o amor seria morrer, perder pelo menos a urgência do plano a desfrutar. O que imagino: um céu. E estou interceptado de garras e antenas frias, crustáceo que se arrasta ante o voo de um pássaro. Mas não existe o pássaro. E sou o desamado irremediável” (AYALA, 1963, p. 60).

(Des)amor e morte caminham juntos, e somente a escrita parece ajudá-lo a lidar com seus paradoxos e feridas. Ayala afirma que escreve para seu próprio bem, em uma tentativa de se auto-organizar: “Sim, se escrevo é para não me perder, porque escrevendo me ponho em ordem” (AYALA, 1962, p. 121).

O poeta diz escrever por uma necessidade de se sentir útil e também de poder registrar suas “minúcias e danos” (AYALA, 1976, p. 62):

Cada dia penso: o que estou fazendo da minha vida?  
Em que sentido sou útil a mim e aos outros? Ainda não  
tenho discernimento disso. Mas de qualquer maneira  
não encontro coisa mais digna para mim, mas indispen-  
sável e fatal do que escrever. (*Idem*, p. 24)

Finalmente, escrever torna-se a única possibilidade de encontrar o amor: “[...] o amor único, intransponível, insubstituível, este não me acontece. [...] Eu diria que a criação literária é a minha possibilidade de permanência no amor temporal e limitado” (AYALA, 1963, p. 18).



## Considerações finais

Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala viviam realidades diferentes. Catadora de lixo e moradora de uma favela, Carolina escrevia no diário sobre o seu dia-a-dia na miséria, como mãe solteira e até sobre a situação política do Brasil. Maura rememorava o passado e descrevia seu cotidiano no sanatório. Em seu texto, não há considerações sobre o contexto sociocultural ou político de então. Já Walmir, além de escrever sobre a morte e sobre seus amores frustrados, refletia bastante acerca da sua produção intelectual.

Apesar das diferenças, os três, de alguma forma, estavam em situação marginal na sociedade. Mary Douglas (1976, p. 118) afirma:

Considerem-se as crenças sobre pessoas em situação marginal. Estas são pessoas que estão de algum modo excluídas do padrão social, que estão deslocadas. Podem não estar fazendo nada de moralmente errado, mas seu *status* é indefinível.

Ao viver à margem, nesse *status* indefinível, Carolina, Maura e Ayala faziam da escrita seu espaço de resistência. Por isso, escrever era fundamental. Escrever para lidar com os estigmas, para estancar o sangue das feridas, para resistir...

## Referências Bibliográficas

- AYALA, Walmir. *Diário I – Difícil é o reino*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Diário II – O visível amor*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Diário III – A fuga do arcanjo*. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1976.

- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012a.
- \_\_\_\_\_. "Experiência e pobreza". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012b.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus – Diário I*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1965.
- CHIARA, Ana Cristina. "Che vuoi?": Barthes com Lacan. *Revista Trama Interdisciplinar*, vol. 5, 2014.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FORTUNA, Daniele Ribeiro. "Corpos sem lugar: os diários de Carolina Maria de Jesus". *E-escrita, Revista do curso de Letras da Uniabeu*, Nilópolis, vol. 7, no. 1, p. 29-37.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo – Diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014.

## Crítica genética: o valor do inacabado

ENEIDA MARIA DE SOUZA (UFMG)

Uma das inúmeras reflexões sobre o exercício da crítica genética recairia no tema do inacabado, da ausência do sentido de totalidade e de fechamento da obra de arte. Esta proposta não constitui novidade para a poética moderna, considerando a ruptura exercida por autores e artistas do princípio do século 20, os quais se posicionaram empenhados na concepção da obra em processo, da valorização do fazer e da incompletude. Na literatura, os procedimentos narrativos concentravam-se na prática da metalinguagem, como até hoje se verifica, o que implica a posição distanciada e artificial do autor diante da ficção.

Essa tendência a tornar transparentes os bastidores da criação reforça não só a presença do intertexto como substitui manuscritos e rascunhos do texto, principalmente nesta época atual em que a tecnologia apaga os rastros e gêneses escritos. Desde Cervantes, com seu *Dom Quixote*, a existência do manuscrito árabe, encontrado numa feira e traduzido para o espanhol, foi a suposta gênese da narrativa, já inscrita como de segunda mão. A autoria é assumida de modo enfraquecido, por Cervantes delegar ao outro a propriedade da escrita. O anonimato do texto rompe ainda com o mito da origem, desconstrói a imagem do autor onipotente e desconfia da originalidade do manuscrito como detentor da verdade da narrativa. Este jogo de aparências, próprio da estética barroca, contribui para se repensar os caminhos da crítica genética, associando-a aos princípios da teoria da literatura e da literatura comparada.

Na literatura e na arte contemporâneas, o emprego do recurso da metalinguagem insere a autoria no interior da obra, assumida como procedimento narrativo e como personagem, com o objetivo de mesclar a ficção ao ensaio, ao documento e à reflexão sobre esses mecanismos. O escritor/artista dialoga com o leitor sobre a criação, aponta a fragilidade das afirmativas e ironiza possíveis fechamentos interpretativos. Se os manuscritos e datiloscritos das obras estão cada vez mais raros nos arquivos, impedindo a análise da gênese textual, o exercício da metalinguagem irá suprir este vazio, embora se inscreva de modo ficcional. O manuscrito atua como artifício narrativo, por meio da voz do escritor/artista que delega ao outro a autoria do texto. O exemplo desta retomada da herança de Cervantes encontra-se em grande quantidade de romances publicados nos últimos trinta anos no Brasil, destacando-se *Em liberdade*, de Silviano Santiago, de 1981. A escrita do diário fictício de Graciliano Ramos, escrito após a saída da prisão, nutre-se também dos originais do livro doados por um amigo do escritor alagoano. A proposta tem a função de embaralhar os polos da ficção e do documento, optando pela falsa autoria e ao mesmo tempo pelo falso leitor/escritor. Se o manuscrito é inventado, como resolver o impasse entre obra e vida do suposto autor do texto, considerando que se trata do limite entre invenção e realidade? Quais seriam as questões para a crítica genética, quando autor e manuscrito são passíveis de serem desacreditados?

Em primeiro lugar, note-se que a ficção é capaz de fornecer subsídios para a crítica, por criar maior abertura quanto à desconfiança em relação aos documentos originais, acreditando-se ser possível inseri-lo entre ficção e realidade. A análise comparativa entre manuscrito e texto final não manifesta a intenção de estar descobrindo traços ocultos, rasuras que comprometessem o resultado alcançado com a publicação. O que importa é o estágio de experimentação e de ensaio do

gesto criativo, levando em conta que a indecisão e a correção constituem material importante de enriquecimento do texto. Considerar o original superior ao publicado reveste-se do mesmo equívoco antes cometido pelo crítico, ao ignorá-lo e desconhecê-lo. A operação conjunta de análise – do manuscrito e do texto publicado – permite considerar a proposta do escritor na condição de estar construindo uma obra inacabada e em movimento. A ação do leitor/crítico é que motiva essa rede de intenções.

Em segundo lugar, a retomada da figura do autor no ato criativo – de forma distinta do desaparecimento e morte preconizados pelo alto estruturalismo – não significa total adesão à sua ressurreição. O aspecto artesanal da escrita, as idas e vindas das palavras e suas rasuras remetem à presença mais do que fantasmática do autor. Encontra-se aí ao mesmo tempo presente e ausente, pelo fato de ser considerado sobrevivente de seu texto, gesto ambivalente que abole posições de natureza excludente. O escritor sobrevivente não poderá controlar a escrita e nem impedir que o crítico retorne aos bastidores da criação, remexendo no texto anterior à publicação. Essa posição da crítica genética em comparar, primeiramente, manuscrito e texto publicado, enriquece a leitura e abre perspectivas até então estranhas à análise. As oscilações da escrita, cortes e digressões, no lugar de serem assumidas como integrantes do material publicado, constituem marcas dos vazios e incertezas próprias ao ato criador. Na edição crítica de uma obra, a desobediência à última vontade do escritor ao escolher a melhor versão para ser reeditada não deixa de ser um avanço no âmbito da política editorial. Dessa forma, o cotejo entre várias edições, sem privilegiar esta ou aquela, resulta no aprimoramento das nuances escriturais, na contribuição de diferentes visões do autor ao longo do tempo. O deslocamento de um lugar central e privilegiado das versões insere o escritor neste lugar fantasmático, na condição de ser simultaneamente

proprietário e não proprietário da escrita, de estar aí presente e ausente.

O escritor, que ressurge como personagem na crítica genética, instala-se nos arquivos, lugar especial reservado à construção biográfica e autobiográfica, à medida que todo acervo exposto propicia a associação entre gênese e escrita. Rascunhos e materiais vinculados ao pré-texto, cadernetas de trabalho, anotações, listas, comprovam o ofício e a vida do escritor no cotidiano, referência muitas vezes esquecida pelos biógrafos. Os bastidores da criação incentivam o olhar ambíguo do crítico diante desse material, por revelar a impossibilidade de se conceber o texto publicado como finito; ao ser manuseado o manuscrito, submetido ao olhar de futuros leitores, conclui-se ser a assinatura do autor sujeita à sua contra-assinatura, à desapropriação da marca autoral. Ausente e presente no arquivo, o escritor é relido na sua condição de sobrevivente, ao permanecer neste entre-lugar indecível entre os dois polos. No próprio gesto da escrita – espaço reservado à morte/vida do sujeito – inscreve-se a natureza paradoxal da criação, na qual é impossível admitir o controle da obra pelo escritor. Uma vez cotejado o texto com o os pré-textos, resta ao leitor o exercício da liberdade em analisar o conjunto de escritos, com base em sua experiência e conforme as exigências do momento. É preciso ressaltar que esta atitude não consiste no desrespeito em relação aos direitos de autoria impostos pela tradição editorial e literária. O avanço conseguido pela prática da crítica genética reside na ampliação do conceito de texto e de escrita, sem que haja atrito com os princípios estabelecidos pelas normas literárias.

A intenção da crítica genética, segundo um de seus representantes, Pierre-Marc de Biasi, é a de ampliar o conceito de escrita, por não circunscrevê-la à obra publicada, mas criando-se o confronto com os pré-textos. O teórico discorda ainda da tendência a sacralizar o texto como forma autônoma

e autossuficiente, assim como sacralizar o manuscrito, tornando-o independente do texto editado. Esse processo de escrita aberta assemelha-se à concepção de obra preconizada por Michel Foucault (2009, p. 269), ao afirmar que os papéis, rascunhos, cartas, anotações de um autor poderiam também compor a obra. No entender de Pierre-Marc de Biasi, os ingredientes da “fábrica do texto” constituem o objeto mais caro da crítica genética:

*Les brouillons, carnets, scénarios, dossiers documentaires, etc, semblent substituer un chaos de documents à ce qui était, avec texte, l'ordre d'un objet défini et clairement délimité. L'aspect fragmentaire, hétérogène et divergent des documents avant-textuels, leur multiplicité, parfois leur surabondance paraissent s'interposer comme autant d'obstacles à l'élucidation du sens et des structures de l'oeuvre. Mais, qu'on le veuille ou non, ces documents existent et constituent bel et bien la fabrique du texte. L'étude de genèse vise précisément à les rendre accessibles et interprétables en les identifiant selon leur appartenance à une phase très précise d'écriture et à une fonction opératoire. (DE BIASI, 1989, p. 57-58)*

Importa considerar a ressurreição da obra como arquivo, por se manter vinculada ao procedimento de escrita e ser entendida como objeto arqueológico e original. A abordagem que visa ao estudo das margens nos manuscritos, tamanho, rasuras e adições entre as linhas do texto, qualidade e estado do papel não constitui trabalho apenas técnico: aproxima o leitor do corpo textual, do resquício de respiração do autor. Recuperar as vibrações, até então adormecidas, do manuscrito, confere à crítica genética o cuidado com o movimento temporal da escrita, sujeita ao esquecimento, mas revitalizada pelo contato atualizado do crítico com o arquivo-texto.

Jacques Derrida, um dos mais eminentes teóricos do arquivo, sustenta a tese de ser o arquivo sempre um texto, estabelecendo associações entre um e outro, principalmente quanto às noções de origem, de assinatura e de sobrevivência. Nesse sentido, cabe ressaltar a defasagem entre os conceitos de gênese e origem, por não serem mais considerados, pela crítica genética, entidades fundadoras, mas como signo de rasura e vazio. Sem conceber o princípio de fundamento, esses conceitos são destituídos dos princípios de início e fim da escrita, assim como de morte e vida do manuscrito. Tanto o manuscrito quanto o texto publicado participam do diálogo criado pela crítica, no sentido de não privilegiar um em detrimento do outro, uma vez que são complementares e integram-se à interpretação da obra como arquivo. Se antes o texto editado recebia a atenção da crítica como definitivo, sendo isento de retoques e interpretações, hoje os rascunhos e pré-textos são componentes significativos da obra. A posição de Derrida diante do arquivo particular esclarece, de modo exemplar, o raciocínio que permeia este ensaio, na condição de ser um dos mais lúcidos intérpretes do rastro deixado pelos rascunhos, assim como o afastamento gradativo do autor diante da obra:

Quanto a mim, posso morrer a cada instante, o rastro fica aí. O corte está aí. É uma parte nos dois sentidos do termo: ela procede, ela emana de mim, mas ao mesmo tempo separando-se, cortando-se, desligando-se de mim. [...] O rastro, é a definição de sua estrutura, é algo que parte de uma origem mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora. É aí que há rastros e há começo de arquivos. Nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro. Portanto, o rastro, isso sempre parte de mim e sempre se separa. (DERRIDA, 2012, p. 120-121)



O rastro substitui a origem, representa o resquício da marca do autor, que se encontra presente e ao mesmo tempo ausente no arquivo. Sem a pretensão de dominar a escrita sobrevivente, o que resta é o fragmento, o corte que rasura e a impossibilidade de se conceber a origem como essência. O entre-lugar do rastro traduz o movimento ambivalente produzido pela simultaneidade temporal do processo arquivístico, em que princípio e fim articulam-se de modo complementar e não excludente.

Outra contribuição efetiva para o avanço dos estudos de crítica genética, vinculados à poética do inacabado, responde pelo projeto de Roland Barthes de escrever um romance como conclusão dos seminários ministrados no Collège de France, entre 1978/1980. *A preparação do romance*, tema de dois seminários, resultou na incapacidade de escrevê-lo, admitindo ser impossível produzir um texto nos moldes tradicionais, já que esta concepção de romance estaria fadada ao desaparecimento. Mas a preparação constou de artifícios que encaminhavam para a tarefa, como a utilização de fichas, de anotações, capazes de conduzir Barthes a cumprir o projeto. No entanto, ele não escreve o romance, na acepção clássica do termo, mas constrói paratextos que compõem a obra inacabada, como os diários, o ensaio sobre a fotografia *A câmara clara*, publicado em 1977.

No entender de Antoine Compagnon, no capítulo dedicado a Barthes, em *Os antimodernos*, “o projeto se revela o mesmo do início ao fim: fantasmático, ético, existencial” (COMPAGNON, 2011, p. 420). A definição relativa ao “fantasma” vai de encontro à posição de Derrida quanto ao termo sobrevivência, atribuindo-lhe valor espectral e fantasmático, pela oscilação entre morte e vida, real e ficção, aparecimento e desaparecimento. Para Derrida, o fantasmático, no lugar de receber conotação negativa ligada à irrealidade, participa do jogo ambivalente do sentido, dotado de positividade.

Compagnon interpreta como inexistente a feitura do romance, ao afirmar que Barthes escolhe a poesia, o haicai, como saída para a morte da literatura. Dessa forma, não atribui ao fantasmático função positiva, nem o considera dotado de atributos relativos à sobrevivência e ao espectro. Desconhece a presença do rastro como sinal significante e ignora ser o inacabado parte constitutiva da criação.

Roland Barthes, por sua vez, definiria o romance no seu aspecto fantasmático, segundo o registro lacaniano do imaginário, sem se constituir como metalinguagem e desprovido de teor sociologizante e científico. Reconhece o aspecto residual da criação do inacabado romance, por se configurar como fantasia e não se circunscrever ao âmbito do Simbólico, sujeito às leis do gênero. O crítico incorporava as lições de Lacan, na sua classificação dos três registros conceituais da psicanálise, o Real, o Imaginário e o Simbólico. A escolha do romance nos termos do Imaginário, o fantasmático, circunscreve-se ao puro desejo de escrever, à realização do ato de amor pelo outro. Transcrevo a passagem:

O que chamo Romance: é pois – por enquanto – um objeto fantasmático *que não quer* ser assumido por uma metalinguagem – (científica, histórica, sociológica) – ocorre pois uma colocação entre parênteses, selvagem, cega, *epokhé* do comentário sobre o “Romance em geral” nada de meta-Romance, portanto. (BARTHES, 2005, p. 23)

Ou em outra definição, como ‘ato de amor’, ao falar dos outros que se ama: “Não se trata (mais) de amor apaixonado, mas de amor-*Agápe* (mesmo se há remanência constante de Eros). Amor apaixonado: falar de si como apaixonado: lírico; enquanto o Amor-*Agápe*: falar dos outros que se ama. (Romance)” (*Idem*, p. 28).

A leitura que Compagnon realiza dos manuscritos de Barthes referentes aos seminários resultou na relação horizontal entre obra e vida, ao reforçar a ideia de fracasso na preparação do romance, como consequência do estado depressivo do crítico referente aos últimos momentos da escrita. Os rascunhos e o manuscrito são interpretados pelo testemunho de Compagnon como amigo e por alguém que conviveu com o mestre durante muitos anos e, principalmente, no final da vida. A projeção como traço do sentimento de amizade e compaixão impede o afastamento e a análise do material de arquivo, daí a razão pela qual o considera incompleto. Nesse sentido, esquece que o próprio autor assim concebia sua obra, assumidamente marcada pela estrutura fragmentária e inconclusa, principalmente a partir de meados dos anos de 1970. O teórico considera as publicações sob o viés da incompletude e escolhe *O neutro* como o mais bem acabado dos três seminários (*Como viver junto, O neutro, A preparação do romance, I e II*). Justifica, assim, sua opinião sobre o aspecto inacabado do romance e, como consequência, o fracasso na realização da proposta.

Há vários anos, tomando conhecimento das notas manuscritas depositadas no Imec, foi difícil separar sua leitura de minhas lembranças tanto das últimas semanas de sua vida, quanto de minhas visitas ao hospital, e da última.

A leitura do manuscrito me consternara. Em sua letra, em sua grafia, principalmente a das últimas notas que acrescentara, era patente que Barthes não estava bem. Como não fomos mais sensíveis à sua aflição? Meu ponto de vista foi necessariamente marcado por isto: ler o manuscrito de um amigo, 20 anos depois de sua morte, é como encontrar uma carta esquecida no sofrimento. Na cor da tinta, no traçado das letras se reconhece um corpo. Parecia que Barthes sempre puxava para a linha,

como nas páginas sobre o haikai ou sobre a vida do escritor. Ele próprio – eu me dizia – sabia quais eram os melhores momentos do curso, pois ele já os havia aperfeiçoado separadamente em alguns textos contemporâneos, dentre os melhores, como “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” e “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”, deixado na máquina de escrever no dia de seu acidente. (COMPAGNON, 2011, p. 420-421)

Não resta dúvida de que o corpo fala neste manuscrito. A associação entre escrita e vida realizada por Compagnon confirma não só a revitalização do manuscrito pelo leitor e a sobrevivência do escritor no corpo da letra e nas tintas, como a reivindicação de Barthes de que “a ‘literatura (pois no fundo meu projeto é literário) faz-se sempre com a ‘vida’. [...] ‘A Preparação’ do Romance refere-se, portanto, à captura desse texto paralelo, o texto da vida ‘contemporânea’, concomitante” (BARTHES, 2005, p. 36). No entanto, se o sofrimento do momento contribuiu para que a escrita tornasse cada vez mais fragmentária e inconclusa, faltou ao crítico a observação de ser o rastro um dos motivos inerentes à herança deixada pelos escritos barthesianos. Embora o manuscrito tenha permanecido hesitante e incompleto, revelador do estado de espírito melancólico, não se justifica a intenção do leitor de considerá-lo um fracasso, dando a entender que o final da vida de Barthes foi também um fracasso. Esta interpretação é bastante subjetiva e não corresponde a uma boa leitura genética. A origem do fracasso é vital e com isso a análise segue o raciocínio causalista na abordagem entre rascunho/obra e vida. O sofrimento não seria um dos motivos para a criação?

Na contramão da crítica barthesiana, com exceção de um de seus mais notáveis estudiosos, Éric Marty, Claudia Amigo Pino em *Roland Barthes: a aventura do romance*, após consulta ao arquivo do autor e extensa pesquisa, defende a concepção

do romance como resultado dos textos escritos e anotados no período em que escrevia *A preparação do romance*. Concorde com Éric Marty, para quem “esse possível (a obra *Vita Nova*) é em parte cumprido, quando Barthes escreve estas linhas, a obra já escrita; esse possível alimenta-se também de tentativas, às quais ele se presta, de uma outra escritura (o ‘diário’, os fragmentos, as anotações, as epifanias...)” (MARTY, 2015, p. 19). A análise de Cláudia Pino revela-se distinta dos demais intérpretes de Barthes – e no caso, de Compagnon – por entender que os textos publicados em vida ou postumamente, como “*Deliberação*”, *Incidentes*, *Noites de Paris*, *Diário de luto* – e as notas para *A preparação do romance* – compõem o multifacetado e polêmico romance. À medida que participam do mesmo projeto autoral, torna-se relevante não privilegiar apenas os manuscritos e publicações dos seminários, mas integrá-los a outras publicações e rascunhos:

Por outro lado, porque, para Compagnon, a pesquisa de Barthes caminhava na direção oposta ao romance. A aproximação ao haicai e ao romantismo, presentes em *A preparação do romance*, o levaria na direção da poesia, como única forma na qual a literatura ainda seria possível. Porém, ele sequer se dá o trabalho de procurar o que há nos manuscritos: ele acredita completamente no testemunho que Barthes dá no seu curso e que citamos anteriormente (“não posso tirar nenhuma Obra de meu chapéu e, com certeza, não aquele Romance cuja Preparação eu quis analisar”). (PINO, 2015, p. 18)

A interpretação de Cláudia coincide com o que comentei anteriormente, quanto à associação equivocada entre obra e vida efetuada por Compagnon na abordagem do manuscrito de *A preparação do romance*. A confiança depositada no testemunho de Barthes durante seu curso demonstra a aceitação da

fala que remete a uma opinião pessoal questionável. Mais uma vez o crítico confunde conhecimento pessoal e acadêmico com afirmações discutíveis, utilizadas como prova do argumento que defende. O deslize teria sido, segundo Cláudia, ater-se apenas aos manuscritos – e publicações – dos seminários, para a afirmação do tema do inacabado.

A aventura da crítica genética não termina aqui. Ela poderá render ainda bons frutos e desmontar princípios arraigados e conservadores. A abertura para os intrincados bastidores da criação deve contar com a contribuição de outros sistemas de saber, como a psicanálise, a filosofia, a história, com vistas a ampliar o campo da crítica literária e comparada.

## Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Vol. I. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos*: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DE BIASI, Pierre-Marc. “Qu’est-ce qu’un brouillon ?” In: CONTAT, Michel; FERRER, Daniel. *Pourquoi la critique génétique ?* Paris: CNRS Éditions, 1989.
- DERRIDA, Jacques. “Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo”. In: *Pensar em não ver*: escritos sobre as artes do visível. (1979-2004). Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: DA MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Michel Foucault – estética*: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- MARTY, Éric. “Présentation”. In: BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, v.V, 2002.
- PINO, Cláudia Amigo. *Roland Barthes*: a aventura do romance. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

## *Amuleto*, una biopoética infantil: Bolaño ante la crisis global del lenguaje

HANNES SÄTTELE (UZH)

Se pueden distinguir dos momentos en la obra novelística de Roberto Bolaño. En el primer momento, cuyo paradigma estaría dado por *Estrella distante* (2015b [1996]), se puede identificar una serie de recursos encaminados a sostener una ironía de valor autorreflexivo. Esta ironía toma la estructura de duplicaciones o desdoblamientos ambiguos, es decir, tales que llevan a desaparecer la aparente diferencia entre dos posiciones, discursos o sujetos. Esta estructura es implementada de forma inflacionaria por Bolaño, sobrando los ejemplos en la obra mencionada. A continuación, me concentraré en uno de los más característicos.

*Estrella distante* comienza por un prefacio en el que el autor o enunciador implícito despliega una situación enunciativa enrevesada. En primer lugar, informa que la historia que el lector encuentra a continuación es una segunda versión de la ya contada por él en *La literatura nazi* (BOLAÑO, 2015c [1996], p. 189-213). En seguida, el mismo autor implícito especifica que la razón de contar la historia una segunda vez es que la persona que se la había contado a él, y llamada Arturo B., quedó descontenta con lo breve de la versión anterior. Finalmente, el autor o enunciador implícito anuncia que por ello en esta ocasión su rol se limita a transcribir las palabras de Arturo B. El lector, ya dentro del texto, puede identificar al mencionado Arturo B. con Arturo Belano, personaje-narrador en

primera persona. Sin embargo, el lector se entera pronto de que Arturo B. o Belano solo ha vivido en carne propia una parte de la historia que cuenta. El resto de su narración es reporte de lo que un amigo, llamado Bibiano, le ha contado por correspondencia.

Este prefacio es crucial porque a través de una estructura de cajas chinas instala ya desde el punto de vista de la situación enunciativa una serie de indiferencias (en el sentido de pérdidas de diferencia): Así entre la realidad y la ficción, es decir, entre el autor Roberto Bolaño inclusive la historia editorial de su obra y el personaje autoral o narrador Arturo B.; pero también entre la vivencia o el testimonio, y el reporte, es decir, entre los recuerdos del propio Arturo B. o Belano, y las cartas de su amigo Bibiano. Esta acumulación de indiferencias impide suponer una fuente original, a un grado tal que la ficción novelística acaba por volverse indiferente frente a sí misma en cuanto ficción (es decir, que ya no puede definirse por medio de su diferencia hacia algo que no es ficción).

Aunque la brevedad no permita hacerlo, resultaría fácil mostrar que no solo la enunciación sino también el enunciado, o sea la historia de violencia dictatorial que se cuenta en la novela, está llena de indiferencias. Varios elementos de la novela sugieren que, en el contexto de la violencia dictatorial chilena, más allá de una diferencia entre las víctimas y los militares victimarios (con las horrendas y evidentes consecuencias materiales), operó una indiferencia (de repercusiones estructurales quizás menos evidentes). En otras palabras, la novela propone que la indiferencia sería el efecto estructural de una violencia dictatorial que no solo actuó directamente sobre los cuerpos de los desaparecidos, destruyéndolos y fragmentándolos, sino también sobre la posible unidad o cohesión necesaria para la articulación diferenciada de cualquier subjetividad, posición o discurso, inclusive la de los victimarios (BOLAÑO, 2015b, p. 98, 131, 152).

El paradigma del segundo momento en la obra novelística de Bolaño estaría dado por su obra póstuma y monumental,



2666 (2015a [2004]), y en particular por la cuarta parte, titulada "La parte de los crímenes" (BOLAÑO, 2015a, p. 441-791), que hace referencia a los femicidios de Ciudad Juárez a partir de 1993. En su libro titulado *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Gabriel Giorgi (2014) hace una importante lectura de esta cuarta parte de la novela. Giorgi comienza por indicar lo evidente, que es el hecho de que el relato de Bolaño se organiza –tomando como intertexto la crónica de Sergio González Rodríguez (2002) titulada *Huesos en el desierto*– alrededor de una larguísima descripción de cadáveres, es decir, alrededor de lo que llama una "proliferación" (GIORGI, 2014, p. 213).

En particular Giorgi (2014, p. 213ss.) habla de que en el relato de Bolaño (al igual que en la crónica de González Rodríguez) el cadáver emerge como lo que impide su recuperación en una narrativa. Giorgi explica también el soporte de su argumento: que en el relato, y que en ello no dista de la realidad a la que alude, aunque los cadáveres no dejen de aparecer, permanecen irreconocibles por múltiples razones. Para empezar, en el caso de que los cadáveres no estén desfigurados por la violencia hasta hacerse totalmente irreconocibles, resultan pertenecer a mujeres migrantes, a mujeres de las que apenas se puede decir que no eran pertenecientes a Santa Teresa (la ciudad fronteriza que en la "ficción" de Bolaño emula a Ciudad Juárez). Pero, incluso cuando en el relato se llegue a conocer la identidad oficial de la víctima, esta información –así Giorgi– casi nunca remite a un origen o a un lugar de pertenencia o protección, sino que ilumina una trayectoria de movilidad u oscilación precaria, de exposición constante al devenir.

De esta manera, concluye Giorgi, la muerte queda en el relato dispersa en modalidades múltiples, no permitiendo que se la puntualice como un momento que termine y defina la vida sino señalando más bien su inestabilidad. Otros elementos del relato replican esa misma inestabilidad, poniendo en juego

un “contagio sistemático de la vulnerabilidad” (GIORGI, 2014, p. 220). En un artículo titulado “El trabajo del miedo: Sobre 2666, de Roberto Bolaño”, también Fermín Rodríguez (2014) habla de esa proliferación de la vulnerabilidad y la describe en términos de afecto o afección, de “miedo”. Rodríguez realza sobre todo los chistes que hacen los personajes para apuntar hacia la manera como el lenguaje se muestra en la novela incapaz de nombrar o determinar esa afección: incluso uno de los chistes más llamativos de la novela (BOLAÑO, 2015a, p. 552-553) logra mostrar solamente una falla o un vaciamiento del lenguaje.

¿Cuál es pues la experiencia biográfica y poética, por así decir la experiencia “biopoética” de Bolaño, que pudiera dar cuenta del giro en el que el lenguaje del autor (en particular en tanto lenguaje poético que se usa para describir una realidad viviente) pasa de ser una estructura que crea sentido a través de la ambigüedad o indiferencia a ser un vaciamiento que sobrepasa la diferencia incluso en su modo negativo? Mi hipótesis, a mostrar, es que en este punto la nouvelle de Bolaño (2013 [1999]) titulada *Amuleto* juega un papel clave.

La historia que se cuenta en *Amuleto* es sencilla: La voz narradora pertenece a la uruguaya Auxilio Lacouture, emigrada a México antes de la dictadura y que lleva una existencia en los márgenes de la sociedad intelectual del país. Durante las noches se dedica a frecuentar los bares en los que se reúnen los poetas más jóvenes de México –entre los cuales se encuentra un tal “Belano”, que al igual que en otras obras se puede identificar como la figura artística de Bolaño. En el año 1968, cuando el ejército militar bajo las órdenes del presidente Díaz Ordaz viola la autonomía e invade la Ciudad Universitaria durante 13 días, Auxilio se encuentra en uno de los baños de la universidad, donde permanecerá escondida todo este tiempo. Este momento y este lugar se convierten en una especie de *Aleph* (BORGES, 1974) desde donde ella rememora –sin hacer

claras distinciones— tanto su pasado (lo anterior a la invasión militar) como su futuro (lo posterior a la invasión), pero también el pasado y futuro referente a aquellos poetas más jóvenes entre los que se encuentra Belano y de los cuales ella se entiende como figura materna (BOLAÑO, 2013, p. 35, 38).

La nouvelle mexicana se diferencia tanto de las obras de Bolaño del primer momento (al igual que *Estrella distante*, dedicada a Chile) como de la obra de Bolaño del segundo momento (2666, dedicada a lo global) en cuanto a que la voz narradora de Auxilio no se atiene a un orden cronológico. Son más bien las sensaciones las que en este caso conectan unas y otras memoraciones, y ello permite hablar de una literatura más cercana a la poesía que a la narrativa. Asimismo la nouvelle mexicana destaca por el hecho de que la narradora cuenta en primera persona, poniendo así en juego su subjetividad (a diferencia de lo que sucede en 2666), pero al mismo tiempo no tiene una agencialidad o una posición por más ambigua que esta fuera en la historia de violencia que cuenta (a diferencia de lo que sucede en *Estrella distante*).

Como bien señala Pedro Maino Swinburn (2010) en un artículo titulado “*Amuleto: la voz de Auxilio*”, Belano o Bolaño y Auxilio se hermanan en su pertenencia a esa subjetividad sin agencialidad: Para empezar, a Auxilio nadie la echó de Uruguay, ya que salió de allí antes de la dictadura militar; de igual manera, Belano o Bolaño llegó a México anteriormente a la dictadura chilena y por razones ajenas a ella. Por otro lado, cuando sucede la invasión del ejército en Ciudad Universitaria en 1968, Lacouture se encuentra allí por casualidad y experimenta el acontecimiento encerrada en un baño; asimismo, Bolaño llega con sus padres a México siendo apenas un adolescente de 15 años, después de la invasión del ejército a la Ciudad Universitaria y de la Matanza de Tlatelolco.

Los poetas jovencísimos de México, aquellos que Belano o Bolaño frecuenta como hermano mayor y de los cuales

Auxilio se percibe como madre –aquellos que conforman en *Los detectives salvajes* (BOLAÑO, 2007 [1998]) el movimiento literario del “real visceralismo” y que en la realidad se llamaron a sí mismos “infrarrealistas”–, están incluso más lejos de la agencialidad por haber llegado notablemente tarde a la catástrofe del año 68, que sin embargo les afecta. Por eso en la nouvelle la voz de Auxilio los describe repetidamente como *infans* (BOLAÑO, 2013, p. 58), como niños faltos o vaciados de las coordenadas simbólicas que harían comprensible su lenguaje: “[M]e unía a su grupo, pero ellos hablaban en glíglico [...], y así es difícil seguir los meandros y avatares de una conversación [...]. Mas yo no hablaba en glíglico y los pobres niños eran incapaces de abandonar su jerga” (*Idem*, p. 143).

No es por casualidad que las subjetividades infantilizadas sean tematizadas no en la novela chilena sino en la nouvelle sobre México, donde efectivamente la gran mayoría de las personas experimentaron la Matanza del 68 de manera parecida a los poetas jovencísimos. En otras palabras, el caso mexicano fue paradigmático en Latinoamérica en el sentido de que si no preformó al menos conformó decididamente una tipología, que consistiría en un monopolio de la violencia fundamentado no en el exterminio de una oposición articulada sino en el exterminio de la posibilidad de cualquier articulación: “[T]odos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada” (*Idem*, p. 42-43).

Dada la especial preocupación de la poesía lírica por el silencio y por los márgenes articulatorios (la infancia y la inefabilidad), tampoco resulta casual que en comparación a la novela chilena la nouvelle mexicana le tome prestados tantos recursos a aquel género. Cabe aducir aquí la dicotomía de *bíos* y *zoé*, que Agamben (1998, p. 9-23) parafrasea también como *lógos* y *phoné* en relación al lenguaje, y que utiliza para

explicar lo que sería a su modo de ver la biopolítica. La dicotomía entre articulación (*lógos, bíos*) e (im)posibilidad de articulación (*phoné, zoé*) se correspondería pues con las respectivas poéticas de *Estrella distante* (narrativa, masculina, adulta) y *Amuleto* (lírica, femenina, infantil). Esta diferenciación resulta de interés porque señala cómo la situación de un vaciamiento del lenguaje que vivimos actualmente en Latinoamérica y en el mundo remite no solamente a la violencia indiferenciadora de las dictaduras que actuó sobre víctimas y victimarios, sino también –y quizás sobre todo– a la experiencia de una subjetividad sin agencialidad que marcó a las generaciones más jóvenes (y que paradójicamente no “experimentaron” la violencia).

Esta idea encuentra su correspondencia literal en un pasaje de *Amuleto* en el que Belano, Auxilio y uno de los poetas jovencísimos se adentran en la peligrosa colonia Guerrero para buscar y confrontar a un marginal personaje con el alias de El Rey de los Putos. Aquí la nouvelle mexicana preforma y titula la monumental obra póstuma de Bolaño dedicada a lo global:

[L]a Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo. (BOLAÑO, 2013, p. 77)

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer I: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 2013.

- \_\_\_\_\_. 2666. Barcelona: Anagrama, 2015a.
- \_\_\_\_\_. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2015b.
- \_\_\_\_\_. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2015c.
- \_\_\_\_\_. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. "El Aleph". En: *Obras completas 1923-1975*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- MAINO SWINBURN, Pedro. "Amuleto: la voz de Auxilio". *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea], 44, 2010. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/amuleto.html> [Consulta: 15 junio 2017].
- RODRÍGUEZ, Fermín A. "El trabajo del miedo: Sobre 2666, de Roberto Bolaño". *Taller de Letras*, 55, 2014, p. 99-110.

## Presença travesti na canção popular

LEONARDO DAVINO DE OLIVEIRA (UERJ)

*O meu prazer é na sedução e na confusão.*

Indianara

*Essa interação de texturas linguísticas,  
de discursos, essa dança, essa paródia  
é a escritura.*

Severo Sarduy

1. Autor de *Cobra* (1972), *Colibri* (1984) e *Cocuyo* (1990), livros que tematizam a travestilidade, Severo Sarduy observa: “incapaz de enfrentar seu próprio desejo, de assumir a imagem de si mesmo que este lhe impõe, o macho – esse travesti ao contrário – torna-se inquisidor, verdugo” (SARDUY, 1979, p. 47). Esse “eu” latente que seduz e apavora, que é ameaça e é promessa, encontra-se solapado no “macho” que precisa corresponder a determinada expectativa socioestética em que o desejo, em sua abertura à intersexualidade (análoga à intertextualidade), é silenciado. Sarduy está interessado nos corpos escritos, no que é escrito sobre um corpo, e como esse corpo se inscreve liberando-se do controle da família, do Estado e da indústria farmacêutica e de cosméticos. O autor de *Maitreya* (1978) aproxima-se de Ovídio, que em *Metamorfoses* escreveu: “O meu propósito é falar de corpos que foram mudados em formas de diferentes tipos”. Nesse sentido, a travesti – seu corpo – é emblema estético de uma ética. Corpo intertextual,

ele não é um resultado, não é o produto final da sobreposição de produtos a priori prontos – o “macho” e a “fêmea” arquetípicos. Esse corpo é terceira margem, “totalmente terceiro sexo, terceiro milênio, carne nua”, como canta o sujeito da canção “Eu sou neguinha”, de Caetano Veloso. Nesse corpo a estética justapõe-se à ética, numa est(é)tica de terceirização do si, do outro, da clave de sol aberta à necessidade reconstrutora da experiência. “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”, escreveu Oswald em seu “Manifesto antropófago”. Noutras palavras, o corpo travesti esquiva-se das armadilhas contidas na falsa ambiguidade teórico-discursiva das mal interpretadas estéticas da “gambiarra”, de “provisoriedade” e “precariedade”. Estéticas essas que, se utilizadas de modo apressado e equivocado, podem fazer crer que há “elementos nobres” – hegemônicos: macho, fêmea – e, portanto, ideais, que estão sendo substituídos e/ou folclorizados no corpo em trânsito da travesti. Ao contrário, esse corpo, não sendo resultado, mas processo, é corpo-*todo*, poética-politicamente *in*-completo, aberto, em progresso, dobra – “macha fêmeo”, como o título da canção de Arnaldo Antunes: “cérebro caralha baga saca pescoça prepúcia ossa nádego boceto têto côxo vagino cabeça boco corpa moço dentra foro moça orgasma coita palavro sexa goza / liberal gerou”.

2. “A literatura é o desejo travestido? O desejo da literatura impõe o travestimento? Não esquecer no travestimento o jogo, a trapaça, o artifício”, questiona-se e observa Ana Chiara (2004, p. 218). Se estivermos corretos e bem entendemos essas questões, então também a vocoperformance, o intérprete em ação no instante-já do ato cancional, expande na voz o jogo, a trapaça e o artifício, a fim de mimetizar (o sujeito da letra da canção) e seduzir (o ouvinte convencido do pacto ficcional), ou, na bela expressão de Jacques Rancière (2009), “partilhar o sensível” – o ser da imagem. O corpo de Cobra, personagem



de Sarduy, por exemplo, mantem-se como um corpo objeto ao longo de toda a narrativa. Corpo objeto aqui entendido como corpo significante: agressivo, erótico, mutante e político. Trata-se de uma “postura travesti” diante dos gêneros colonizados e normativizados, postura que mina as identidades e canibaliza as representações. Tatuagem, camuflagem, artificialização são dispositivos que compõem o corpo de Cobra: esse texto, intertexto, extratexto, hipertexto. Corpo que ainda não é, mas que simula sê-lo. É assim também que o cancionista cria a tensão entre vida e arte de cuja condensação surge um novo significado.

3. “Uma coisa? Um homem? Uma mulher?”, pergunta-se Roland Barthes (1992, p. 24) acerca da personagem Sarrasine, de Balzac. E sugere: “*un mot glissant*” (BARTHES, 1992, p. 99). “Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher / Sou a mesa e as cadeiras desse cabaré / Sou o seu amor profundo, sou o seu lugar no mundo / Sou a febre que lhe queima mas você não deixa / Sou a sua voz que grita mas você não aceita”, canta Ney Matogrosso – esse colecionador de *peles* – em “Mal necessário”, de Mauro Kwitko: canção que condensa elementos de cadeias significantes variadas, a fim de fazer surgir “o que não tem governo nem nunca terá”, como canta o sujeito de “O que será”, de Chico Buarque. Ao responder a essa pergunta, ou seja, “o que é ser travesti?”, Indianara replica: “ser travesti é ser feliz, ser alguém... Travesti é luxo [...] é não ter os seus direitos respeitados. Isto já é um maltrato... Você ter que deixar sua família, seus amigos de infância, esquecer todas essas pessoas e, muitas vezes, até a família” (DENIZART, 1997, p. 19). Por sua vez, Pâmela afirma: “É alegria e pavor” (*Idem*, p. 23). E Beatriz sentencia, na direção do “macho” apresentado por Sarduy: “Travesti é uma mulher com pau” (*Idem*, p. 24). Importa destacar que tal centralidade do pênis está em processo de revisão, como, por exemplo, no enfrentamento

desbundado de Linn da Quebrada, mulher trans que no recente disco *Pajubá* canta: “Não adianta pedir que eu não vou te chupar escondida no banheiro / Você sabe, eu sou muito gulosa, não quero só pica, quero o corpo inteiro” (“Talento”). Para o pesquisador Renato Gonçalves (2017), “a ênfase dada ao ânus, em detrimento do “pau ereto” e do “macho discreto”, de “Enviadescer” (“eu gosto mesmo é das bichas”), nos traz uma nova configuração: é invertida a relação de dominação e submissão, usualmente representada por aquele que detém o pênis e aquele que deve ser penetrado. Nos limites dessa inversão, são celebrados sadicamente o “picadinho de neca” (“Necomancia”) e a castração, simbólica ou não, do homem: “Quando estiver indo embora, não esquece, deixa o seu pau em cima da mesa” (“Bixa Travesty”). Num país que mais mata travesti e transsexuais no mundo, o canto periférico de Linn da Quebrada vem rompendo com a “moral Geni”, ou seja, de existências feitas para apanhar, “somente para servir a satisfação sexual ‘clandestina’ de homens e mulheres que as procuram na surdina e as rejeitam no convívio social” (GONÇALVES, 2017).

4. Para Hugo Denizart, “a erotização de detalhes funciona como escudo contra a banalidade. Volumes, cavidades e plissados fazem um convite ao maior bem de todos: a pulsação da inquietude” (1997, p. 8). Corpo aberto, corpo barroco, logo, erótico e paródico, a travesti vive a tropical melancolia de quem se dispõe a “colocar a cara no sol”, a afrontar, a confrontar. Trans-criação dos gêneros – “se o travesti inicialmente imitou uma mulher foi para livrar-se dela, como um dia se livrou do homem. A repetição sistemática – o ensaio – acaba por transformar o material: revela outro que não o referente”, escreve Marcia Cabral (in DENIZART, 1997, p. 14). Vanessa afirma que “não é querer ser mulher... é mais que uma mulher... é mais bonito que uma mulher, é melhor que uma mulher. [...] Mulher

é normal, ninguém olha... Quando veem que você é um travesti, se interessam mais... ficam na dúvida. O que atrai é uma relação dupla... A gente completa isso" (DENIZART, 1997, p. 18). Eis o "mistério da totalidade" estudado por Mircea Eliade (1999) nas figuras de Mefistófeles e do Andrógino? Seja como for, o sujeito da canção "Close", de Erasmo Carlos e Roberto Carlos parece concordar: "Quase que ela engana minha zoom / seu pecado mais comum / uma pinta nos lábios carnudos / e um par de seios fartos e desnudos / uma maravilha de pequena / carioca cena / supervitamina pros reflexos / tão complexos de ambos os sexos". O refrão evoca a musa da canção – a modelo Roberta Close – e revela as contradições do desejo do sujeito macho sarduyano que canta na voz de Erasmo Carlos: "dá um close nela / não fosse o gogó e os pés / a minha lente tava na dela / no conto da mulher nota 10 / dá um close nela". Antes que o ouvinte "da história do tritão que era a sereia mais bonita" desconfie da *macheza* e questione o desejo do sujeito, esse se justifica elencando *feminilidades* – "fêmea pra ninguém botar defeito / exemplar perfeito / um tesouro de mulher dourada / com sua tanga que pra mim é nada / esse inenarrável monumento / [...] / tão quente que o sol se ressentir" e deixa evidente a interdição que ratifica seu lugar social: "não fosse o gogó e os pés [...]".

5. O nome do disco é sintomático da imagem na capa: *Valéria o travesti*. Para o pesquisador Rodrigo Faour, "revelada no histórico show Les Girls, Valéria foi o primeiro travesti a gravar um disco (compacto) no Brasil, em 1965" (FAOUR, 2006, p.



611). Na capa Valéria e Walter Fernandez Gonzales aparecem contrapostos: *mulher* e *homem* – Valéria “montada” e amparada em um poste(!) cenográfico *versus* Walter trajando calça e camisa de mangas longas, sob o sol. Duas poses, dois estereótipos, duas caricaturas. “Se o compacto já é uma preciosidade por ser o pioneiro de um travesti no país, vale também pela capa sensacional: mostrando-a antes e depois da ‘transformação’, em duas fotos emparelhadas” (FAOUR, 2006, p. 400). No conteúdo, bossa nova tipo exportação. O pesquisador relembra ainda que João Roberto Kelly chegou a citar Valéria em uma de suas marchinhas de carnaval: “A banda das mimosas”: “A banda das mimosas vai ganhar esse ano o primeiro lugar / Rogérias e Valérias, que confusão! / animam a galera com esse refrão / olha o pau! olha o pau! cadê?”. Esses versos finais foram censurados e modificados para “Olha a banda! olha banda! cadê?” e Chacrinha gravou em 1985. Aliás, Chacrinha também deu voz a marchinhas tais como “Cabeleira do Zezé” – “será que ele é” – e “Maria sapatão”, que trata de alguém que “de dia é Maria / de noite é João”, num evidente jogo dos gêneros. Os versos “o sapatão está na moda / o mundo aplaudiu / é um barato, é um sucesso / dentro e fora do Brasil” dão conta da permissividade sem intolância moral de uma época do país – ao sul do Equador, onde não existe pecado? Ou de um tempo – o carnaval?

6. Composta por Caetano Veloso em 1977 para Ney Matogrosso, a canção “Três travestis” só foi registrada em 1982 por Zezé Motta, numa afetada e divertida interpretação, enfatizando suas rimas em /is/ e /a/. Na letra, o sujeito cria uma cadeia metonímica de significantes para traçar a imagem de três travestis que se expõem numa praça. Ele explora as especificidades da travesti como figura da noite [Valéria encostada num poste?] e como produto de exportação do Brasil. Diz o final da letra: “Três travestis / três colibris de raça / deixam o país / e enchem Paris de graça”. Ao relacionar o corpo montado da

travesti à leveza do colibri, o sujeito da canção enfatiza aspectos próprios de quem está em mutação, de quem não finca raízes. Ou cujas raízes já foram devidamente *perdidas*, proliferadas na elaboração de uma “obra em progresso”, em mutação. Sobre o termo “montagem”, Indianara comenta que:

“se montar” é uma palavra pesada. Parece que pega um pedaço de cada coisa e monta uma coisa qualquer... Seria “se transformar”, se transformando... Eles usam montagem porque ficou muito aquela coisa de travesti que usa peruca, usava... Há muito tempo atrás, não havia hormônio nem silicone, então o que eles faziam?... Usavam espuma... Aí, se montavam e se desmontavam... Montavam um corpo por baixo da roupa e desmontavam... Então, montava a hora que quisesse e desmontava a hora que quisesse... Vai para um show... Não precisa hormônio nem silicone, mas basta ficar 24 horas vestido com roupas femininas... Para mim, é travesti! (DENIZART, 1997, p. 34)

Novamente as personagens de Sarduy ajudam-nos a pensar esses deslocamentos. Se em *Cobra*, o autor leva suas personagens ao submundo territorial e *agressivo* da transexualidade, mas também ao universo dos rituais budistas, com uma sobreposição de questões e imagens contemporâneas, em *Maitreya* Sarduy aprofunda as referências místicas e apresenta um “Buda do futuro”, resultado de uma complexa condensação de significantes. Já em *Colibri* o escritor mergulha numa zona decadente da Cuba pré-revolucionária, onde vive a personagem-título, um dançarino de cabaré que seduz, pelo hibridismo sexual, os frequentadores da casa. Na criação neobarroca de Sarduy cada palavra parece ter uma imagem como suporte – imagem mutante, em transformação. Os registros do espaço erotizado que a travesti ocupa vão do escatológico

ao lirismo pueril. Desse modo, tanto a trilogia sarduyana quanto o frevo de Caetano Veloso na voz de Zezé Motta humanizam (tornam do mundo) subjetividades historicamente marginalizadas, “feita para apanhar, boa de cuspir”, como a Geni muda e messiânica da canção “Geni e o Zepelim”, do teatro de Chico Buarque. E que nos leva a pensar que Geni e Gisberta, como veremos adiante, assim como Mefistófeles, estimulam a atividade humana. “Mefistófeles é o espírito que nega, que protesta, sobretudo que *detém* o fluxo da vida e impede que as coisas se façam”, anota Mircea Eliade (1999, p. 78-79).

7. Para João Silvério Trevisan, no capítulo “Travestis tipo exportação”,

Acuados num beco sem saída, os travestis brasileiros passaram a ver a Europa como seu grande sonho de viver uma vida tranquila e financeiramente mais folgada. A partir da década de 1970, grande número deles aportou em Paris, tida então como o paraíso da prostituição para travestis. Lá, segundo consta, eles conseguiram fazer pequenas fortunas no *trottoir* ou, mais raramente, em shows de cabaré. No auge desse inusitado movimento migratório, houve até voos *charters* organizados especialmente para transportar travestis do Brasil para Paris. Dos 700 travestis trabalhando então na França, calculava-se que 500 seriam brasileiros – com enorme sucesso na praça. É verdade que eram mais bem tratados pela polícia francesa do que pela brasileira. [...] Mas na verdade, mudara apenas o pano de fundo, já que os travestis brasileiros na França continuaram fundamentalmente vivendo à margem e sujeitos a outros tipos de extorsão, numa espiral de violência que provocou até assassinatos. (TREVISAN, 2000, p. 421-422)

O autor conta que as travestis “acima de tudo, não passavam de exóticos objetos de consumo” (TREVISAN, 2000, p. 421-422). E que, “além de estarem ameaçando a mão de obra local, nossos travestis foram acusados de ter provocado o aumento do índice de criminalidade no país” (*Idem*). O que levou as travestis brasileiras a se espalharem pela Alemanha, Portugal, Espanha, Suíça e Itália. Trevisan destaca ainda que “o travestismo brasileiro exilado na Europa deixou pegadas também na música popular. Em 1999, o cantor Sting incluiu em seu novo álbum musical [*Brand New Day*] uma canção homenageando os travestis brasileiros, conhecidos durante as filmagens de um documentário sobre eles, realizado por sua mulher, em Paris” (*Idem*, p. 423). A canção é “Tomorrow we’ll see”, com letra em primeira pessoa e cujo refrão dá suporte a um pedido de liberdade contra o julgamento moral: “Don’t judge me / You could be me in another life / In another set of circumstances / Don’t judge me / One more night I’ll just have to take my chances / And tomorrow we’ll see”. Em resenha intitulada “Sting troca índios por travestis em novo CD”, publicada no jornal Folha de São Paulo (8 de outubro de 1999), a jornalista Malu Gaspar escreve que “o Brasil, que em outros tempos já serviu de palco para a militância política do cantor em favor da preservação da Amazônia e dos povos indígenas, agora está presente no disco em forma de homenagem aos travestis brasileiros que trabalham na França”. Por sua vez, Sting declarou ao jornal: “Para mim foi uma experiência extraordinária, porque percebi que eles estavam no show business. E eram orgulhosos de sua aparência”. Essa interpretação do fato social está refletida no trecho da letra em que ouvimos: “I’m walking the streets for Money / It’s the business of love, ‘hey honey’ / C’mon, don’t leave me lonely, don’t leave me sad / It’ll be the sweetest five minutes you ever had”. Impossível não fazer a intertextualidade com as “três travestis” cantadas pelo sujeito de Caetano Veloso: “Quem é que diz? / Quem é feliz? /

Quem passa? / A codorniz / O chamariz / A caça”. O artigo que antecede a palavra “travesti” (o ou a?) merece atenção: confunde o entendimento. Caetano revolve isso sem definir: mantém a *neutralidade* e o enigma da figura “totalmente terceiro sexo”: “uma interrogação”.

8. Essa afirmação da travestilidade das artes – do artista travesti, Mefistófeles, Andrógino – encontrou um espaço fértil no Brasil dos anos 1970. Coube ao desbundado sonhar com uma nova vida, mais espiritual e menos materialista, mais libertária e menos moralista. O ano de 1974 é bastante significativo dessa espécie de “realidade paralela”, dessa terceira margem proposta pelos malucos-beleza da época. Como exemplo, lembremos dos Dzi Croquettes nublando as fronteiras entre feminino e masculino e exaltando a androginia; dos Secos e Molhados e suas misturas de rock, psicodelia caipira, violões folk, Bob Dylan, estética *glam*, vivendo “entre os sacis e as fadas”; da sociedade alternativa cantada por Raul Seixas – “Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei”; da “imunização racional” cantada por Tim Maia; das elucubrações alquímicas de Jorge Ben – “os alquimistas estão chegando”; do realismo mágico, da diáspora nordestina e do isolamento do imigrante em Ednardo: “Não temas, minha donzela / Nossa sorte nessa guerra / eles são muitos / mas não sabem voar”; e do submundo dos entendidos [gíria para homossexual] de Edy Star – “Chega de brincadeira / já estamos bem-entendidos / concubinados, convencidos / que para um bom entendido / meia cantada basta”. Todas essas subjetividades pareciam afirmar aquilo que Virgínia Woolf, citando Coleridge, sugeriu ao entender que as grandes mentes são andróginas: “a mente andrógina é ressoante e porosa, transmite emoções sem empecilhos, é naturalmente criativa, incandescente e indivisa” (WOOLF, 2014, p. 139). “Só um corpo polívoco suporta o trágico e longo trabalho de produzir um corpo não domesticado”, anota Denizart



(1997, p. 9). Nessa perspectiva de ampliação dos gêneros e dos costumes, coube mais uma vez a Caetano Veloso desconstruir a figura do macho sarduyano e que viria a ser o sujeito da canção “Close” (1984), de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, ao apresentar-se em 1973 na TV cantando a antológica “Tenho ciúmes de tudo” acompanhado de Ditinha Soares – vestida com roupa de palco e plumas. Se Orlando Silva, ao final de suas interpretações carregadas de letras dramáticas e bolero, ajoelhava-se para o “obrigado, minhas fã”, Caetano ajoelhou-se aos pés da travesti negra e confessou: “Tenho ciúme até / da roupa que tu vestes”. Ora, se em Silva o sujeito tem ciúmes da cobiça de outros machos sobre a “criatura mais linda que meus olhos já viram”, em Veloso o sujeito quer usar as roupas que ela usa. De objeto, Ditinha torna-se sujeito. Além disso, na versão de Caetano Veloso, o acompanhamento melódico eletrizante denuncia o quão espalhafatosas eram as performances de Orlando, confirmando a provocativa tese de Severo Sarduy para quem o macho é a travesti ao contrário. Isto é, ambos são estereótipos a serem problematizados: “Sou louco por ti, eu sofro por ti, te amo em segredo / adoro teu porte divino / pela mão do destino a mim tu viestes”, diz o sujeito. Para Homi Bhabha, “O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (BHABHA, 2010, p. 117).

9. “Três travestis / traçam perfis na praça / lápis e giz / boca e nariz, fumaça / lótus e liz / drops de aniz, cachaça / péssima atriz / chão, salto e triz, trapaça”. A canção voltou à cena no espetáculo *BR-trans*, de Silvero Pereira. Justapondo o resgate estético (antropofágico, carnavalesado, brasileiro) do

travestismo em nossa cultura à luta pela conquista de uma sociedade mais justa, o ator-diretor afirma o “permanente estado de devir que constitui tanto a alteridade transgênera quanto a identidade brasileira”, como João Silvério Trevisan anota na orelha do livro *BR-trans* (PEREIRA, 2016). O próprio Silvero Pereira escreve:

As músicas nesta peça têm um papel específico na construção da dramaturgia. Não as uso como ilustração ou criação de atmosfera, mas como parte essencial do texto. Elas são parte da dramaturgia. “Born to Die”, título da música de Lana Del Rey, em português significa “nascida para morrer” É nesse contexto que se constroem as primeiras cenas do espetáculo: no campo da denúncia, da violência. (*Idem*, p. 48)

Por exemplo, depois de ler trechos do livro *Pequenas epifanias*, do escritor Caio Fernando Abreu, falando dessa “gente habitando aquela camada casca-grossa da vida” (*Idem*, p. 28), o ator em cena canta a canção de Caetano Veloso, desdobrando a alegria trágica do corpo da “prostituta travesti” que chora “sem escândalo, sem gemidos nem soluços [...] devagar, de verdade”, no conto de Abreu (2014, p. 54). Em cena, esse corpo é rastro, contorno (superfície) desenhado a giz no chão. “Eu sou Ofélia, aquela que o rio não conservou. A mulher na forca, com as veias cortadas, a cabeça no fogão de gás. Ontem deixei de me matar. Estou só, com minhas coxas, meus seios, meu ventre. [...] Exumo do meu peito o relógio que foi o meu coração e vou para a rua, vestida em meu próprio sangue” (PEREIRA, 2016, p. 29), recita o ator enquanto apaga os corpos desenhados no chão. “Esta Ofélia que quase se matou é um eco do caso de Oseias, transexual potiguar que fez um vídeo anunciando que iria tentar tirar a própria vida enquanto relatava a morte de uma amiga travesti. As palavras de Ofélia, em

*Hamlet Machine*, de Heiner Müller, fazem ecoar em mim a dor de Oseias na vida real” (PEREIRA, 2016, p. 50).

10. Gilberto Salce Júnior, ou melhor, Gisberta foi assassinada na cidade do Porto, em Portugal, em fevereiro de 2006. Antes, durante dois dias, sofreu todo tipo de violência verbal e física, mantida em cárcere privado, por um grupo de adolescentes (entre 12 e 16 anos de idade). A canção “Balada de Gisberta”, de Pedro Abrunhosa, restitui à pessoa destrocada a sua condição humana. Cantada em primeira pessoa, com suas porções generosas de fantasia e verossimilhança, a canção parece perguntar: qual é a participação de cada um de nós (ouvintes: tocados e chocados) neste monstruoso assassinato? O que motiva tais gestos de extermínio do outro? Corpo profanado pelos carrascos, que diziam estar “brincando”, Gisberta agora é entidade e exige resposta. É com esta canção que Maria Bethânia fecha o Primeiro Ato do show *Amor Festa Devoção* (2010). Transfigurada em Gisberta (a sem nome, sem sexo: só paixão e queda) a cantora imprime o tom incisivo necessário para marcar a saída de cena: quando perigo e encanto, alerta e convite nos envolvem. Torturada, queimada e arremessada dentro de um poço d’água, Gisberta afunda: “Perdi-me do nome / hoje pode chamar-me de tua”, canta. A água e seu mugido fez de Gisberta a sereia que não nos deixa esquecer o Caliban em nós, no humano. Médiun das sereias, Maria Bethânia transmite o recado. Gisberta en-canta e vira legião: carrega na voz a multidão de gisbertas, valérias, genis, closes – subjetividades e identidades que servem apenas para “dançar em palácios”, oferecerem-se “a mil homens” e ao descarte. Gisberta tem consciência de sua missão no teatro das aparências: “Vesti-me de sonhos / hoje visto as bermas da estrada / de que serve voltar / quando se volta pro nada [...] escrevi o desejo / corações que já esqueci / com sedas matei / e com ferros morri”. Gisberta evoca “o novo, o antigo, o que não tem tempo / o que

sempre esteve vivo, mas nem sempre atento / o que nunca lhe fez falta, o que lhe atormenta e mata”, como canta o sujeito de “Mal necessário”, de Mauro Kwitko. “Sou o certo, sou o errado, sou o que divide / o que não tem duas partes, na verdade existe / oferece a outra face, mas não esquece o que lhe fazem / nos bares, na lama, nos lares, na cama”, canta Ney Matogrosso. “Trouxe pouco / levo menos / e a distância até ao fundo é tão pequena / no fundo, é tão pequena / a queda / e o amor é tão longe”, canta Maria Bethânia.

11. “Eu não sei se um anjo me chama / eu não sei dos mil homens na cama / e o céu não pode esperar”, canta Gisberta – primeira pessoa, nome próprio porque criado por si. “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo do quadro *Angelus Novus*, Paul Klee] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las”, escreve Walter Benjamin (1994, p. 226). “Balada de Gisberta” também está no espetáculo *BR-trans*, de Silvero Pereira. Enquanto dubla e canta sobre a versão de Maria Bethânia, são projetadas imagens de Gisberta nos lençóis que cobrem o corpo do ator em cena. “Quando subo em um palco e faço uma Maria Bethânia, uma Elis Regina, uma Gal Costa, uma Clara Nunes, eu me sinto como uma espécie de Carlitos” (PEREIRA, 2016, p. 43), diz o ator. E quem há de negar a importância das performances de travestis na criação e manutenção dos mitos Bethânia, Regina, Costa? Quem há de negar o Carlitos médium de vozes narrativas – reais e ficcionais, documentais e caricaturais: *clown* – no corpo e na alma de travestis e transexuais?

12. Será a Benedita? Será x Beneditx? Ditinha Soares? Ana Chiara observa que “se a escrita travesti aponta para a conformidade à superfície, para a difração, para o ‘mot glissant’, para uma ‘nomination en expansion’, para a máscara, para o que se furta, se esconde, para a abstração sensível, para o ideogramático, é certo que o que preside este corpo de escrita é a morte prévia da subjetividade do autor” (CHIARA, 2004, p. 222). E cita Indianara: “Na realidade, por dentro, eu sinto que já morri” (DENIZART, 1997, p. 61).

Ditinha nasceu em Puribi, no interior de São Paulo. Tinha doze irmãs (“acho que foi por isso que comecei a desmunhecar”), que a vestiam de mulher, pintavam, brincavam com ela, de comidinha, casinha e costureira. Ditinha se chamava Benedito e, aos oito anos, quando perdeu a mãe, era um menino pobre, feio, preto, que a molecada do lugar já gostava de gozar: “eu saía na rua e era um tal de todo mundo fazer ai ai, ui ui e de me chamar de florzinha, coisinha...” O consolo de Ditinha era a paixão por Antônio, o filho de um fazendeiro, com quem conviveu intimamente (“O meu primeiro e único amor”) até que ela deixasse a cidade. (*Jornal EX*, 11ª edição, 1974)

Publicado no jornal independente EX e assinado por José Antonio Nonato, o perfil de Ditinha Soares – a travesti invejada por Caetano Veloso – dá conta de apresentar a trajetória de grande parte das travestis: “As circunstâncias em que Ditinha abandonou o chamado *hinterland* foram trágicas: o pai surpreendeu-a em plena imitação de Carmen Miranda e apontou a porta da rua”. A canção “Dreamworld: Marco de Canaveses”, de David Byrne e Caetano Veloso, por sua vez, narra a trajetória de Carmen Miranda como signo, símbolo e emblema de amálgama. A segunda parte da canção mostra o

trabalho meticuloso de uma travesti em transformação para manter o sonho da presença de Carmen. Tais inferências são percebidas melhor quando assistimos ao clipe da canção, em que bolhas de sabão adensam o espaço onírico onde a travesti vive para afirmar que a presença de Carmen é alucinatória. O nome Carmen Miranda está substituído, não aparece em nenhum momento da letra, mas seu signo está proliferado em toda a canção, inclusive nas vozes em falsetes de Veloso e Byrne. Além de se condensar no corpo da travesti que formatiza a pequena notável. Nascida em Marco de Canaveses, Noroeste de Portugal, Maria do Carmo é sereia que transplantada e ressignificada inventa-se Carmen Miranda: muda o modo de cantar no Brasil, exportando o país para o mundo. Carmen dilui os limites que separam o local e o global, o íntimo e o cosmopolita. Ela se inscreve como uma estrutura crítica dançante que dessacraliza a história. Carmen Miranda agora está rediviva no corpo da travesti: esta neo-sereia que desempenha o papel cultural essencial de manter viva a memória afetivo-sonora das divas que nos inventaram cantando-nos. Ela veio Maria do Carmo de Marco de Canaveses e tornou-se Carmen Miranda. Ela veio Benedito e transformou-se Ditinha Soares – a Benedita cantada por outra Soares: Elza. Que outra voz pode dizer “na chuva de confetes deixo a minha dor / na avenida deixei lá / a pele preta e a minha voz / [...] / mulher do fim do mundo / eu sou / eu vou / até o fim / cantar” (“A mulher do fim do mundo”, de Romulo Fróes e Alice Coutinho) a não ser a voz de Elza Soares? No mesmo disco de 2015 – *A mulher do fim do mundo* – a cantora dá voz a uma Benedita que: “Ela leva o cartucho na teta / ela abre a navalha na boca / ela tem uma dupla caceta / a traveca é tera chefona”. O uso do termo “traveca” é menos pejorativo e mais afirmativo do impacto agressivo diante da personagem. Serve para ilustrar aquilo que Ana Chiara chama de “ousadia da prótese” (2004, p. 222). A voz de Elza Soares humaniza – torna do mundo,

devolve ao destino da errância – a Benedita ex-Benedito. A canção de Celso Sim [que divide os vocais com Soares], Pepê Mata Machado, Joana Barossi, Fernanda Diamant encontra o suporte ideal na voz palimpsesta de Elza Soares. As várias camadas de tempo, raspadas para dar lugar a outros tempos (passado, presente e futuro) do pergaminho, servem de metáfora e metonímia à performance vocal. E podem ser percebidas na condensação plena de arranhões da voz de Elza Soares. Porém, diferente do papiro que *perdia* a informação antiga para dar lugar à informação nova, Elza não apaga o antigo. Sua voz aglutina e deixa tudo à mostra, à audição carne-nua do ouvinte. Sua capacidade de reutilização do suporte dá vida a seres que não medem esforços – ir indo – para cantar. Na transição de “Benedito é uma fera ferida / traz na carne uma bala perdida / uma bala de prata guardada / pro meganha incauto” para a Benedita “homicida, suicida, apareceu, aparecida / é maldita, é senhora, é bendita, apavora / vem armada, não rendida, faz do beco sacristia / crack agora, não demora, joga pedra, nessa hora”, há um intermédio – a montagem, a indefinição, o olhar nublado [tal Riobaldo diante de Diadorim] do sujeito da canção: “Ele que surge naquela esquina / é bem mais que uma menina / Benedita é sua alcunha / E da muda não tem testemunha” – versos cantados de modo mais passional (vogais mais alongadas), diferente da carga dramática do restante da vocoperformance de Elza e Celso. Quem testemunha a mu-dança, a trans-formação?

13. “A montagem tem que maravilhar: a exigência é menos existir e mais ser vista” (DENIZART, 1997, p. 14). Encontrando referências na *Rainha Diaba* interpretada por Milton Gonçalves, em filme de 1974, dirigido por Antonio Carlos da Fontoura e inspirado nos mitemas em torno da figura de *Madame Satã* [também interpretada por Lázaro Ramos em filme dirigido por Karim Ainouz, de 2002], a virilidade malandra e marginal

– física e simbólica – de Benedita vinga Gisberta e libera o sujeito macho da canção “Close”. Além de dar poder às “três travestis”: da “bicha, preta e pobre” Liniker ao “rapper gay” Rico Dasalam, e do indígena androide em Jaloo – cancionistas contemporâneos preocupados com a trans-valorização da vida, criadores de trans-canções num país que ocupa o primeiro lugar no ranking de assassinatos de travestis e transexuais no mundo.

[...] A compreensão do si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros símbolos e signos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias. (RICOUER, 1991, p. 138)

Em *close-up* nessas canções, Cobra, Valéria, Oseias, Gisberta, Ditinha, Benedita [*Benedictus* – a abençoada, “filho certo de tudo que santo”], Diadorim são oásis do reconhecimento do outro, da alteridade, da *outridade* possível: de políticas – est(é)ticas – do desejo, que sugerem uma pedagogia que resiste à normalização da masculinidade e da feminilidade em nossos corpos.

## Referências bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Balzac*. Trad. Lea de Abreu Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.



- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da História". In: *Magia e Técnica, Arte e Política: obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- CHIARA, Ana. "A escrita travesti". In: *Comunicação & Política*. Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 215-223, set./dez. 2004.
- DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GASPAR, Malu. "Sting troca índios por travestis em novo CD". *Folha de São Paulo*, 8 de outubro de 1999, p. 4-9.
- GONÇALVES, Renato. "A marquesa de Sade". *Revista Bravo!* (19/10/2017) Acesso: <https://medium.com/revista-bravo/a-marquesa-de-sade-1800f481d7cb>
- PEREIRA, Silvero. *BR-trans*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.
- RANCIÉRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- SARDUY, Severo. "Escritura/travestimento". In: *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 45-50.
- \_\_\_\_\_. "La Simulación". In: GUERRERO, Gustavo e WAHL, François. *Severo Sarduy: Obra Completa*. Madri; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1999, p. 1263-1344.
- SANTIAGO, Silviano. "Cadê Zazá? Ou a vida como obra de arte". In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 205-212.
- TREVISAN, João Silvério. "Travestis tipo exportação". In: *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000, p. 417-425.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.



## Jogos de cartas, jogos de cena: teatralização na correspondência literária e cenografias do autor

MARCELO DOS SANTOS (UNIRIO)

Realizo pesquisa sobre a correspondência dos escritores brasileiros que viajaram para fora do Brasil, especificamente no início da República brasileira. A partir desse material, publicado ou disponível em arquivos institucionais públicos, é possível ter um olhar privilegiado sobre a construção de um pensamento cultural proveniente da passagem desses escritores por novos circuitos intelectuais. Desse modo, a apresentação que faço, nesse momento, é um convite para percorrer algumas dessas correspondências, no intuito de compreender como essas trajetórias constroem cenas de leitura e escrita, particularizadas pela situação que esses escritores compartilham. O mapeamento da experiência no exterior e a cena inerente a ela podem revelar, além de estratégias de subjetividade no interior da correspondência, modos de inscrição dessas subjetividades nas discussões artísticas e culturais, mediadas pela construção de uma nacionalidade que se quer republicana ou que habita esse contexto. Para isso, pretendo analisar algumas cartas com o apoio da crítica epistolográfica afinada ao entendimento de uma cenografia autoral construída na correspondência literária.

No início da República brasileira, o desenho do quadro diplomático apresentava a confluência de intelectuais que ocupavam postos e funções no exterior, tanto para administrar

espaços de circulação de brasileiros quanto para se empenhar em questões de território. O mapeamento geográfico da República e do Brasil, posterior à Guerra do Paraguai e ao advento republicano necessitava de um ideário capaz de confirmar o nacionalismo em termos republicanos. Nesse sentido, podemos demarcar nas discussões intelectuais e nas ações do corpo diplomático um discurso republicano, que revigorou muitas vezes o empenho nacionalista germinado nas décadas do Brasil Império.

É importante, portanto, salientar que os debates culturais e, sobretudo, literários da época não se desvinculavam dos posicionamentos e ações políticas, em prol ou contra o movimento republicano. O que a correspondência de autores como Aluísio Azevedo, Domício da Gama, Carlos Magalhães de Azeredo, entre tantos outros intelectuais que assumiram a vida diplomática, pode revelar é um modo e uma sensibilidade republicanos nacionalistas, que deixam ver não somente a vida literária, cultural e as disposições estéticas de um momento eferescente no Brasil, mas principalmente um vínculo entre arte e política, pensamento estético, filosófico e ação.

No presente trabalho, comentarei a correspondência ativa de Carlos Magalhães de Azeredo, diplomata e escritor brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1872 e falecido em Roma em 1963. A trajetória do quase desconhecido Carlos Magalhães de Azeredo é assinalada pelas viagens como diplomata e pelas importantes amizades que estabelece ao longo da sua carreira diplomática e literária. Amigo de Joaquim Nabuco e Machado de Assis, é com este último que o diplomata e poeta mantém uma relação pessoal e epistolar bastante intensa e visivelmente semelhante a uma relação filial. O jovem Carlos Magalhães de Azeredo é apadrinhado pelo escritor mais velho Machado de Assis. Em troca, fornece ao escritor-mestre as impressões, discussões, novidades e seus próprios textos literários, muitas vezes gerados por causa dos espaços em que ele

se estabelece ou visita. O escritor-mestre, à roda de seu quarto, conhecera o mundo sem nunca ter pisado fora do Brasil, por isso recebia de bom grado a oferta das notícias do mundo via missiva.

Apresentarei alguns trechos da correspondência entre Carlos Magalhães de Azeredo e Machado de Assis que foi publicada pela Academia Brasileira de Letras, no tomo III da *Correspondência de Machado de Assis* (2011). Tal apresentação será feita a partir de orientações críticas que tenho seguido para discutir e reconhecer nas missivas tanto condições próprias da escrita epistolar no século XIX, quanto questões da estética nas cartas de escritores, uma vez que considero tal correspondência uma efetiva produção literária. Assim, uma primeira demarcação nesse estudo seria considerar a correspondência literária como aquela produzida por escritores e intelectuais integrados no espaço literário do período. Entendo com isso que a participação epistolar dos sujeitos não é exterior ao que podemos chamar de literatura. Paralela à criação de obras ficcionais e/ou poéticas, a correspondência (como o diário, as memórias e outras bioescritas) desempenha e afirma no panorama literário modos de sensibilidade, convivialidade, sociabilidade que configuram organicamente uma literatura. Pretende-se com isso compreender literatura para além da separação entre gêneros e escritas, criação e discussão. Sendo assim, a literatura pode ser percebida não apenas como representativa de uma tendência estética ou momento histórico, mas também como performance fomentadora do espaço literário. No final do século XIX, poemas, contos e romances, circulam, são enviados por carta e/ou publicados em periódicos. A repercussão da literatura erige um autor no campo das letras quando este é capaz de desempenhar uma escrita de si que também circula em outros gêneros, como a correspondência, o diário e as memórias. O escritor é também aquele criado por uma estilização de si: esse é o modo de efetivamente fazer literatura desde meados do século XIX.

Antes de percorrermos as cartas, será necessário, portanto, munirmo-nos de alguns instrumentais teóricos a fim de configurar as lentes da leitura, para melhor perceber o que há de literário e estético na correspondência literária.

## A epistolografia do século XIX e o jogo de cena

As seguintes sugestões teórico-críticas não serão, nesse texto, apresentadas extensamente ou debatidas. Interessa nesse momento manipulá-las como vetores para configurar cenas de leitura para a correspondência abordada. De qualquer modo, os autores que amparam esses estudos são aqueles que, apesar de suas diferentes perspectivas, percebem na escrita da correspondência (literária e não-literária) uma estética, a que alguns denominam estilização de si. É assim que alguns pensadores, representados por esses que veremos a seguir, analisam a intersecção entre arte e vida, escrita literária e escrita de si como modos de produção inerentes à vida intelectual que se estabelece no século XIX.

Longe de defender um primado do sujeito e da subjetividade, os críticos da correspondência e da subjetividade como identidade essencial (GOFFMAN, 1985; ROSSET, 2001) veiculada nos escritos íntimos e/ou privados concebem o jogo de encenação próprio da constituição do sujeito. Muito mais produção de si do que expressão de si, essa subjetividade, ao mesmo tempo que consolida um espaço da intimidade, demonstra que o mesmo está vincado no circuito da sociabilidade que se estabelece nos oitocentos. No campo da literatura, a intimidade é também literária sendo entendida aqui não no sentido de formar um sujeito da obra artística, mas de garantir que a obra produza sujeitos literários. Consequentemente, é a obra que escreve o autor, e a correspondência é o espaço privilegiado de percepção dessa escrita.

No estudo *Da amizade*, Anne Vincent-Buffault (1996) mapeia a “teatralização” do íntimo na correspondência do século XIX. Segundo a autora, essa teatralização efetiva-se após o declínio da encenação social: se, no século XVIII, a carta serve de espaço de criação de uma sociabilidade encenada socialmente, na qual o sujeito cria para si uma persona social que mantém redes hierárquicas de convivialidade, para Vincent-Buffault, isso se transforma no século seguinte, pois o século XIX se definirá como o momento em que o íntimo, o interior, aquilo que entre em tensão com o exterior e o superficial da convivência irá se constituir.

Estilisticamente, a autora nos apresenta o contraste perceptível entre o estilo elegante da encenação social do século XVIII e o estilo espontâneo, natural da escrita do íntimo no XIX. Partindo da ideia de “desformalização da sociabilidade”, de Norbert Elias, Vincent-Buffault percorre na escrita da correspondência a mudança da produção de um si-mesmo entre os séculos XVIII e XIX. Essa metamorfose é fundamental porque assinala como a teatralização do íntimo substitui a teatralização social do século XVIII, confirmando na diferença a relação entre escrita do íntimo e produção/teatralização. Embora não possamos desenvolver aqui tal tópico, é necessário registrar que a sensibilidade do século XIX, sobretudo na sua segunda metade, está afinada com a teatralização do íntimo, conforme a define Jean-Pierre Sarrazac (2013). Não é obra do acaso que a produção dramática da época aos poucos vá sinalizando essa transformação. Sendo assim, sensibilidade, sociabilidade e estética confluem: a vida escrita e a vida encenada são partes de uma mesma atuação social.

Ao publicar um inovador ensaio sobre Balzac (*Devenir Balzac: l'invention de l'écrivain par lui-même*, 2007), o crítico José-Luis Diaz utilizaria a expressão “cenografia autoral” no intuito de tornar visível a produção de si que o escritor realiza quando ocupa espaço no campo literário. Conjugando

as discussões de Michel Foucault sobre a escrita de si e as de Pierre Bourdieu sobre o campo literário, Diaz analisa como o escritor, sobretudo na correspondência, constrói-se literariamente a fim de atuar no espaço literário. Como jogo de cena, a cenografia autoral marca um momento, a segunda metade do século XIX, em que a literatura é definida por elementos que conjugam obra e vida: a sacralização do autor, a biografização da experiência estética, a individuação do estilo, a produção de figuras da intimidade e a multiplicação das imagens do escritor são modulações decisivas para o momento.

Devo a Diaz, em parte, a preparação de algumas cenografias apresentadas a seguir, coletadas da correspondência de Carlos Magalhães de Azeredo. O intuito de enquadrar certos momentos das missivas é o de tornar mais perceptível o entrecruzamento da produção de uma subjetividade literária e da atuação no espaço literário, o que condiz com a noção de cenografia autoral: é no espaço literário que o escritor torna-se escritor. Gostaria de sugerir que tornar-se escritor significa, portanto, nas cartas que leremos a seguir, nascer naquele espaço-tempo da carta em que o sujeito não é moldado por uma constituição fechada, mas é puro envio ao outro, criado a partir de um endereçamento. O sujeito como envio cria zonas, espaços, fronteiras que nada têm a ver com a constituição de uma subjetividade fechada em si mesma.

O espaço literário da correspondência é esse espaço cenográfico em que o sujeito-envio se constrói como persona a cada carta diante do público/destinatário imaginado. Nesse espaço, constitui-se o que Diaz denomina “escritor imaginário”, ou seja, a figura que performatiza o seu papel criado para a cena literária.

Na apresentação das cenografias, apenas produzo títulos exercendo a função de legendas que sintetizam a tipificação das cenas. Não desenvolverei nesse momento a interpretação das cartas, já que o objetivo desse trabalho é configurar a



apresentação das cenas como recorte de material de trabalho a partir dos marcos teórico-críticos expostos.

## Cenografias nas cartas de Carlos Magalhães de Azeredo

**PRIMEIRA CENOGRAFIA:** o estabelecimento dos termos da amizade: tempo e espaço da dedicação à amizade, posições e figuras dos missivistas, o pacto estabelecido pela e da correspondência

Carta de Magalhães de Azeredo a Machado de Assis:

São Paulo, 21 de outubro de 1892.

Mestre e Amigo,

Ainda que os ferozes *estudos jurídicos* não me permitem longas distrações, sinto verdadeiro prazer em consagrar alguns momentos a esta conversação – embora monólogo – com Vossa Excelência. O que não sei é se estas linhas lhe darão o mesmo gosto que a mim, pois tenho de importuná-lo, pedindo-lhe o obséquio de uma informação que me é muito necessária. Já agora há de ter paciência; aceitou com tanta gentileza a missão de Mentor deste pobre Telêmaco, e é sestro tão humano abusar da bondade dos amigos! (ASSIS, 2011, p. 17)

**SEGUNDA CENOGRAFIA:** os estados de ânimo, de saúde, as sensações compartilhadas e espelhadas, doença e literatura como saúde

Carta de Magalhães de Azeredo a Machado de Assis:

São Paulo, 25 de novembro de 1892

Prezado Mestre e Amigo,

A sua carta veio encontrar-me na prostração de uma terrível febre palustre, que me teve preso no leito por

seis dias, e de que só agora estou convalescendo; trazendo-me tão assinaladas provas da sua bondade e dedicação, foi como visita de inesperado amigo que viesse dar alívio aos sofrimentos de um enfermo. (ASSIS, 2011, p. 19)

Carta de Magalhães de Azeredo a Machado de Assis, Roma, 9 de dezembro de 1896:

Nada falta hoje à minha felicidade para ser completa senão a saúde. Não tenho passado bem em Roma; os antigos incômodos nervosos de que me vi livre em Montevidéu recomeçaram com maior intensidade; todos os médicos que tenho consultado são concordes em que eu não sofro lesões orgânicas de nenhuma espécie, mas só desordens funcionais: a anemia e a neurastenia são os meus dois males. Mas sabe o que significa isso? Significa que padeço vertigens frequentes, sufocações, falsa angina de peito, perturbações da vista, enfim, mil sintomas imitados de moléstias que na realidade não existem. Deixo-lhe calcular quantos dias me tenho visto impossibilitado de trabalhar, e quantos esforços penosíssimos me têm custado certas páginas escritas ultimamente. Mas, logo que apanho uma hora propícia, atiro-me aos meus versos e às minhas prosas. A vocação literária é em mim mais forte que tudo. (ASSIS, 2011, p. 193)

**TERCEIRA CENOGRAFIA:** as cenas de escrita e de leitura da carta: o gozo confesso

Carta de Magalhães de Azeredo a Machado de Assis:

São Joao Del Rei, 22 de janeiro de 1894

Meu querido Mestre e Amigo,

Quando, outro dia, reconheci no sobrescrito a sua letra, o meu coração vibrou todo num júbilo extraordinário; e apressei-me em abrir a carta, para gozar logo o prazer

da sua conversa, tão elevada e conceituosa, tão rica de espírito e bondade. Confessar-lhe-ei – por que não? a sua indulgência me permite esta liberdade – que já começava a descrever da sua resposta! Mas acredite que uma voz íntima protestava em mim contra esta desconfiança. – Não falta quem tarda – dizia a voz, apegando-se a um provérbio, meio seguro de persuasão. Quando menos esperares, a desejada carta aparece aí como por encanto. (ASSIS, 2011, p. 35)

**QUARTA CENOGRAFIA:** paisagem exterior – paisagem íntima

Carta de Magalhães de Azeredo a Machado de Assis:

Ilha das Flores, 20 de janeiro de 1895

Querido Mestre e Amigo,

Confesse que, por muito crente na minha prontidão, não seria capaz de esperar tão depressa esta carta. Veja quanto pode a saudade num coração como o meu! Apesar das fadigas da viagem, e das imensas tristezas que me pungem, não reservei para depois da minha instalação em Montevidéu o consolo de dar-lhe notícias minhas. Escrevo-lhe da ilha das Flores, prisão detestabilíssima, masmorra quarentenária, em cuja entrada se pode descrever, como no Inferno de Dante:

“Lasciate ogni speranza, o voi ch’entrate...”  
per cinque giorni!

Com efeito, cinco dias, nada menos, devemos ficar aqui, desinfetando-nos dos nossos pecados, porque quanto a doenças do Rio de Janeiro, não há que desinfetar. Isto é uma selvageria, uma horrível selvageria, e inspira-me, logo à chegada, um profundo e tempestuoso rancor contra estes uruguaiois. Não seria, talvez, bastante diplomática a frase que atirei hoje a um dos guardas da estufa: Quando se vem de um país civilizado, estranham-se

estas coisas... Isto, dito a um ministro, a um general, provocaria acaso um conflitozinho *quase* internacional; mas a um simples guarda de estufa!... [...] Não tive de que me queixar durante a viagem; o *Danúbio* é um vapor de primeira ordem, e o mar esteve manso, e belo, e enfeitado de lindas espumas brancas nas dobras do seu manto glauco; anteontem à tarde, admiramos um maravilhoso pôr do sol, espetáculo que estava pedindo, para descrevê-lo, a pena de um Chateaubriand ou de um Herculano... [...] Saudades, melancolias, angústias – muitíssimas senti, e sinto ainda, e ainda sentirei; mas essas, como evitá-las, nas minhas circunstâncias? (ASSIS, 2011, p. 56-57)

**QUINTA CENOGRAFIA:** sobreposição de paisagens: o Brasil visto pelo exterior, exercícios de nacionalismo

Carta de Magalhães de Azeredo a Machado de Assis, Montevidéu, 6 de outubro de 1895:

Isto é terra pequena; entretanto, a verdade é que o povo daqui se esforça mais que o do Brasil em tornar brilhante a sociedade e cômoda a vida. Já lhe disse como aqui se aproveita e se faz render o pouco e o mau que dá a natureza; nesse empenho, a municipalidade e os particulares se auxiliam mutuamente – o contrário do que entre nós sucede. Ao passo que no Rio de Janeiro o Jardim Botânico fica às moscas e o Campo de Santana aos soldados, aqui, por exemplo, a *Plaza de la Independencia*, que é um largo vasto, mas mal arborizado, se transforma em imenso salão de visitas nas noites de verão, e na *Playa de los Pocitos*, que tem apenas um grande restaurante e uma ponte sobre o mar, reúne-se, também nas noites calmosas, todo o *high-life* de Montevidéu, para ouvir e contar histórias, respirando ar mais puro e fresco. [...]

Mas que importa isso tudo? Não é preciso ir muito longe, para verificar os gravíssimos defeitos, alguns realmente vergonhosos, que tanto prejudicam o Rio de Janeiro. Já não falo de Buenos Aires, única na América do Sul; mesmo em Montevidéu, e, dentro do Brasil, em São Paulo, encontra o carioca muita ocasião de humilhar-se. Mas com esses vícios todos, com todas essas mazelas, a nossa cara pátria, a nossa velha Ama é adorável! Bem me parece que para nós, criados em seu seio e afeitos às suas belezas incultas mas grandiosas, não há novidade peregrina que a faça esquecer. Há nove meses que a deixei, e ainda não perdi, já não digo saudades dela e dos amigos aí deixados (que esses não perderei nunca), mas o desejo, a necessidade de certos hábitos que eu tinha no Rio. (ASSIS, 2011, p. 119-120)

**SEXTA CENOGRAFIA:** a paisagem exterior em versos, a produção internacional de escritores brasileiros

Poema contido na carta de Magalhães de Azeredo a Machado de Assis, Roma, 12 de outubro de 1896:

*Numa vila romana*

*(Das Rústicas e Marinhas)*

*Rangem portões de bronze em velhos quícios...*

*Deuses de pedra, fontes a silvedo,*

*Só vós sabeis, só vós, todo o segredo*

*Desta morada augusta de patrícios!*

*Quanto aí passou –paixões, virtudes, vícios,*

*Glórias e infâmias, tirania e medo,*

*Lutos, festas, traições de baixo enredo,*

*Amores verdadeiros e fictícios...*

*Tudo na paz dos séculos é findo:*

*Ora em lendas românticas se perde*

*A antiga ostentação, brilhante e fátua...*

*Só Vênus dorme, entre árvores, sorrindo...*  
*Como é doce do bosque a sombra verde*  
*Sobre o mármore branco de uma estátua!*  
(ASSIS, 2011, p. 182-183)

## Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*: tomo III, 1890-1900. Rio de Janeiro: ABL, 2011.
- DIAZ, José-Luis. *Devenir Balzac: l'invention de l'écrivain par lui-même*. Paris : Christian Pirot, 2007.
- \_\_\_\_\_. *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- ROSSET, Clément. *Loin de moi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Da amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

## Plantas, animais e literatura

MARILIA ROTHIER CARDOSO (PUC-RJ)

Quando jovem, procurando ingressar na carreira literária, o brasileiro Guimarães Rosa manda uma coletânea de contos para um concurso e já evidencia uma particularidade: a inclusão de animais em suas tramas narrativas afasta-se, decididamente, da tradição alegórica. Como membro do júri, outro escritor, Graciliano Ramos – este, à época, 1938, bastante conhecido –, deixou registrado “que Rosa é um animalista notável: fervilham bichos no livro, não convenções de apólogo, mas racionais direitos, exibidos com peladuras, espavões e os necessários movimentos de orelhas e de rabos” (RAMOS, in ROSA, 1969, p. xxviii). O conto que abre o volume, *Sagarana* (só publicado em 1946), em vez de façanhas de gente, acompanha, com rigor vocabular e cuidadosa elaboração estilística, as aventuras de um burro – o “burrinho pedrês” chamado Sete de Ouros – capaz, graças à sorte e à persistência mansa de sua espécie, de safar-se atravessando terrível tempestade. Um pouco mais convencional, integra também o conjunto “Conversa de bois”, onde, embora usem linguagem humana, os bichos expõem suas próprias opiniões e discordam do companheiro “que pensava de homem” (ROSA, 1969, p. 296). Essa outra estória do sertão é contada do ponto de vista de um menino, o guia do carro, que serve de mediador entre a insensibilidade do carreiro ríspido, e a calma resistente dos bois, sempre prontos a escapar do chicote e dos palavrões. Crianças e animais, mostrando a inutilidade do mando violento dos homens.

Depois da estreia, Guimarães Rosa surpreendeu com a força característica de sua arte, apoiada em observação etnográfica perspicaz, que lhe permitia deslocar seu foco dos bichos para as plantas e até para os acidentes geográficos. Sem se desinteressar dos humanos, segue construindo estórias onde todas as criaturas ganham voz. Atrelando-se à linhagem épica, ultrapassa a razão antropocêntrica e aperfeiçoa seu instrumento verbal na produção de sensações. A multiplicidade de efeitos sonoros, visuais e táteis de suas frases delinea a complexidade das relações entre os mundos animal, vegetal e mineral.

Se a maior ousadia de sua escrita, a novela “Meu tio, o iauaretê” (ROSA, 1969, p. 126-159), encena a convivência e o contágio mútuo entre um sertanejo e as onças – contágio configurado pelo devir inarticulado da linguagem literária –, pode-se acompanhar o avanço desses experimentos em crônicas, aparentemente despreziosas, como “Circo do miudinho” (1961), onde cada episódio breve é protagonizado por um inseto. Burros filósofos e bois rebeldes têm vários antecedentes na história da literatura. Mas besouros, grilos e cigarras raramente atraem a atenção dos escritores. Os perfis dessas criaturas pequenas, seguidos da narrativa de flagrantes em que o artista os surpreendeu em ação, dão conta das dimensões complexas de sua vida. Sem descartar certa margem de sentido alusiva à sociedade humana, os mini-episódios iluminam variadas relações culturais entre espécies da natureza. Veja-se o exemplo:

[o besouro] havia-se despertado, sentira-se nu, a curto, suspeitara-se em erro de origem. Decerto, não pelo raciocínio; que são cálculos e números, para um bagalhão de besouro? Mas, assim qualquer coisa que revelada e intuída, almamente, simples pingo de consciência, o ferir de um ponto de espírito. (ROSA, 1970, p. 241-242)



Em contraponto, outra crônica do mesmo período, “Jardim fechado” (1961), destaca roseiras e arbustos que integram com os bichinhos voadores. Mais uma vez, são os olhos e ouvidos de um menino que testemunham os movimentos desse espaço isolado. Para captar o que discrepa das proporções humanas e adultas, a arte devém criança – e isto é, resgata sua mudez infante (o momento anterior ao domínio da linguagem articulada) – e, assim, recompõe modos de convivência quase completamente imperceptíveis:

Não havia o quem que fosse, mas havia o por se achar. O jardim se encapuzava. Os bichinhos distraídos e as flores em o pendurar-se. A rosa intrêmula, doidivana a dália, em má-arte a aranha, o quente cravo; borboletas muito a amarem-se; bobazinhas violetas, os lírios desnatados. Ninguém soubesse de nada. Só a soledade. (ROSA, 1970, p. 255)

Até as espécies minerais – seja a água, sejam diferentes tipos de rochas formando acidentes geográficos – têm sua vida examinada e compõem fragmentos ficcionais em pé de igualdade com personagens humanas. Um bom exemplo, também da mesma série, é a trinca de crônicas (1961), “O riachinho Sirimim”, “Recados do Sirimim” e “Mais meu Sirimim”. Pode-se dizer que se traça biografia do córrego em primeiro plano, tendo os viventes de suas margens como coadjuvantes.

Sirimim veio até aqui quieto, que dele não se ouve; mas, a biquinha antiga, saturada, aí a água cai tanta, que já faz som, aí ele começa a falar: ...se bem, bem, bem bom... – e lá vai, marulha abaixo. [...] Sirimim atravessa uma noite e um luar, muito claros, os vagalumes vindos, os curiangos cantando, perto e longe, por cima do mundo inteiro. (ROSA, 1970a, p. 259-260)

Possivelmente, o melhor exemplo desse tratamento artístico equidistante de todas as criaturas encontra-se em “O recado do morro”, publicada em 1956, integrando o volume *Corpo de baile*. Como exploração das diferentes possibilidades de se construir conhecimento, a novela reporta-se ao tempo em que naturalistas estrangeiros adentravam o sertão brasileiro em pesquisa da flora e fauna, guiados por moradores locais. No papel de mediadores entre espécies de criaturas e perspectivas do saber, sete personagens excepcionais – três bobos, dois loucos, um menino e um poeta popular – cruzam com a expedição científica e vão transmitindo, em falas cifradas, o “recado” que o Morro da Garça teria “gritado” (cf. 1978, p. 21) para o primeiro deles, morador de uma das grotas do caminho. Os agentes da pesquisa e os perseguidores da mensagem esotérica reúnem-se na vila, justamente, durante a festa do Rosário, quando, durante os ritos habituais, a profecia encontra seu desfecho, narrado em cena fantástica. Aí, fragmentos da tradição cristã misturam-se às atividades festivas marcadas por ritmos e práticas africanos, conservados no cotidiano da população. Assim se põem em confronto múltiplas perspectivas de pensamento: mágica e lógica, intuitiva e experimental, poética e científica. Da potência de seus cruzamentos resultariam os traços característicos da arte narrativa, vinda de partes dos territórios americano e africano – arte narrativa onde ressalta a sobrevivência de culturas arcaicas, contaminando procedimentos técnicos e estilísticos modernos.

Em seus exercícios de levar os fundamentos epistemológicos da filosofia ocidental aos limites da contestação radical do racionalismo antropocêntrico, Gilles Deleuze e Félix Guattari também buscam a intercessão de saberes mediadores – descrições zoológicas e botânicas ou relatos etnográficos sobre culturas arcaicas. Assim, em três fragmentos nomeados “Lembranças de um feiticeiro” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 19-36), indicam o poder do pensamento que se abre

à apropriação de particularidades de animais, de híbridos de gente e bicho, como os lobisomens, de plantas com virtudes alucinógenas e até de bactérias. Lidas pelo prisma dessa investigação rebelde, as estórias de Guimarães Rosa revelam sua ambição especulativa alimentada (proposital e inconscientemente) pelas sobrevivências de saberes arcaicos, que, ao longo de séculos, interferem na cunhagem de conceitos e ferramentas científicas. Nessa novela, que explora a pluralidade de modos de conhecer o mundo, a narrativa encontra o ritmo adequado, impactante e contaminador, porque suas frases estão impregnadas de sonoridades africanas – “aquele guararape brabo: rufando as caixas, baqueando na zabumba”, “o tungo e o vungo” para “dançar e cantar” (ROSA, 1978, p. 50, 59, 56).

Outra novela, “Campo geral”, também componente de *Corpo de baile*, encena a convivência estreita entre crianças, bichos, plantas, fenômenos atmosféricos e presenças espectrais, numa observação sagaz da formação de subjetividades, em espaços periféricos. A trama literária acompanha o protagonista Miguilim e seus irmãos, crescendo num sítio isolado do interior do Brasil, através de imagens vívidas, que registram situações tensas, onde ternura e violência encontram algum equilíbrio através de trocas afetivas particularmente intensas no tempo da infância:

Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. [...] O pai de Miguilim deu para eles [uns tropeiros] a cachorra. [...] Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. [...] Mas um dia contaram a ele a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram. [...] Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então,

foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu (ROSA, 1970b, p. 10-11).

Contemporâneo de Guimarães Rosa, o etnólogo e escritor fula (do atual Mali), Amadou Hampâté Bâ, estudioso e colecionador da tradição narrativa oral, tratou literariamente suas memórias de menino e jovem, no início do século XX, em território africano, onde as culturas banbara e tucolor combinavam-se com o islamismo e tinham de confrontar-se com a colonização francesa. A descrição de uma viagem por territórios de costumes desconhecidos, em que, bem pequeno, acompanhou a mãe, concentra-se no parto de seu irmãozinho, apresentado como acontecimento desencadeador da consciência de si, motivo de uma primeira organização de lembranças. A cena destaca a presença do “mestre da faca”, um dos encarregados da iniciação daquela sociedade. Aí, a água é a oferta principal feita ao recém-nascido, pois vale como garantia de sua vida, que corresponde à troca pelo “bem estar” e “longevidade” (BÂ, 2003, p. 123-124) que a criança promete trazer para o povo que a acolhe. A etapa seguinte da iniciação do memorialista, já menino de 7 anos, acontece com sua entrada para a escola corânica e sua aprendizagem da mitologia e dos ritos, onde pensamento e prática se entrelaçam. O “mestre da palavra”, poeta e narrador, que o educa, é um “sacrificador ritual” – por isso, “mestre da faca” –, “instrutor e necessariamente ferreiro”, aquele cujas tarefas estabelecem o intercâmbio entre a sobrevivência dos humanos e sua integração com as espécies constituintes do cosmos. Nesses dois momentos onde Hampâté Bâ situa seu processo iniciatório, delinea-se, como cerne do pensamento dos fula, a percepção aguda de que um mesmo princípio vital habita todos os seres, humanos e não humanos. Assim, a organização social integra-se plenamente à

ordem da natureza. Os espíritos tutelares presidem essa integração. Distantes das práticas modernas baseadas no controle e exploração das demais espécies, seu convívio com as mesmas envolve equilíbrio e respeito.

Enquanto Amadou Hampâté Bâ, iniciado na sabedoria africana e educado em escolas coloniais francesas, ao ocupar cargos diplomáticos e tornar-se escritor, procurou transmitir, em termos compreensíveis para o ocidente moderno, a importância das tradições arcaicas da oralidade, ainda vivas em sua terra. Décadas antes, o brasileiro Monteiro Lobato, escritor e editor, preocupado com a definição de rumos da sociedade de seus país, foi buscar nas lembranças de sua infância rural, os resíduos potentes das crenças dos escravos trazidos de diferentes regiões da África. Por isso, pode-se traçar um paralelo entre as estórias lobatianas e as recordações de Hampâté Bâ, quando estas e aquelas exploram as afinidades entre os humanos e os vegetais. Ainda criança, o memorialista malinense, tentando entender o mistério da morte, comparou o costume de enterrarem-se os homens mortos com a prática agrícola de lançar as sementes no fundo da terra. Testemunha do florescimento das plantas, algum tempo depois, fica na expectativa de que, das mortes reais ou simbólicas dos homens também germinasse “algo de novo” (BÂ, 2003, p. 136).

Já Lobato aproveita, em suas narrativas, fragmentos de mitos arcaicos, conservados nas fazendas do interior. Vale lembrar o conto onde um morador derruba uma peroba – árvore frondosa de madeira nobre – e acaba sendo vítima da “vingança” da mesma. O acontecimento trágico havia sido previsto pelo marceneiro que, considerando que aquele pode ser um “pau de feitiço”, assegura: “[...] de tanto lidar com paus, fiquei na suposição de que as árvores têm alma, como a gente” (LOBATO, 1957, p. 144). Noutro conto, a investigação sobre as plantas chega a tratar da riqueza de sua linguagem – dimensão percebida e explorada pelo africano Timóteo, ex-escravo

encarregado de planar o jardim da fazenda. Nesse ofício, mais que competência, mostrou seu dom de “poeta”: “Compusera [...] um maravilhoso poema onde cada plantinha era um verso que só ele conhecia, verso vivo, risonho ao reflorir anual da primavera [...]. O jardim tornara-se a memória viva da casa” (LOBATO, 1972, p. 28). Embora não se trate de um iniciado em verdades botânicas e religiosas, a personagem de Monteiro Lobato é comparável aos “mestres” respeitáveis, evocados por Hampâté Bâ como conhecedores dos deuses, das artes e de todas as espécies de viventes.

Na cultura brasileira, o saber ancestral faz-se representar, como em regiões africanas que também passaram por experiências coloniais, pela conjunção de religiões politeístas de estreita ligação entre a cosmologia e as atividades cotidianas, com crenças monoteístas (o islamismo e a linhagem judaico-cristã). Entre nós também são variadas as vertentes culturais arcaicas, pois contam com as contribuições africanas que se contaminaram com as práticas indígenas autóctones. Assim, a crítica tem de instrumentalizar-se com as informações da história e da etnologia – tanto nos ramos africanista quanto ameríndio – para que possa rastrear a força das sobrevivências presentes em nossa literatura e avaliar o teor de resistência aos valores modernos, aí indireta mas plenamente atuantes. No contexto atual de questionamento do antropocentrismo, diante das demandas pela tomada de providências ecológicas, o trabalho do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro tem atraído grande interesse, pois concentra-se na observação das estratégias intelectuais responsáveis pelo ordenamento de sociedades indígenas, que, durante séculos, vêm-se mantendo através do respeito estrito ao equilíbrio da flora e fauna do ambiente onde habitam. À sua maneira contestadora, empenhado, como Hampâté Bâ, em traduzir o pensamento selvagem nos termos compreensíveis pelos ocidentais, Viveiros de Castro apropriou-se do conceito filosófico

de “perspectivismo”. Através dessa noção, explica que os seres de diferentes espécies (com destaque para os animais que convivem com a tribo) compartilham a mesma origem humana, portanto, têm sua própria cultura e confrontam-se com a alteridade dos demais. Isto significa que vivemos em mundos simultâneos, caracterizados por naturezas de sentido e valor diferentes. Só a percepção treinada do xamã é capaz de penetrar as complexas relações entre esses mundos, revelando os trânsitos e metamorfoses entre humanos e animais, mortos e vivos, objetos e fenômenos meteorológicos.

De seu lado, mesmo sem apresentar tratados sobre o assunto, o escritor moçambicano Mia Couto não deixa de sugerir, em alguns de seus contos certo interesse em experimentar o perspectivismo como método de conhecer o mundo. Observa-se que tem preocupações semelhantes às do antropólogo brasileiro, pois, trabalhando simultaneamente com a literatura e a biologia, dedica-se ao estudo do impacto da questão ambiental. Se não chega a tomar plantas ou utensílios como personagens, desenvolve tramas onde se acompanha a evidente inversão das posições dos bichos em relação aos homens. Num exemplo interessante, um burguês acaba acostumado a atrelar-se a seu cão e ser conduzido por ele. Os transeuntes, atentos à elegância do cachorro, consideram a situação natural e até se afastam do homem, perguntando se é perigoso ou se morde. Assim se resume a estória “O dono do cão do homem” (COUTO, 2009, p. 103-106).

Bastante mais conhecido do que os autores até aqui mencionados, o sul-africano J. M. Coetzee, receptor do Prêmio Nobel de Literatura em 2003, mesmo sem evocar memória de ritos ancestrais, também questiona o antropocentrismo ocidental, transformando seu prestígio como artista numa espécie de tribuna – deslocada e irônica – de defesa de animais e humanos, vitimados, ambos, por formas inaceitáveis de violência autoritária. No ensaio “De animais e literatura”

(SOUZA, 2011, p. 83-90), a professora brasileira Eneida Maria de Souza estabelece uma conexão instigante entre diário, contos e artigos de Guimarães Rosa – textos centrados na atuação de bichos como sujeitos de cenas rememoradas ou inventadas – e os momentos onde a escrita de Coetzee saiu em defesa dos direitos dos animais. Os dois escritores serviram-se da estratégia da mediação para compor seus textos de alerta e denúncia. Enquanto, num devir-criança da linguagem artística, o brasileiro experimenta os pontos de vista de meninos e dos próprios bichos para desenvolver cenas e enredos, o sul-africano volta-se para o devir-mulher, na construção do alter-ego Elizabeth Costello – escritora e conferencista, com seus mais de setenta anos, que trata das “vidas de animais” a partir da obra de filósofos e poetas (COETZEE, 2004, p. 59-115).

Numa de suas raras entrevistas, Guimarães Rosa disse que, quando algum problema o obcecava, em vez de conversar com um professor de filosofia, saía em busca dos vaqueiros de sua terra, todos eles “homens atilados” (ROSA, in COUTINHO, 1983, p. 79). Esse vezo de construir o pensamento, deixando-se absorver pelas ideias daqueles que convivem de perto com os bois, conhecedores íntimos de animais e plantas, corresponde a uma tomada de posição desafiadora diante da hegemonia da ciência. Embora noutro tom, trata-se de posição análoga a tomada por Coetzee, através do tom tão incisivo quanto desconcertante usado por Elizabeth Costello diante de uma plateia universitária. Ela também descarta os sistemas filosóficos fundamentados exclusivamente no que considera a razão humana. Só nas palavras de alguns poetas é que a velha conferencista encontra a intuição da consciência animal sobre seu próprio mundo. É o caso de Ted Hughes que capta o modo de percepção de um jaguar. O poema referido atribui ao animal selvagem consciência cinética; os olhos deste atravessam barreiras, assim como o impulso de seus músculos o lança num espaço muito diverso das três dimensões que



limitam os homens\*. Em iluminação paralela, uma das novelas de Guimarães Rosa inscreve, nas falas dos vaqueiros, a “definição de poesia” (ROSA, 1980, p. 60). É o Grivo, o mais atilado deles, que narra sua viagem como se enxergasse os caminhos pelo olhar das plantas e dos bichos. Ele só aponta sua própria presença quando se dá conta da perspectiva alheia e afirma: “o olho da cobra me vê...” (ROSA, 1978, p. 113).

### Referências bibliográficas

- BÂ, Amadou Hampâté. *Ancoullé, o menino fula*. Trad. Xina Smith Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena, Casa das Áfricas, 2003.
- COETZEE, J. M. “The lives of animals: The philosophers and the animals”; “The lives of animals: The poets and the animals”. In: *Elizabeth Costello*. London: Penguin, 2004.
- COUTO, Mia. “O dono do cão do homem”. In: *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 103-106.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. “Devir intenso, devir animal, devir imperceptível...”; “Acerca do ritornelo”. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1997, v. 4.
- Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.
- LOBATO, J. B. Monteiro. “A vingança da peroba”. In: *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1957, p. 135-153.
- \_\_\_\_\_. “O jardineiro Timóteo”. In: *Negrinha*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972, p.28-35.

---

\* Adaptação livre do trecho: “the jaguar’s vision [...] is not blunted. On the contrary, his eyes drill through the darkness of space. [...] his consciousness is kinetic rather than abstract: the thrust of his muscles moves him through a space quite different in nature from the three-dimensional box of Newton [...]” (COETZEE, 2004, p. 95).

- RAMOS, Graciliano. "Conversa de bastidores". In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969a, p. xxiii-xxviii.
- ROSA, João Guimarães. "Circo do miudinho"; "Jardim fechado". In: *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 241-244; 253-256.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Meu tio o iauaretê". In: *Estas estórias*. Org. Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969b, p.126-159.
- \_\_\_\_\_. "O recado do morro"; "Cara-de-bronze". In: *No Urubuquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. (vol. 2 de *Corpo de baile*), p. 5-70; 71-127.
- \_\_\_\_\_. "O burrinho pedrês"; "Conversa de bois". In: *Sagarana*. 8. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 3-68; 283-318.
- SOUZA, Eneida Maria de. "De animais e literatura – Rosa, Kafka e Coetzee". *Aletria*, n. 3, v. 21, set.-dez., 2011, p. 83-90.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

## El cuerpo como espacio liminal: cartografías y bioescrituras latinoamericanas contemporáneas

NANNE TIMMER (UNIVERSITEIT LEIDEN)

*cor.po*

*subst m corpo ['korpu]. pl. corpos. De nem*

*um. Massa e peso*

*(favor não confundir)*

*anexados a superfícies*

*de código binário*

*aka masculino e feminino.*

*1. a. Geografia do posicionar-se. Área com fronteiras definidas; porção de espaço a sonhar com dicionários.*

*1. b. Locus de focus em terror, hocus pocus da lógica em orifícios úmidos.*

*1. c. Carcaça. Retorno à realidade.*

*(Fragmento del poema *Corpo*, de Ricardo Domeneck)*

Estas palabras del poeta brasileño Ricardo Domeneck en forma de diccionario poético condensan en sí parte de la reflexión sobre el cuerpo en dos obras latinoamericanas que propongo a continuación. Su verso o definición “1b. locus de focus em terror, hocus pocus da lógica em orifícios úmidos” nos acerca de modo lúdico a la complejidad acerca de la territorialidad y la materialidad al pensar el tema del cuerpo. Y no es sólo en este poema que se ve la ambigüedad de la noción, sino que ya se encuentra en la etimología de la palabra en sí. Si seguimos la

sugerencia del poema de Domeneck, y también nos damos una vuelta por los diccionarios, vemos que “corpus” es definido como 1) sustancia material y organismo vivo por un lado, y 2) cadáver por otro. También en otras lenguas se hace visible que la palabra cuerpo habita en sí la contradicción de ser un organismo vivo y un cadáver al mismo tiempo, piensen por ejemplo en la etimología de “lichaam” en holandés (*lijk-haam*) que viene a significar ‘el tejido/el vestido que cubre al cadáver’. La implicación simultánea de la vida y la muerte, de la vida desnuda –zoé– y de la forma política de vida –bios–,\* es una de las principales ambigüedades en su definición. Pero no las únicas. “Corpus” también implica 3) al individuo, y por otro lado 4) al conjunto de personas al mismo tiempo. Cuando se piensa el cuerpo, por lo tanto, se piensan sobre todo los territorios y las liminalidades entre ser y tener un cuerpo, entre vida desnuda y vida política (desnudez y persona) y entre individuo y comunidad. La distinción que establece Helmuth Plessner entre el *Leibsein* y el *Körperhaben* (KRÜGER, 2010, p. 256) va por una dirección similar. Quisiera ilustrar la cartografía de la liminalidad del cuerpo con la ayuda de dos ejemplos de expresiones culturales latinoamericanas: el primero es del artista mexicano Guillermo Gómez Peña, y el segundo es un texto del escritor cubano Carlos A. Aguilera.

La foto *El Guerrero de la Gringostroika redescubre América*, que pertenece al trabajo de Guillermo Gómez Peña, ilustra muy bien la ambigüedad entre cuerpo y persona que quiero comentar.\*\* Este artista autollamado “postmexicano” emigró de México hace décadas y estuvo años sin ciudadanía. Cuenta que su arte y literatura le otorgaron la plena

---

\* Sigo aquí las reflexiones de Giorgio Agamben que recurren al antiguo griego para referirse a las dos palabras que existían que nombraban la vida. Véase AGAMBEN, 1998, p. 9-10.

\*\* Enlace para la foto: <https://www.tumblr.com/search/guillermo%20gomez%20peña>

ciudadanía que ambos países le negaban y que inventó su propio país conceptual (GÓMEZ PEÑA, 2002). No es mi objetivo en este texto elaborar una lectura de la obra performática intercultural que el artista propone, sino que la foto me permite elaborar una reflexión sobre la escisión cuerpo-persona. En esta imagen se muestra un cuerpo semivestido con el rostro cubierto que nos mira de modo frontal, y el rostro lleva una máscara. La máscara, siguiendo las investigaciones de Hannah Arendt (2003, p. 12) y de Giorgio Agamben (2011, p. 46-54), implica la construcción de la persona y de cómo nos identificamos con una forma, un papel social, a través del cual uno es reconocido en sociedad por una mirada externa.\* La ambigüedad aquí radica en que la máscara usada es de lucha libre mexicana, con un *print* salvaje, animal y estereotipado, que de esta forma remite a la otredad cultural y a los límites entre vida animal y vida humana. Hay una ambivalencia en la foto por tratarse de un cuerpo sin rostro, mientras que al mismo tiempo la máscara es aquello que le da rostro al cuerpo, que le da acceso a la propiedad de ser persona según la línea de reflexión de Arendt. Estamos viendo, entonces, la imagen de un cuerpo siendo persona y no-persona al mismo tiempo, siendo *zoé* y *bios*. En su exposición frontal, los ojos desafían la mirada colonial. En estar “redescubriendo América” tal como anuncia el nombre de la foto, resuena el “descubrimiento” de la empresa colonial que se inició con Colón 500 años antes. Pero, la foto además reescenifica esa empresa cuestionando los papeles de sujeto y objeto. Y al definirse el sujeto como “Guerrero de la Gringostroika”, el cuestionamiento también está asociado a una reflexión intercultural del artista,

---

\* Etimológicamente, “persona” designaba “la máscara que los actores de la tragedia usaban para hablar – *per sonare* –. Véase COROMINAS, 2008, p. 427. Más adelante, la palabra empezó a referirse al hombre como ‘actor’ de la vida social, para insertarse después en el ámbito jurídico e implicar al ‘sujeto de derecho’.

fronterizo con respecto al contexto contemporáneo del neoliberalismo norteamericano en que la migración redistribuye el “*new world (b)order*” (GÓMEZ PEÑA, 1994, p. 120). La ambigüedad del texto “*please, don’t discover me*” escrito en un cuerpo que no resuelve el enigma de estar cubriéndose o descubriéndose (ya que la figura se está poniendo o quitando el traje mariachi), enfatiza así la importancia de la agencia del sujeto en la redefinición de las relaciones de poder entre amo y esclavo.

Esta imagen por antonomasia nos muestra que la construcción de la persona tiene lugar en un cuerpo que se mueve entre vida desnuda e identificación con una forma reconocible para la mirada exterior, que la lee dentro de un sistema discursivo de relaciones de poder.

El conocer se asocia al descubrir, no sólo en la empresa colonial y en el estudio etnográfico. Leyendo la imagen junto a las reflexiones de Agamben, ese descubrir puede leerse también paralelamente al desnudamiento, la sujeción y el sometimiento (2011, p. 75-79). En *Nudities*, Agamben reflexiona que el conocimiento frecuentemente se fusiona con una falsa trampa del impulso de dominar. Un impulso que se frustra porque al entender el conocer como descubrimiento, desnudaría al infinito el objeto. No existe ninguna esencia o verdad que haya que dejar al descubierto y se ubique detrás de la máscara o el ropaje, sino que para conocer, basta con mirar mejor. Él relaciona esa trampa al impulso sádico – el cual al no ser capaz de concebir el cuerpo humano en sí –, lleva a quitarle al otro el vestido de gracia, a someterlo, y a reducirlo a *zoé*, como explica Agamben en su comentario de “Venerina, modelo anatómico”, de Clemente Susini (AGAMBEN, 2011, p. 76-79). No podemos poseer al Otro como objeto de conocimiento, fijarlo en significado, sólo podemos ver una vida, materia y movimiento que en su accesibilidad al bios se define a sí misma. Es imposible desvelar la vida, la verdad, la belleza, nos explica

Agamben. Sería un desvelar de capas al infinito que terminaría quitando la vestimenta de la gracia, reduciendo a zoé o matando. Es no-desvelable.

*The nudity of the human body is its image –that is, the trembling that makes this body knowable but that remains, in itself, ungraspable. [...] Precisely because the image is not the thing, but the thing’s knowability (its nudity), it neither expresses nor signifies the thing. Nevertheless, inasmuch as it is nothing other than the giving of the thing over to knowledge, nothing other than the stripping off of the clothes that cover it, nudity is not separate from the thing; it is the thing itself.* (AGAMBEN, 2011, p. 84)

En la foto de Guillermo Gómez Peña, las palabras “*please don’t discover me*” hacen resonar irónica y ambigüamente la relación de poder que sujeta el cuerpo a la mirada exterior. La redistribución de ese poder se puede leer en el modo desafiante con que la figura nos mira y cuestiona la dirección en la que ocurre el acto de descubrir: “¿quién descubre / conoce / define a quién?”

Leer la foto así hace entender el cuerpo como un espacio liminal de (de)construcción de la persona que siempre está sujeta a un ojo exterior que participa en un sistema de poder discursivo. El cuerpo es la imagen, el soporte, el lugar de la persona en su desnudez no-desvelable. Todo en uno. En la teoría cultural contemporánea se ha consolidado una tradición crítica que estudia cómo la ley y la biopolítica excluían (excluyen) personas al incluir cuerpos, y en cuanto a estos temas en la literatura latinoamericana Gabriel Giorgi ofrece un estudio excelente (2014). El cuerpo es entonces el espacio donde toman lugar los procesos de (des)subjetivización, tal como ilustré con la imagen de Guillermo Gómez Peña. Ahora

bien, quisiera dar un próximo paso incluyendo la lectura de otro texto performático teatral, de un autor cubano.

*Discurso de la madre muerta* (2012), es un monólogo de Carlos A. Aguilera, quien reside actualmente en Praga, y en los noventa se dio a conocer en Cuba con textos de poesía, performances, narrativa y el proyecto cultural *Diáspora(s)*. Mi propósito aquí no es hacer un estudio elaborado de la obra de Aguilera, sino sólo leer *Discurso de la madre muerta* en relación con la reflexión en juego. El texto me permite llevar las ideas a otras dimensiones de la liminalidad que habitan en el cuerpo: las de la frontera entre adentro y afuera, individuo y colectivo. Ya desde el título que parece implicar cierta voz de ultratumba, el texto lanza una interrogación sobre el espacio liminal entre vida y muerte, *zoé* y *bios* en el que se mueve un cuerpo materno con voz delirante que habla sin cesar. Es la voz de una madre que reconstruye de modo catártico y paranoico sus razones por haber matado al Estado (en forma de gato ruso). Los demás personajes –el padre, el hijo y el gato– son muñecos, no hablan, y muestran su carácter indiferente y pasivo ante el discurso de la madre y ante la máquina arrasadora del entorno social...

LA MADRE: (*Dirigiéndose al Hijo...*) Y después dices que soy una mala madre. Mira todo lo que hago por ti. (*Tira la maleta encima de la mesa.*) He atrapado nuevamente a tu gato. Tu cochino gato. ¡Mira! (*Señala con la mano la maleta.*) [...] Hago por ustedes (*ahora señala también en la otra dirección, donde está sentado El Padre*) lo que ustedes nunca harían por mí. [...] La desgracia de haberme casado con tu padre, un buenoparanada, un enfriacorazones, que no pudo siquiera llegar a maquinista. (AGUILERA, 2012, p. 14)



Y de nuevo está aquí la mirada que somete a los cuerpos. Aunque en este caso no es la mirada exterior a la que la figura de Gómez Peña se dirige con tanto desafío. En el texto de Aguilera se trata más bien de una mirada panóptica en forma de ojo-estado que se infiltra dentro del propio cuerpo: el ojo del control, de la vigilancia. Si siguiéramos el delirio de la protagonista, este ojo que la persigue es el de un gato ruso infiltrado en su casa y a través del cual el Estado lo vigila todo.

El espía en mi propia casa, como me dijo una vez el verdadero señor maquinista. El espía en mi propio hogar. Usted ya estará vigilada toda la vida me dijo el verdadero señor maquinista. Ya no se sentirá libre nunca más en la vida, porque un gato no es un gato me dijo el verdadero señor maquinista. Es un ojo, y me lo dijo poniéndome una mano sobre el hombro, un ojo que todo lo ve y todo lo quiere ver. Un ojo, señora, un ojo, no lo olvide, me dijo el verdadero señor maquinista encajándose la gorra hasta las narices, un único ojo que ve hasta lo que no quiere ver. Un ojo controlado por los gemelos rusos, que todo lo ven y todo lo quieren saber. Que han convertido a los gatos rusos en el Estado total, la mano que todo lo regula. Y por eso regalan esa clase de gatos, a veces con rayitas y a veces con manchitas, para que lo observen todo. ¿No ha sentido usted cuando duerme, me dijo el verdadero señor maquinista, que el gato viene y se coloca cerca de su cabeza para saber incluso lo que usted sueña? Un gato ruso es el Estado y es la oreja de los gemelos, detrás de él, escuchando. La oreja y los ojos del Estado en forma de gato. (AGUILERA, 2012, p. 14-15)

La madre lucha contra esa supuesta invasión con un deseo frenético de autonomía e individualidad. El espacio privado se vuelve poroso y hasta el propio cuerpo es acechado

por El Estado. A la madre le serruchan la pierna, al padre se le pudre el hígado, y así hay mil ejemplos para ella que son pruebas de que el Estado está devorando su hábitat.

La liminalidad en este texto se da entonces en un cuerpo-plaga, un cuerpo-enfermo en el cual el cuerpo de la madre y del Estado están en guerra y donde la disputa es el territorio de lo autónomo y lo colectivo. La madre busca el nombre del causante de las desgracias personales y familiares. Y ya que el Estado creó el nombre del enemigo ajeno: la plaga, ella en su delirio y paranoia busca localizarla: "Los gemelos rusos son la plaga. El estado es la plaga. Los gatos rusos representan la plaga. Por eso están dondequiera" (AGUILERA, 2012, p. 17). Es de cierto modo parecido a lo que Gabriel Giorgi señala acerca de determinadas expresiones culturales latinoamericanas a partir de los sesenta, en las que nace "una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal" (GIORGI, 2014, p. 17). Así explica el investigador que la vida animal empieza a irrumpir cada vez más insistentemente en el interior de las casas, y "los espacios de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre, sobre todo, allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos" (*Idem*), el cuerpo y "lo animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político" (*Idem*). En *Discurso de la madre muerta* esa irrupción es además la del Estado como vida animal en el espacio propio, y pone en crisis la exterioridad de lo Otro. Todo irrumpe dentro del sujeto y su interioridad y ya no hay posibilidad de separar un yo de un otro, individuo de estado:

El miedo es lo que ha hecho que tu padre nunca pasara de cazar cuervos en la provincia. Cuervos negros como el mismo gato ruso. Siempre se lo dije y nunca me quiso hacer caso. La relación entre la plaga, los gemelos, los cuervos y el gato ruso es más grande de lo que

él suponía; infinita. ¿No es acaso el polvillo de la caca de cuervo una de las grandes transmisoras de la hepatitis, como después nos corroboró el verdadero señor dentista? Y la caca de gato ruso, ¿no es también una de las grandes transmisoras de la plaga? ¿No va entrando lentamente por la respiración hasta que llega al hígado y lo muerde? ¿No es la hepatitis el fruto de correr años y años por toda la provincia detrás de esos cuervos tan grandes que más que cuervos parecen gatos? (AGUILERA, 2012, p. 25)

El espacio donde tienen lugar los eventos es un espacio flotante que sólo remite a una “provincia”, a una “provincia contigua” y a unos gemelos rusos al mando del Estado. Se anula todo tipo de referencialidad. El espacio y tiempo “kitsch” –para hablar en términos del mismo Aguilera (2015, p. 143)\*– hacen que en ese cuerpo-plaga se lea el cuerpo enfermo de las sociedades de control y vigilancia, como también de cualquier forma de paranoia de Estado. Lo que es el cuerpo del Estado y dónde se localiza es todo un enigma en la obra:

---

\* La idea del “tiempo kitsch” proviene de un artículo del mismo Carlos A. Aguilera (2015, p. 143) en el que propone el término “transficción” para referir a “un cambio de paradigma que comienza a darse en la escritura cubana a finales de los ochenta” y que “se solidifica”, en los noventa, con *Diáspora(s)*, y después, aunque de manera diferente, con la “Generación Cero”. Entre las varias características de esa transficción, menciona las de un “tiempo indefinido o tiempo kitsch [...] donde lo cronológico no funciona”, [...] y que no respeta “periodos, naciones, lenguas o lugares”, y “un texto que se lea a partir de su exterioridad [...], más que a partir de los ‘tatuajes nacionales’”, y “una apuesta performance entre la toma de posición de un estilo [...] y los delirios que su self, consciente o no, proyecta hacia ese espacio” (AGUILERA, 2015, p. 143).

Sí que me gustaría ver sus dos caras de mosquitas ingenuas. ¿Te imaginas que buen titular para un periódico? (*Al Hijo.*) ¡El Estado ha muerto! (*Haciendo el gesto de extender un rótulo en el aire.*) ¡El Estado ha muerto! Y debajo una foto mía con la cabeza de tu cochino gato ruso en la mano. Así, en posición de trofeo de guerra: ¡El Estado ha muerto...! (AGUILERA, 2012, p. 23)

Pero hoy es el gran día. (*Voz de júbilo.*) Anota para siempre la fecha de hoy. Hoy ha muerto el Estado. ¿Sabes quién lo finiquitó? Tu noble y nunca quejosa madre. Yo misma. (*Se golpea en el pecho.*) Muerto el gato ruso, muerto el Estado (*Idem*, p. 27).

“El Estado para la madre de este drama es la operaria de cierta subjetividad del terror encarnada en el proceso mismo de la materialidad de esos cuerpos” tal como señala Gerardo Muñoz (2013, s.p.). A su vez, el Estado es también el producto de la dinámica social y de la cadena de mecanismos de poder, de fuga y de actos de resistencia puestos en marcha, como monstruo que toma cuerpo y en su fusión con el sujeto se convierte en plaga. La palabra delirante y paranoica puesta en escena reactiva dicha dinámica de modo contagioso, pero a través de su escenificación grotesca y absurda al mismo tiempo funciona también como antídoto (produciendo anticuerpos que inmunizan ante tales efectos contagiosos). La obra así deja toda una reflexión sobre el poder y el sujeto y el espacio donde estos se interrelacionan.

Estas lecturas de Gómez Peña y de Carlos A. Aguilera servirían para reflexionar sobre la noción de cuerpo y mostrarían cómo este se da como un espacio liminal en el que se disputa ser mera vida desnuda o persona, a la vez que se lucha por la frontera entre individuo y Estado. Ambas obras lanzan preguntas sobre la forma de vida en comunidad e implican

una reflexión sobre la agencia del sujeto, las posibles formas de resistencia y las redistribuciones de lo sensible. Ambas invitan a una reflexión sobre el espacio de lo político y el lugar del sujeto dentro de él –siendo cuerpo y teniendo uno al mismo tiempo–. Retomando la reflexión sobre la máscara como persona, en una especulación etimológica Arendt (2003, p. 12) señala que los actores usaban la máscara para hablar –*per sonare*–, y según esa idea es la voz que atraviesa la máscara la que posibilita una existencia de vida política, de bios. Y esa voz artística aquí, aunque de modos muy diferentes –en ambos casos recurriendo a la ironía, lo grotesco, lo kitsch, la ambigüedad, y dejando de lado la idea de nación– es la que lanza preguntas sobre las formas de vida humanas y no-humanas y la que reflexiona sobre la relación biopolítica que se establece entre cuerpos y comunidad.

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nudities*. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- AGUILERA, Carlos A. *Discurso de la madre muerta*. Tenerife: Baile del Sol Ediciones, 2012.
- \_\_\_\_\_. “El Gran Mentiroso vs. El Gran Paranoico”. *Istor* XV (63), invierno: 137-146, 2015. <https://incubadorista.files.wordpress.com/2016/10/caac-el-gran-mentiroso-vs-el-gran-paranoico-istor63-p137-146.pdf> (Última visita 20/10/2015).
- ÁLCAZAR, J. “La antropología inversa de un performancero postmexicano”. En: *El Mexterminator: Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Océano, 2002, p. 15-32.
- ARENDT, Hannah. *Responsibility and Judgment*. New York: Schocken Books, 2003.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 2008.

- DOMENECK, Ricardo. *Ciclo do amante substituível*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- GÓMEZ PEÑA, Guillermo. "The New World Border: Prophecies for the End of the Century". *TDR* 38 (1), 1994, p. 119-142.
- \_\_\_\_\_. "Al otro lado del espejo mexicano. Reflexiones de un artista fronterizo". *Frontera(s). Mex.Artes-Berlin-DE*, 2002. <http://www.mexartes-berlin.de/esp/01/gomez-pena-print.html> (Última visita 18/06/2017).
- KRÜGER, Hans-Peter. "Persons and Their Bodies: The Körper/Leib Distinction and Helmuth Plessner's Theories of Ex-centric Positionality and Homo absconditus". *The Journal of Speculative Philosophy. New Series*, 24 (3), 2010, p. 256-274.
- MUÑOZ, Gerardo. "El Estado es un gato: sobre *Discurso de la madre muerta* de Carlos A. Aguilera". *La Habana Elegante* (53), 2013. [http://www.habanaelegante.com/Spring\\_Summer\\_2013/March\\_2013.html](http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/March_2013.html) (Última visita 15/06/2017).

# Corpos “perigosos”: as mulheres nos arquivos de Medicina Legal e Identificação do Rio de Janeiro (1931-1940)

RENATO DA SILVA (UNIGRANRIO)

## Introdução

O Instituto de Identificação do Rio de Janeiro (IIRJ), instituição estatal vinculada a uma medicina legal comprometida com o projeto autoritário do governo Vargas, teve como temas principais de investigação a questão da delinquência infantil e o comportamento feminino. Neste trabalho, pretendo apresentar questões surgidas dentro do IIRJ, que colocava as mulheres no centro de alguns desses debates. Os trabalhos produzidos no IIRJ foram divulgados nos Arquivos de Medicina Legal e de Identificação do Rio de Janeiro (AMLIRJ)\*, e o responsável por essa divulgação “científica” foi o diretor e editor da revista, Leonídio Ribeiro. Meu principal objetivo, aqui, é narrar a partir dos Arquivos, o surgimento da questão no âmbito IIRJ\*\* da redefinição do papel da mulher na sociedade.

Em 1931, o chefe da Polícia do Distrito Federal, Baptista Luzardo escolheu Leonídio Ribeiro como diretor do Gabinete de Identificação do Rio de Janeiro. Ribeiro deu início a uma

---

\* Periódico do Instituto Médico-Legal (IML) e do IIRJ publicado entre 1931-1940.

\*\* Gabinete de Identificação passou a ser chamar Instituto de Identificação a partir de 1933 (AMLIRJ, 1933).

reforma no gabinete, com o objetivo de transformá-lo em instituto de pesquisas científicas. No ano 1933, o gabinete passou a ser conhecido como Instituto de Identificação, órgão importante da Polícia do Distrito Federal, sendo que as pesquisas e os trabalhos por ele produzidos passaram a ser publicados nos AMLRJ entre 1931-1940. O principal objetivo do periódico era divulgar artigos, trabalhos, pesquisas, cursos e conferências dos institutos de Medicina Legal e de Identificação. Além de médicos e magistrados, educadores e políticos participaram intensamente da revista. As políticas sociais de Vargas influenciavam substancialmente os trabalhos e os temas proclamados como fundamentais para o desenvolvimento da nação. Nesse sentido, as ciências médica e jurídica se associavam ao Estado, na montagem de um aparato eficaz de identificação social.

### O Instituto de Identificação do Rio de Janeiro e seu arquivo

As primeiras reformas institucionais privilegiadas pelo Estado varguista tinham a intenção de aprimorar os órgãos de ordenamento e controle social que iriam auxiliar o governo pós-1930. Esse discurso reformista atingiu o Instituto Médico-Legal (IML) e o Gabinete de Identificação do Rio de Janeiro, e os debates em torno do Código Penal e do sistema de identificação da população mobilizaram os mais destacados nomes da medicina legal e da jurisprudência. A polícia, como instrumento repressivo do Estado, ocupou naquele momento inicial uma posição de destaque, sendo discutido seu aprimoramento técnico científico (CUNHA, 1998).

Leonídio Ribeiro, como novo diretor do IIRJ, e Miguel Salles, na direção do IML, manifestaram também seu apoio incondicional ao novo contexto político institucional instaurado pelos acontecimentos de 1930. Acreditavam na proposta



de reforma que promoveria o aperfeiçoamento técnico e científico da polícia e justificava a reunião dos trabalhos dos dois institutos numa única revista. Para Ribeiro e Salles:

As duas publicações oficiais do Instituto Médico-Legal e do Gabinete de Identificação da Polícia do Distrito Federal, os Arquivos de Medicina Legal e Boletim Policial não estavam sendo regularmente editadas nestes últimos anos. Daí a idéia de reuni-los numa única publicação que hoje se inicia com o título de “Arquivos do Instituto Médico-Legal e do Gabinete de Identificação”, a fim de ser possível dar-lhe um aspecto material e uma feição científica à altura dos fins a que se destinam essas duas instituições técnicas. [...] E agora que a Polícia do Distrito Federal, graças à iniciativa do Dr. Baptista Luzardo, vai sofrer uma Reforma que a integrará dentro dos moldes científicos e modernos das organizações policiais dos países adiantados. (RIBEIRO e SALLES, 1931, p. 9)

As palavras desses importantes médicos demonstram que se faziam na época reivindicações em torno de um novo papel a ser assumido pela medicina legal na sociedade brasileira, papel definido de acordo com as políticas de controle e repressão do Estado varguista. Desse modo, os discursos, debates, ações e propostas dos profissionais comprometidos com uma visão mais autoritária da sociedade foram publicados nos AMLIRJ, publicação que se apresentava dividida em várias seções e teve ampla repercussão. Os trabalhos do IIRJ seriam reconhecidos internacionalmente, e Leonídio Ribeiro viria a receber o prêmio Lombroso da Real Academia de Medicina da Itália, em 1933, com o artigo “Identificação no Rio de Janeiro”.

---

\* Os trabalhos publicados nos *Arquivos* são em grande parte de Leonídio Ribeiro, que contava com uma intensa produção: 81,

Nesse momento, a medicina legal, com as técnicas “aprimoradas” na década de 1930, havia adquirido uma importância distinta daquela assumida no início da sua profissionalização, no final do século XIX\*. O final daquele século fora marcado pelo esforço de legitimação desse ramo da medicina que reunia em seu campo diversas especialidades médicas e priorizava o diálogo com a área jurídica. Já sedimentada, portanto, como novo campo de saber, a medicina legal firmara-se, fazendo circular pela sociedade as ideias que faziam parte de seu ideário teórico e que se estendiam para além do meio médico, conformando uma interpretação sobre a sociedade compartilhada também por não médicos.

A análise de seções e trabalhos e os artigos dos AMLIRJ sugerem que profissionais médicos, magistrados, professores e políticos ligados às instituições públicas após a Revolução de 1930 eram porta-vozes do Estado e tinham como proposta

---

entre trabalhos originais, resenhas bibliográficas, discursos, pareceres e cursos. Merecem destaque também as produções de Afrânio Peixoto (22), Flamínio Fávero (17), Arthur Ramos (11), Miguel Salles, Pedro Pernambucano, Alcântara Machado, Heitor Carrilho, Júlio Porto Carrero, Oscar Negrão, Murilo Campos, Vicente Piragibe, Levi Carneiro, Renato Kehl, entre outros. Quanto aos estrangeiros, merecem realce Nerio Rojas, W. Berardinelli, Reckless e Smith, B. Di Túlio, Manoel Hidalgo, Gregório Maranon, Giovanni Lombardi, J. Berley. O periódico também contou com um pequeno número de trabalhos publicados por mulheres. Entre eles pode-se sublinhar a produção de Elza Reggiani de Aquiar, Helena Antipoff, Carlota de Queiroz, Maria H. Diaz, Annes Dias U. Norohay.

\* A medicina desempenhou um papel único no século XIX no Brasil. A partir da segunda metade deste século, o conhecimento médico, com suas especialidades, ampliou suas atuações em todas as esferas da sociedade, fossem elas públicas ou privadas. Desse modo, a medicina legal tomou parte de um debate social que discutia a reformulação da legislação brasileira. Seu papel como “reformadora” social, contudo, teve mais impacto do ponto de vista do discurso do que na efetivação de suas práticas. A esse respeito, ver ANTUNES, *op. cit.*

principal identificar e ordenar a sociedade brasileira. A preocupação com a infância – expressa em 47 trabalhos –, sinaliza uma crescente preocupação do Estado com essa velha questão que apresentava novos contornos. Nesse sentido, a construção da nação, na década de 1930, era um problema que envolvia relações raciais, de gênero, classe e faixa etária. As primeiras décadas do século XX incluíram de forma explícita a questão da mulher.

Ao analisar os dez anos de existência dos AMLIRJ (1931-1940), pode-se constatar um número razoável de trabalhos, artigos, pesquisas e notícias que têm como tema a mulher. São 39 publicações que tratam de diversos assuntos, como: Mulheres, Família, Honra Sexual, Crime, Doença, Eugenia e Higiene, etc.

O Instituto de Identificação do Rio de Janeiro (IIRJ), instituição estatal vinculada a uma medicina legal comprometida com o projeto autoritário do governo Vargas, teve como temas principais de investigação a questão da delinquência infantil e o comportamento feminino (SILVA, 2003). Neste trabalho, pretendo apresentar questões surgidas dentro do IIRJ, que colocava as mulheres no centro de alguns desses debates. Os trabalhos produzidos no IIRJ foram divulgados nos Arquivos de Medicina Legal e de Identificação do Rio de Janeiro (AMLIRJ), e o responsável por essa divulgação “científica” foi o diretor e editor da revista, Leonídio Ribeiro.

Meu principal objetivo, aqui, é narrar a partir dos Arquivos, o surgimento da questão, no âmbito IIRJ, da redefinição do papel da mulher na sociedade (COULFIELD, 2000). Em 1931, o chefe da Polícia do Distrito Federal, Baptista Luzardo escolheu Leonídio Ribeiro como diretor do Gabinete de Identificação do Rio de Janeiro. Ribeiro deu início a uma reforma no gabinete, com o objetivo de transformá-lo em instituto de pesquisas científicas. No ano 1933, o gabinete passou a ser conhecido como Instituto de Identificação, órgão

importante da Polícia do Distrito Federal, sendo que as pesquisas e os trabalhos por ele produzidos passaram a ser publicados nos AMLRJ entre 1931-1940 (GOMES, 1942). O principal objetivo do periódico era divulgar artigos, trabalhos, pesquisas, cursos e conferências dos institutos de Medicina Legal e de Identificação. Além de médicos e magistrados, educadores e políticos participaram intensamente da revista. As políticas sociais de Vargas influenciavam substancialmente os trabalhos e os temas proclamados como fundamentais para o desenvolvimento da nação (GOMES, 1991). Nesse sentido, as ciências médica e jurídica se associavam ao Estado, na montagem de um aparato eficaz de identificação social (CUNHA, 2002). Alguns temas escolhidos como objetos da medicina legal no final do século XIX seriam também os mesmos destacados nos anos 20 e 30 do século XX pelo nosso singular movimento eugênico (STEPAN, 2004; ANTUNES, 1999, p. 166).

Além da questão racial e do discurso em torno das teorias de branqueamento, aspectos como casamento, exame pré-nupcial, esterilização dos anormais (sobretudo sífilíticos, leprosos e epiléticos), alcoolismo e delinquência infantil, o papel feminino na sociedade compunham o quadro das teorias eugênicas defendidas no Brasil. Nancy Stepan analisa essa vertente do desenvolvimento dessas teorias no Brasil e suas principais questões, classificando como uma terceira variante da eugenia no país o debate surgido sobre crimes e responsabilidade penal nos círculos de medicina legal. Afrânio Peixoto, personagem central na época, publicou várias obras sobre eugenia, destacando a importância das teorias eugênicas para o trabalho conjunto entre a medicina e o direito, reforçando a ideia de que a ação policial e judiciária poderia se orientar pelo conhecimento científico.

## A identificação e as mulheres

“Identificação” também foi uma palavra enfatizada na década de 1930. Depois de identificar os principais problemas políticos, econômicos e sociais que afetavam a nação, o Estado se preocuparia em identificar a população. O critério de identificação e distinção dos indivíduos como cidadãos era o trabalho reconhecido oficialmente pelo Estado (CASTRO GOMES, 1994, p. 180 *et seq.*). Assim, a identidade de cidadão estaria condicionada à condição de trabalhador pertencente a uma categoria profissional reconhecida e regulada pelo Estado (SANTOS, 1979). À ciência – por meio de alguns campos privilegiados próximos ao poder político – caberia separar e controlar os indivíduos, que, mesmo excluídos, poderiam fazer parte dessa “nova” nação. A medicina e o direito, juntamente com a educação, seriam os instrumentos mais eficazes de regeneração social (CUNHA, 1999).

Para Stepan (2004), esse “sistema estatal de identificação” era um espaço de exercício do poder do Estado Nacional. O aumento da intervenção do Estado na sociedade buscava dirigir e controlar grupos considerados perigosos socialmente, como doentes mentais, prostitutas e delinquentes juvenis. O primeiro governo Vargas seria marcado assim por uma dupla face: uma assistencial e outra repressora. Nas palavras de Stepan,

De um lado, foi neste período que um sistema estatal de identificação foi discutido pelo especialista em medicina legal Leonídio Ribeiro, que abriria um novo Instituto de Identificação na capital federal, em 1933, e trabalhou em estreita associação com o chefe da polícia da cidade, Felinto Muller, de extrema direita, na “atualização” das técnicas “científicas” de identificação e tratamento de criminosos “patológicos” no Brasil [...]. De outro, sob

o governo Vargas, o Brasil iniciou a incorporação ao Estado de novos grupos sociais, notadamente a classe operária industrial urbana, que, em troca do controle corporativista e da aquiescência social, ganhou nova legislação de bem-estar social e trabalhista e a criação do Ministério do Trabalho. (STEPAN, 2004, p. 52-53)

Negros, mulheres, crianças e trabalhadores pobres eram os alvos de artigos produzidos por cientistas e políticos. A medicina e o direito seriam os melhores aliados do Estado no processo de regeneração social. Apesar das tensões e disputas entre essas duas áreas de conhecimento, médicos e juízes deveriam atuar em conjunto para identificar, selecionar e corrigir os indivíduos moralmente “doentes” (Coulfield, 2000). Nesse cenário, a junção dos dois saberes possibilitaria um maior campo de atuação e intervenção, sendo que a medicina legal representaria a especialidade médica mais bem preparada para contribuir na construção da nação civilizada. O estudo de Fabíola Rodhen (2001) mostra também como a medicina tentou assumir, naquele momento, uma posição de liderança diante de outros campos científicos comprometidos com o projeto nacional.

Durante toda a primeira metade do século XIX, a Academia de Medicina defenderá o seu projeto de uma sociedade medicalizada no qual o direito, a educação, a política e a moral seriam condicionados à verdade primeira definida pela medicina. Isso se expressa, por exemplo, na defesa de medicina legal. [...] A medicina legal deveria ser chamada não só para estabelecer a verdade sobre um crime, mas também para orientar e regular a época do casamento e da maioridade, a legitimidade dos filhos, o direito da paternidade. (RODHEN, 2001, p. 55)

Nesse sentido, avultavam na época as questões médico-legais relacionadas à família, e a medicina legal assumia uma parcela da competência de outras especialidades médicas, como a clínica e a ginecologia. No caso da mulher, o corpo feminino sofria uma invasão completa. Para o casamento, por exemplo, solicitava-se da medicina legal o exame pré-nupcial, que passou a ser considerado elemento essencial para a boa evolução dos homens.

Além da questão moral da virgindade feminina, existia uma preocupação com as futuras gerações surgidas a partir do casamento, julgando-se as mulheres mais suspeitas de portar alguma anomalia genética (RODHEN, 2001, p. 70). José Leopoldo F. Antunes (1999), em seu trabalho sobre pensamento médico e comportamento no Brasil, apresenta alguns temas que na época eram da competência médico-legal:

O estudo da imprensa especializada no período de final do século XIX ao início do XX revela uma intensa mobilização médica em torno dos assuntos da moral sexual e familiar. Para reconstituir o pensamento médico aplicado a esses temas, dirigimos o levantamento aos seguintes tópicos: “libertinagem”, abrangendo os principais aspectos do controle social da difusão da sífilis; “casamento”, atentando para a conotação higiênica da instituição; “lesões de hímen”, focalizando os temas da sedução, estupro e defloramento; “aborto”, discutindo o assunto do ponto de vista médico-legal; e “esterilização”, contemplando o caráter eugênico da questão. (ANTUNES, 1999, p. 166)

Um grupo de médicos reconhecidos por sua filiação à tradição médico-legal passou a ocupar cargos públicos e a se preocupar com a “decadência moral” da sociedade. Mariza Corrêa (1998) reconstruiu o itinerário dos principais

personagens que compuseram o quadro da medicina legal na década de 1930, tais como Afrânio Peixoto, Leonídio Ribeiro, Arthur Ramos, Flaminio Fávero (discípulo de Oscar Freire), entre outros autodenominados discípulos de Nina Rodrigues. Eles faziam parte da Escola Nina Rodrigues, e seus conhecimentos e práticas eram legitimados por essa filiação. Segundo Corrêa, no entanto, havia uma grande distância entre o mestre e seus discípulos, no que tange às diferenças culturais e a aceitação de suas ideias (CORRÊA, 1998, p. 196-197).

Embora as questões que envolvem o saber médico-legal muitas vezes possam ser traduzidas por questões morais, não parece ter ocorrido uma mudança significativa entre 1890 e 1940 quanto aos assuntos que diziam respeito à medicina legal no governo de Getúlio Vargas. Houve, sim, uma mudança na percepção e no tratamento dessas questões. Assim podemos compreender a diferença entre Nina Rodrigues e seus seguidores. Nas palavras de Mariza Corrêa:

Sua luta contra a convicção da “ciência oficial” a respeito da homogeneidade étnica e cultural da população brasileira foi, afinal, vitoriosa em seus textos por razões diferentes das que ele imaginava: pesquisando para demonstrar esta heterogeneidade ele quase chega à demonstração da possibilidade de coexistência de uma pluralidade cultural num mesmo espaço social. Seus autodenominados discípulos, se vão fazer um trabalho mais completo que o dele no sentido de nomear as diferenças por ele observadas, farão também um trabalho mais simples, ou simplista, da exacerbação delas, ampliando uma distância que de certa forma Nina Rodrigues diminuía. (*Idem*, p. 196-197)

Mariza Corrêa indicou a lógica que presidia os trabalhos dos principais seguidores de Nina Rodrigues, principalmente



daqueles que tiveram oportunidade de participar do governo nos anos 1930. Creio ser esclarecedor discutir a participação desse grupo de médicos junto a uma instituição do Estado. No entanto, seria preciso primeiro esclarecer que, embora as questões médico-legais fossem parecidas com as que Nina Rodrigues enfrentou na última década do século XIX, as mudanças nos discursos, e também o aperfeiçoamento técnico da medicina legal, conduziam a especialidade a um paradoxo: o aperfeiçoamento técnico da disciplina no século XX garantiria sua maior competência em alguns assuntos, mas enfraqueceria sua inserção nos debates sociais. Desse modo, a delimitação e o esclarecimento dos objetos médico-legais afiançados pelo aprimoramento da especialidade limitaram seus campos de ação.

Análise de um caso de defloração apresentado na seção Jurisprudência do Arquivo de Medicina Legal e Identificação ilustra muito bem o espaço de atuação dos médicos legistas e os discursos produzidos. Além da discussão em torno da honra feminina, seu enquadramento perante as leis e as estratégias da mulher de protagonizar um papel ativo na história, parece surgir uma renovação na concepção de gênero feminino através de um discurso que coloca a mulher à margem da lei. Podemos identificar a sutil mudança na concepção de gênero na análise dos processos de crimes sexuais e principalmente nos momentos em que as mulheres indiretamente ganham vozes. “As vozes femininas” passam por vários interlocutores, entre eles escritvães da polícia, advogados de defesa e acusação, juízes, médicos legistas. Esses profissionais confeccionam uma nova mulher diferente daquela do final do século XIX. A defasagem do Código Penal de 1890 seria cada vez mais acentuada nesses casos que envolviam além dos pareceres científicos da Medicina Legal, dos discursos jurídicos, um debate sobre a moralidade da sociedade brasileira.

Assim, a medicina legal tomou posição, frente às questões colocadas pelo Estado, como uma especialidade médica

que legitimava as ações públicas por meio do conhecimento técnico. Sueann Coulfield (2000) apresenta uma série de casos judiciais da época, assim como o posicionamento da perícia médica legal nos processos. Nas primeiras décadas do século XX, ela auxiliou os tribunais examinando corpos “violados” sexualmente e fornecendo pareceres técnicos a respeito de crimes de defloramento. No final do século XIX, essa prática fora questionada em relação ao próprio desconhecimento médico sobre a anatomia do corpo feminino, principalmente no que tange aos órgãos sexuais. Afrânio Peixoto, um dos médicos legistas mais renomados do início do século XX, construiria um detalhado mapa da sexualidade, com ênfase nas formas himeniais, cujo desconhecimento tanto havia servido, no passado, para a elaboração de resultados errôneos (COULFIELD, 2000, p.182). Na década de 1930 os médicos legistas, mais confiantes em sua prática, esclareciam dúvidas sobre crimes de defloramento. Em algumas sentenças, contudo, a prova incondicional da ciência médico-legal não configurava por si só um caso de crime contra a honra sexual da mulher. A sentença não mais se baseava na perda da virgindade fisiológica, mas sim na ausência de virgindade moral, como defendia Afrânio Peixoto (COULFIELD, 2000, p. 185).

Alguns temas escolhidos como objetos da medicina legal no final do século XIX seriam também os mesmos destacados nos anos 20 e 30 do século XX pelo nosso singular movimento eugênico (STEPAN, 2004). Além da questão racial e do discurso em torno das teorias de branqueamento, aspectos como casamento, exame pré-nupcial, esterilização dos anormais (sobretudo sífilíticos, leprosos e epiléticos), alcoolismo e delinquência infantil compunham o quadro das teorias eugênicas defendidas no Brasil. Nancy Stepan analisa essa vertente do desenvolvimento dessas teorias no Brasil e suas principais questões, classificando como uma terceira variante da eugenia no país o debate surgido sobre crimes e responsabilidade penal nos círculos de

medicina legal. Afrânio Peixoto, personagem central na época, publicou várias obras sobre eugenia, destacando a importância das teorias eugênicas para o trabalho conjunto entre a medicina e o direito, reforçando a ideia de que a ação policial e judiciária poderia se orientar pelo conhecimento científico.

## Considerações finais

Os autores que analisaram parte da história da medicina legal discutiram também a complexidade do contexto político, social e científico da época. A apresentação dos debates e das questões relacionadas ao papel da mulher na sociedade, que fizeram parte da agenda médico legal, também é fundamental, mas ainda cabe esclarecer as ações que impulsionaram os projetos de identificação e controle da sociedade, para que se conheçam melhor as relações entre medicina, mulher e Estado no Brasil do século XX.

As mulheres foram identificadas e classificadas. O discurso de anormalidade fez parte da composição do gênero feminino desde do surgimento da ginecologia no século XIX. A especialidade médica criada para “tratar” as mulheres fortaleceu práticas de intervenção no corpo feminino. A mulher era “doente” por natureza. A mulher histérica do final século XIX depois de medicalizada se transformou na mulher virgem atestada pela medicina legal. Nas primeiras décadas do século XX, a mulher voltava a ser um corpo perigoso. Uma mulher pobre que circulava no espaço público, trabalhava e provocava “crimes sexuais”. As mulheres histéricas, virgens e criminosas foram os corpos perigosos de que a medicina legal ocupou-se e que tutelou em contextos históricos diferentes.

## Referências bibliográficas

- ANTUNES, José Leopoldo Ferreira. *Medicina, leis e moral: pensamento médico e comportamento no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- ARQUIVOS DE MEDICINA LEGAL E IDENTIFICAÇÃO. Rio de Janeiro, 1931-1940. (Localização: Biblioteca Central de Manguinhos e Biblioteca Nacional).
- CORRÊA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Bragança Paulista, BP: EDUSF, 1998.
- COULFIELD, Sueann. *Em defesa da Honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- CUNHA, Olívia M Gomes. *Intenção e Gesto: pessoa, cor e a produção cotidiana da (in) diferença no Rio de Janeiro, 1927-1942*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Os Domínios da Experiência, da Ciência e da Lei: os Manuais da Polícia Civil do Distrito Federal, 1930-1942". In: *Polícia. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Ed. FGV, vol. 12, n. 22, p. 235-263, 1998.
- FERLA, Luis. *Feios, sujos e malvados sob medida: a utopia médica do biodeterminismo, São Paulo (1920-1945)*. São Paulo: Alameda, 2009.
- GEYER-KORDESH, Johanna. "Woman and Medicine". In: BYUN, W. E.; PORTER, Roy Porter (org.). *Companion Encyclopedia of the History of Medicine*, vol. II. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 888-914.
- GOMES, Hélio. *Medicina Legal*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora Jornal do Brasil, 1942.
- RAGO, Luzia Margareth. "Relações de gênero e classe operária no Brasil, 1890-1930". In: *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1. v., Jan./Jun., 1994.
- \_\_\_\_\_. "Trabalho feminino e sexualidade". In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- RIBEIRO, Leonídio. *Memórias de um médico legista*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1975.

- ROHDEN, Fabíola. *Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001.
- SANTOS, Wanderley Guilherme. *Cidadania e Justiça*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.
- SHARPE, Jim. "A história vista de baixo". In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 39-62.
- SILVA, Renato da. *Abandonados e delinquentes: a infância sob os cuidados da medicina e do Estado – O Laboratório de Biologia Infantil (1935-1941)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, 2003. 135 p.
- SOIHET, Rachel. "História das Mulheres" In: CARDOSO, C.F. *et ali* (org.). *Domínios da História*. 5ª Edição. Editora: Campus, 1997, p. 275-96.
- STEPAN, Nancy Leys. "Eugenia no Brasil, 1917-1940". In: HOCHMAN, Gilberto Hochman; ARMUS, Diego (org.). *Curar, Controlar, Cuidar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.



---

Posfácio

Bioescritas/Biopoéticas:  
encruzilhada de inquietudes

JENS ANDERMANN (NYU)

Desenvolvida através de sucessivos encontros em Zurique, Suíça, e no Rio de Janeiro, a parceria *Bioescritas/Biopoéticas* reuniu, entre 2015 e 2017, mais de vinte catedráticos e jovens pesquisadores da Universidade de Zurique e de várias universidades do Rio de Janeiro (UERJ, UNIRIO, UNIGRANRIO) em torno de uma inquietude compartilhada, embora a partir de conceitualizações e genealogias críticas diferentes: a pergunta pela vida e pelo vivo no contexto das artes e da experiência estética. Em particular, interessava-nos levar esse prisma crítico à mais recente produção poética, fílmica e plástica brasileira e latino-americana, partindo da intuição de que, ao longo dos últimos vinte ou trinta anos, teria acontecido nessa região uma reconfiguração tanto dos regimes biopolíticos de produção e extração do vivente como também uma guinada inovadora, no contexto das novas tecnologias de intimidade pública (internet, *realities*, *blogs*), das escritas e encarnações visuais de um “eu” já não mais definido exclusivamente pelos padrões do gênero autobiográfico. Convém lembrar aqui a distinção proposta por Giorgio Agamben em *Homo Sacer*, entre *zoé* – a vida não especificada, sem qualidades, o mero vivente – e a vida-espécie, indivíduo, sujeito – *bios* – a qual, no pensamento ocidental, ascede a esta distinção principalmente

através da autoconsciência e capacidade de representação da própria especificidade. A escrita, como nos lembrou Ángel Rama na *Cidade letrada*, no contexto colonial latino-americano, foi assim uma tecnologia de delimitação do humano ao mesmo tempo que de negociação de autorias – e de autoridade – capazes de serem expressadas bio-graficamente. A produção do campo da escrita, como acrescenta ainda Gabriel Giorgi em *Formas vivas*, na América Latina, realizou-se através de uma dialética de descrição e de des-escrita da alteridade: a “cultura” nacional posterior à independência configurou-se em relação à “barbárie” que ela mesma projetava no entorno como a sua sombra, e o indivíduo-cidadão ganhava distinção e especificidade em contraste com uma alteridade bestializada (a animalização do inimigo político e do outro social e étnico, demonstra Giorgi, é uma das regras que fundamentam o discurso político moderno na região).

A noção de biopolítica desenvolvida por Foucault (embora já presente, como mostrou Roberto Esposito em *Bios*, no pensamento geopolítico e eugênico das primeiras décadas do século XX) foi também uma das primeiras tentativas de dar conta de um momento de ruptura nos regimes sociais da segunda pós-guerra europeia. O que Foucault propõe na *História da Sexualidade* – e também nos cursos públicos oferecidos no Collège de France – é que, de um ponto de vista de longa duração, o “estado de exceção” da modernidade ocidental não terá sido, na verdade, a suspensão dos direitos civis e humanos de amplos setores da população pelo totalitarismo nazista e stalinista mas, pelo contrário, a crescente inclusão qualificada de um número cada vez maior de vidas, como ocorreu sob a tutela dos Estados de Bem-Estar europeus e norte-americanos e também, embora em escala muito menor, dos regimes nacional-populares latino-americanos entre 1930 e 1970, aproximadamente. Com enorme perspicácia, Foucault advertia assim, antes de muitos marxistas ortodoxos, um



momento de inflexão que estava ocorrendo no final da década de 70, significativamente a partir de uma emergência energética como foram as “crises do petróleo” em 1973 e 1979-80. A partir daí, era posto em marcha um movimento de desmontagem e inversão radical da trégua anterior entre capital e mão-de-obra, por um lado, e de intensificação sem precedente dos regimes e tecnologias extrativistas, pelo outro, que resulta também na capitalização de recursos até então de caráter comunitário e não-mercantilizável, abrangendo a informação genética de plantas e animais, assim como a água do subsolo e o tempo de ócio das pessoas.

Essa subsunção de uma diversidade cada vez maior de aspectos e formas vitais a padrões tardio-capitalistas é o pano de fundo daquilo que, tanto nas humanidades quanto nas ciências econômicas e ecológicas, é conhecido como precarização do vivente (Judith Butler). A precarização é atualmente o horizonte comum das subjetividades pós-fordistas, já não mais capazes de definir-se (de especificar um “eu” a partir da adesão a um “nós”) em relação a capacidades e modos de vida próprias a uma profissão ou uma classe social, como também dos conjuntos ecossistêmicos à frente do capitalismo fóssil em expansão e das populações camponesas e indígenas cuja “identidade cultural” existia com base na reciprocidade da sua relação com o ambiente vital. A crise das espécies e das especificidades, incluindo a das identidades coletivas e individuais que outrora nutriam os romances realista e naturalista e o gênero autobiográfico, poderiam ser analisadas em conjunto – eis a tese que originou a troca de ideias e leituras entre ambos os grupos de pesquisa –, uma vez que estivessem colocadas no plano comum da precarização do vivente como marca principal do nosso presente.

A literatura e as artes plásticas, revisadas a partir do patamar comum da precariedade, já teriam antecipado, desde os primórdios da modernidade ocidental e latino-americana,

essa encruzilhada entre crise do sujeito e crise da espécie que forma o nexó crítico de *Bioescritas/Biopoéticas*. As ficções de metamorfose, de Kafka a Clarice, de Horacio Quiroga a Guimarães Rosa, ou dos “monstros” de Antonio Berni aos “bichos” de Lygia Clark, são somente a mais visível das zonas na estética moderna onde subjetividade e espécie justapõem-se e confundem-se. Essa “zona de contato”, porém, que, nas leituras mais canônicas da modernidade, com frequência foi relegada aos gêneros menores do fantástico ou da ciência-ficção (como observou recentemente Amitav Ghosh em *The Great Derangement*), hoje em dia passou a ocupar o centro da cena. *Bioescritas/Biopoéticas* é, antes de mais nada, um exercício coletivo de abrir esse espaço através da reflexão conjunta: de forjar pela troca de vocabulários, referências e aporias uma linguagem comum para enfrentarmos a questão central do “tempo de catástrofes” (I. Stengers) que vivemos.

## Sobre os autores

### ANA CHIARA

Doutora em Letras pela PUC-RJ, Professora Associada de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro desde 1995, dedica-se à pesquisa nos seguintes temas: corpo, sexualidade, memória, escritas de si. Participa do GT ANPOLL de Literatura Comparada e Coordena o GPESq Vida, arte, literatura: bioescritas. Bolsista de Produtividade CNPq.

### ANDRÉ MASSENO

Docente e doutorando-assistente em Literatura e Cultura Brasileiras na Cátedra de Estudos Luso-Brasileiros da Universidade de Zurique (UZH). Mestre em Literatura Brasileira pela UERJ. Graduado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Atua como curador e organizador de diversos eventos sobre arte e cultura.

### CHACAL

Poeta, cronista, letrista, autor teatral, produtor cultural e responsável pelo Centro de Experimentação Poética – CEP 20.000, evento multimídia mensal no Rio de Janeiro, desde 1990. Foi participante ativo do movimento conhecido como Poesia Marginal, nos anos 1970. Atualmente faz mestrado na PUC-RJ.

### DANIELE RIBEIRO FORTUNA

Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ 2015-2017) e bolsista de produtividade em pesquisa 1A (UNIGRANRIO/Funadesp). Pós-doutora em Comunicação (UERJ), doutora em Literatura Comparada (UERJ). Pesquisa escritas de si,

corpo, antropologia das emoções e nojo. É professora do PPG Humanidades, Culturas e Artes da Universidade Unigranrio.

#### ENEIDA MARIA DE SOUZA

Professora titular em Teoria da Literatura da UFMG, professora Emérita da UFMG. Doutora em Literatura Comparada (Université de Paris VII). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica cultural, dependência cultural, Mário de Andrade, biografia literária e crítica brasileira.

#### HANNES SÄTTELE

Licenciado e mestre em Letras Hispânicas, Literatura Comparada e Filosofia pela Universidade de Zurique (UZH). Atualmente é docente e doutorando na mesma instituição. Em sua tese pesquisa as relações entre violência, infância e poética em produtos culturais do México posterior ao TLCAN (NAFTA). A psicanálise e a pedagogia também são suas outras áreas de interesse.

#### JENS ANDERMANN

Professor de Português e Espanhol na Universidade de Nova Iorque (NYU). Foi professor e catedrático em Estudos Latino-americanos e Luso-brasileiros na Universidade de Zurique (UZH), além de ter lecionado no Birkbeck College, Universidade de Londres.

#### LEONARDO DAVINO DE OLIVEIRA

Professor Adjunto de Literatrua Brasileira na UERJ. Doutor em Literatura Comparada (UERJ), com bolsa FAPERJ Nota 10. Foi Pesquisador Residente do Programa Nacional de Apoio a Pesquisadores Residentes na Fundação Biblioteca Nacional. Tem experiência no ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e crítica e pesquisa das poéticas da palavra cantada.

**MARCELO DOS SANTOS**

Doutor em Literatura Comparada (UERJ). É professor adjunto I, DE, 40 horas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atua como pesquisador de arquivos literários, em pesquisa sobre a correspondência de escritores brasileiros em espaços estrangeiros no final do século XIX e começo do século XX.

**MARILIA ROTHIER CARDOSO**

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1990). Atualmente é professor associado da PUC-RJ e professor assistente aposentado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica literária, composição textual, arquivo, crítica biográfica e escritor e intelectual. É pesquisador I D do CNPq.

**NANNE TIMMER**

*Lecturer* de Análise Cultural e Literatura Latino-americana na Universidade de Leiden, onde defendeu seu doutorado em 2004. Lecionou na Universidade de Utrecht, na Universidade de Antuérpia e na Universidade Federal de Santa Catarina.

**RENATO DA SILVA**

Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ 2016-2019) e bolsista de produtividade em pesquisa 1A (UNIGRANRIO/Funadesp). Pós-doutorado em História (UERJ), doutorado em Ciências (FIOCRUZ). Docente do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da UNIGRANRIO. Trabalha com os seguintes temas: história das ciências, história da saúde pública, história da medicina e história social.



Consulte nosso catálogo e faça  
download gratuito de todos os e-books

**[www.editorapontocom.com.br](http://www.editorapontocom.com.br)**





Bioescritas/  
Biopoéticas

Bioescritas/  
Biopoéticas

Bioescritas/  
Biopoéticas

Bioescritas/  
Biopoéticas

Bioescritas/  
Biopoéticas

Bioescritas/  
Biopoéticas

EDITORA  
pontocom