

Universidade Federal Fluminense
Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

no oco da luva,
o avesso da concha:
performance
segredo
literatura

Augusto Melo Brandão | Niterói, 2022

Augusto Melo Brandão

no oco da luva, o avesso da concha:
performance, segredo, literatura

Dissertação de Mestrado apresentada ao **Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes** da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora: Prof. Dr. Tania Rivera

Niterói, 2022

Augusto Melo Brandão

no oco da luva, o avesso da concha: performance, segredo, literatura

Dissertação de Mestrado apresentada ao **Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes** da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Aprovada em 22 de Agosto de 2022

Tania Cristina Rivera (orientadora) | Doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain (Bélgica) | PPGCA-UFF

Walmeri Kellen Ribeiro | Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP | PPGCA-UFF

Marcelo Gustavo Lima Campos | Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro | Instituto de Artes da UERJ

Ficha Catalográfica

Agradecimentos

Agradeço primeiro a meu pai Oxalá, artesão silencioso das coisas. Que eu seja digno de aprender a paciência da caminhada.

Agradeço a Oxum, Mãe ancestral que se faz presente em minha vida em suas múltiplas formas e encantos. Por Oxum, agradeço às mulheres que participaram da minha trajetória, apoiando-me durante a realização desse projeto, ou cujas trajetórias serviram de inspiração para essa escrita.

Agradeço a minha avó, Terezinha Melo Ferreira, por coisas que só posso imaginar.

Agradeço a minha avó, Floripes da Conceição Brandão, pela infância no quintal em Bangu.

Agradeço a minha mãe, Tereza Cristina Melo do Nascimento, pelo apoio incondicional durante todo o processo de escrita desse trabalho.

Agradeço a minha tia e madrinha, Maria Ângela Melo do Nascimento Ribeiro, pela rabada, o mocotó, e a puta vontade de viver.

Agradeço a meu pai, Paulo Sérgio Brandão, por me forçar a ir mais além dos desafios colocados.

Agradeço à Capes e ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, pela bolsa-fomento que tornou essa pesquisa possível.

Agradeço à minha orientadora, professora Tania Rivera, pelo apoio e orientações para a materialização deste projeto. Agradeço também a todos os professores que, ao longo desses dois anos de Mestrado, colaboraram de algum modo com essa pesquisa, em especial ao Prof. Luiz Sérgio de Oliveira, com quem aprendi muito durante minha atuação como editor executivo da Revista Poiésis.

Agradeço aos colegas cujas trajetórias pude compartilhar ao longo do

processo do Mestrado. A Beatriz Galhardo, amiga e companheira de guerra, pelas trocas e contribuições que foram fundamentais para o presente projeto. A Ana Tranchesi, Ana Clara Mattoso, Estefânia, Ana Carolina Prudente, Pedro Pessanha, Walla Capellobo e Filipe Britto, por partilharem as alegrias e as tristezas de fazer um Mestrado em tempos pandêmicos.

Agradeço ao Rodolpho, meu amor, pelo privilégio que é caminhar ao seu lado.

Agradeço às amigadas, sem as quais não teria sido possível chegar até aqui. Julya, essa dissertação está atravessada pelas inúmeras conversas que tivemos a respeito de Ana C. No entanto, quero aqui agradecer pelo companheirismo que nos permitiu atravessar uma pandemia juntos. A Polly, Marcella, Bruna, Gabi, Luísa, Juliana, pela força e pelo estímulo para seguir em frente mesmo quando o futuro parece nebuloso.

Agradeço a minha lalorixá, Flavia Regina, por cuidar de meu ori. Agradeço, também, à família espiritual do Ilê Axé Omin Agbara Oluayê, a minhas mais velhas e aos meus irmãos, junto de quem tenho aprendido e partilhado tanto ao longo dos últimos dois anos.

Por fim, agradeço a você, por ler este trabalho.

Obrigado.

Resumo

Esta dissertação busca investigar a dimensão performativa da escrita, mobilizando para isso uma reflexão teórico-prática a partir das linguagens da performance e da literatura. Interessa-se especialmente por práticas artísticas que operam gestos de encenação, falseamento e truque através da escrita, na busca de dizer o que a escrita não diz. A partir da percepção de índices comuns às escrituras performativas – narrativa, endereçamento, precariedade, leitura, espacialidade – propõe uma genealogia comum às disciplinas da performance e da literatura. Em um segundo nível, defende a existência de uma energética e um modo de conhecer próprio às escrituras performativas, associado à ideia de segredo, presente tanto nas escritas endereçadas, como em formas de transmissão estratégicas de certos grupos dissidentes. A partir dessa hipótese, busca refletir sobre o papel poético e político do segredo em contextos de hipervigilância semântica, quando as cadeias de produção de sentido das sociedades de controle impõem uma única mensagem e uma única legibilidade. O trabalho se divide em três atos. O primeiro ato reúne um conjunto de ensaios, que buscam traçar um panorama teórico-conceitual para pensar as relações entre o fazer da escrita e o fazer da performance, a partir da interlocução com trabalhos de Hélio Oiticica e Eilison e da leitura de autores como Buck-Morss, Fabião, Rancière, Benjamin e Blanchot. O segundo ato trata especificamente do dispositivo do endereçamento – primeiro índice de uma energética do segredo – e busca mobilizá-lo através da investigação das poéticas de Ana Cristina César e Frank O’Hara e da elaboração de uma performance contínua de escrita de cartas. Tendo como principal vetor conceitual a noção de erotismo em Anne Carson, o capítulo reúne ensaios críticos endereçados, textos escritos em performance, e traduções de poemas de O’Hara. Finalmente, o terceiro e último ato é uma experimentação livre a partir das linguagens da colagem digital, da fotografia, da performance e da literatura, que procura mobilizar a dimensão política e estética do segredo presente nas epistemes de povos tradicionais de terreiro, em diálogo com textos de Leda Maria Martins e Achille Mbembe. A forma de escrita do trabalho – fragmentária e processual – reflete o desejo de pensar o texto como realização e proliferação dos fenômenos que se propõe a analisar. Nesse sentido, integram o trabalho duas oficinas de escrita-performativa, que buscam oferecer ao leitor, a partir dos dispositivos estudados ao longo da pesquisa, metodologias de criação e composição de performances e textos.

Palavras-chave: performance; literatura; artes; segredo; endereçamento; candomblé; escrita; epistemologia

Abstract

The present study investigates the performative dimension of writing through a theoretical and practical approach of performance art and literature. It is specially interested in artistic practices that deploy theatrical gestures of trickery via the written text, in the pursuit of saying what language itself cannot state. Through the perception of mutual paradigms in the performative ecritures - narrative, addressing, precariousness, reading, spatiality - it proposes a shared genealogy to the disciplines of performance and literature. On a second level, the study arguments for the existence of an energetic and epistemological dimension characteristic of the performative ecritures, associated with the notion of secrecy, contained within the addressing apparatus as well as in strategic forms of transmission of certain dissident groups. Starting from this hypothesis, the study tries ponder on the poetic and political role of secrecy in contexts of symbolic and sensorial hypervigilance. The dissertation comprises three acts. The first act is an ensemble of essays that outline a theoretical and conceptual background to the multiple relations between writing and performance, in open dialogue with artistic works of Hélio Oiticica and Elilson and texts of authors such as Susan Buck-Morss, Fabião, Rancière, Benjamin and Blanchot. The second act approaches the addressing apparatus of language - first trace of an energetic of secrecy - in order to investigate the poetics of Ana Cristina César and Frank O'Hara. Deploying the concept of Eros in Anne Carson as a main conceptual guideline, this chapter ensembles critical essays, a on-going-letter-writing performance and translations of O'Hara's poems. Finally, the third and last act is an experiment on the languages of digital collage, photography, performance and literature, in order to examine the poetic and political force of secrecy in the epistemological regime of the traditional communities of candomblé, in open dialogue with texts from Leda Maria Martins and Achille Mbembe. The way this study was written - process-based and fragmented - reflects the desire to conceive the text as the realization of the various phenomena analysed. In this regard, the work comprises two performative-writing workshops, in order to provide the reader with creative methodologies for performances and texts.

Key-words: performance; literature; arts; secrecy; addressing; candomblé; writing; epistemology

Eu aprendi com o Bueys que a gente
tem que tornar produtivos
os segredos, essa é a minha missão,
o meu caminho, o meu odu.

Ayrson Heráclito

Cantando e sambando na lama
De sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que dar
O que tem e o que não tem
Tocando a bola no segundo tempo
Atrás de tempo, sempre tempo vem
Sambando na lama, amigo, e tudo bem
E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé

Chico Buarque, Cantando no Toró

Sumário

Em busca de uma poética do segredo	13
Ato I: escrita, performance, máquinas	24
Notas críticas para a maquinação de uma escrita	25
Livro roubado	25
Escritura-valise	28
Cocaína: regimes de produção da escrita no neoliberalismo	31
Desaguadouro-play	37
Uma historiografia performativa da letra	41
Da mobilidade da palavra à mobilidade urbana	50
Afetos, amizades políticas e destinação	57
Antimanuais: construindo um programa para desprogramar a escrita	62

Ato II: eros, endereçamento, segredo	67
<i>No one to dedicate</i> programa	68
Uma teoria do epílogo, carta para Beatriz Galhardo	69
Dédalo entre dedos de pelica	70
Fuga, vidro, ladrão	71
No oco da luva: a precariedade da matéria	73
<i>No one to dedicate</i> Carta VI, de c para uma mulher selvagem	80
Carta à portadora	83
<i>No one to dedicate</i> Carta VII, de G. para sua mãe e padrasto, separados por um oceano	87
Correspondência inédita, de Ana C. a Frank O'Hara	89
<i>No one to dedicate</i> Carta II, de p. para b.	103
Banheirão	105
<i>No one to dedicate</i> Carta III, de Mimi para Cocó, ou de Cocó para Mimi	120

O erótico método agridoce ou o amor das estelionatárias	123
<i>No one to dedicate</i> Carta IV, de i. para uma estranha	129
<i>No one to dedicate</i> Autobiografia fantasma	131
Ato III: segredo e erêditariedade	132
Três cartas para Terezinha Melo Ferreira	133
Erêditariedade	133
Alimentar a terra, alimentar a casa, alimentar a gente	140
Chupeta	145
Carta para Rodolpho do Amaral, às vésperas de nascer	150
Oxalá: uma conversa infinita	153
Aquelas conchas vazias...	155
Referências Bibliográficas	161

Em busca de uma poética do segredo

Percebo que o seu segredo é que, ao dizer “eu”, este texto realiza a junção entre o real (esta minha vida ou quem a viva), o simbólico (este discurso ou o pronome eu que aqui deliro) e o imaginário (este ouvir constante da minha própria biografia); e, ao realizar esta junção, manifesta também o momento que consciente e inconsciente se encontram sobre as pedras úmidas do porto e ao que tudo indica é aí que são produzidos clandestinamente desejos informuláveis.

Ana Cristina César

Dissertar: discorrer determinada matéria de forma sistemática, com riqueza de detalhes, na forma de uma apresentação oral ou escrita. Discorrer: falar sobre um determinado assunto ou tema; andar sem saber para onde; passar o tempo; viajar para muitos lugares. Dissertar e discorrer são verbos que remetem à ação de expor: expor um objeto, um conjunto de relações. Mas o gesto de discorrer implica também uma operação de deslocamento, com destino mais ou menos incerto. Se quisermos pensar o discurso como o conjunto dos deslocamentos realizados no exercício de discorrer sobre um assunto, podemos argumentar que ele extrapola, ao menos em alguma medida, a forma da apresentação. Isso porque o pensamento não se move muito tempo em uma mesma direção, ao contrário, tende a dissipar-se nas coisas. Seguindo essa linha de raciocínio, seria possível concluir que toda apresentação envolve, ao menos em alguma medida, um gesto de falseamento. Como nunca será possível oferecer ao ouvinte todos os caminhos percorridos, aquele que profere o discurso tem

sempre uma escolha a fazer: pode querer ocultar as lacunas do texto de modo a transmitir autoridade e integridade ou, no sentido inverso, fazer do inacabamento constitutivo do discurso uma operação, convidando o leitor a um jogo labiríntico por entre as múltiplas dobras do escrito.

A presente dissertação procurou apostar nessa última opção, movida pelo interesse em investigar a dimensão estética e política do gesto de falseamento presente em toda escritura. Por falseamento, refiro-me não à inverdade ou à mentira, mas às operações de encenação que alguns textos são capazes de realizar. Sobretudo, o que guiou a forma deste trabalho foi a necessidade de pensá-lo como a realização daquilo que ele se propõe discutir. Nesse sentido, o tom por vezes cifrado de alguns textos que compõem o presente projeto, longe de buscar o hermetismo, visa a multiplicação de chaves de leitura. A associação da escrita ao jogo foi também a forma encontrada para tentar promover um deslocamento e uma ruptura em relação à episteme colonial que, nas modernas sociedades ocidentais, legou à escrita o papel de instrumento de dominação e apagamento, enquanto modo privilegiado de transmissão de um conhecimento dito universal. Como fazer frente à herança colonial da escrita, a partir das ferramentas que só a própria escrita é capaz de oferecer?

De modo a mobilizar essa pergunta, este trabalho se debruçou sobre as operações de encenação, ocultamento e truque que certos textos parecem agenciar, na tentativa de localizar o aspecto performativo de toda escritura, tema principal da investigação. Quando da proposição do projeto de Mestrado junto ao Programa de Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, em 2019, o desejo era o de estudar práticas artísticas que, de algum modo, apresentavam uma imbricação entre o fazer da escrita e o fazer da performance. Através da pesquisa de referenciais teóricos, buscava compreender porque certos artistas do campo da performance arte têm um interesse particular pelo texto. Perguntava-me, ainda, se seria possível enxergar uma qualidade performativa nos

modos de operação da escrita nos trabalhos desses performers. Em terceiro lugar, queria experimentar a dimensão performativa do escrever através de meu próprio trabalho artístico.

Já àquela época, era de interesse trazer para a pesquisa referenciais teóricos e instrumentos de criação do campo da literatura, que pudessem de algum modo dialogar com os textos desses performers. Porque se por um lado estava mais ou menos certo da qualidade performativa desses textos – qualidade muitas vezes defendida pelos próprios autores na conceituação de seus trabalhos – parecia importante enfatizar também sua qualidade literária, por vezes deixada de lado nas leituras. Uma ressalva deve ser feita aqui: embora haja uma rica produção crítica e teórica a respeito das relações entre escrita, performance e literatura, ela se debruça especialmente nos trabalhos de artistas canonizados da arte contemporânea – a exemplo de Sophie Calle – e meu interesse era justamente o de encontrar lugares e trabalhos onde essa relação se apresentava de modo inaudito, inusitado ou imprevisto. Por outro lado, é igualmente importante considerar que embora muito se tenha escrito, em anos recentes, acerca do aspecto performativo de certas escrituras do presente, ainda é difícil estabelecer um diálogo sistemático entre as teorias da literatura e os estudos da performance, consistente a ponto de colocar em xeque os horizontes ontológicos de ambas as disciplinas. Frequentemente, no contexto da crítica e da produção literária, a performance surge indissociada da ideia de vocalização, para qualificar a incorporação do texto na voz do poeta que se apresenta diante de um público ou plateia. No sentido contrário, embora diversos artistas da performance privilegiem em seus escritos a forma da narrativa, do ensaio ou da correspondência endereçada, nem sempre foi possível verificar uma preocupação formal com esses gêneros literários.

Toda pesquisa parte de um conjunto de incômodos, intuições e dúvidas localizáveis em um determinado espaço-tempo, que constituem as hipóteses

primeiras de uma investigação. Nesse sentido, as percepções iniciais que motivaram este trabalho surgiram da minha própria circulação, ao longo dos últimos seis anos, por espaços da poesia, das artes visuais e da performance na cidade do Rio de Janeiro. Através dos múltiplos encontros e desencontros com esses circuitos de produção, tive contato com artistas como Eleonora Fabião, Elilson, Flávia Naves e Miro Spinelli; com poemas como os de Ana Cristina César, Frank O'Hara e Marília Garcia; com textos críticos e teóricos de autores como Diana Taylor, André Lepecki e Luciana di Leone. A partir desses encontros, obtive ainda parcela significativa de minha formação como artista, em oficinas de escrita poética e laboratórios de criação de performances. A experimentação dos processos criativos de outros performers, bem como a articulação de oficinas e cursos de escrita literária/poética – junto do coletivo Oficina Experimental de Poesia e do Laboratório da Palavra do PACC-UFRJ – foram fundamentais para compreender a atividade de pesquisa como prática dialógica e perceber a urgência de socialização dos meios de produção nas artes.

Pois bem. O fato é que no decorrer da pesquisa, no movimento sem direção certa entre a literatura e a performance, o presente texto acabou desaguardo, progressivamente, na investigação do caráter performativo de toda escritura, e na busca de índices possíveis para uma genealogia comum a essas duas disciplinas. O primeiro índice encontrado foi o dispositivo do endereçamento, do desejo de endereçar que, embora tematizado na retórica da correspondência de autores como Ana Cristina César, pode se reportar em maior ou menor escala à própria natureza do ato de escrever – e à própria etimologia da palavra performance. A partir de textos de Eleonora Fabião em diálogo com conceitos de Blanchot e Benjamin, o segundo índice encontrado foi o da narrativa, do ato de narrar como operação dotada de uma incompletude constitutiva, incompletude que no lugar de se traduzir como pobreza, permite à narrativa – e à performance – continuar a realizar seu movimento na experiência da leitura, mesmo muito

tempo depois do texto escrito – ou do ato performado. A leitura, por sua vez, seria o terceiro índice dessa genealogia comum, não como interpretação/subsunção de um significante a um significado, mas como jogo, operação de apropriação e multiplicação da letra errante que toda literatura – do gesto errante e sem significado prévio que toda performance – faz proliferar, leitura que molda o texto com mãos e dedos até que lhe caia tão bem como uma luva. Um quarto índice seria a precariedade, entendida como a ausência de uma materialidade específica da literatura (RANCIÈRE, 2016) e da performance (FABIÃO, 2011). Um quinto e último índice, por fim, seria a espacialidade e a fragmentação, aspecto que embora não tenha sido abordado diretamente ao longo deste trabalho, serve como mote composicional e formal para sua escrita.

Essa lista não se pretende exaustiva, nem procura dar conta do esforço teórico de construir uma genealogia comum entre a performance e a literatura, tarefa que excede os limites do presente trabalho. O que se buscou aqui foi apontar pistas, rastros e índices para a percepção de um território comum de práticas artísticas no entrelugar entre as artes da cena, as artes visuais e a literatura. Sempre que possível, buscou-se a interlocução entre conceitos do campo da performance e do campo da literatura para a mobilização dos trabalhos estudados. Do estudo desses trabalhos e dos múltiplos índices que mobilizam, a escrita desaguou em uma segunda dimensão, menos formal e mais energética, das escritas performativas: a dimensão do segredo.

O segredo corresponderia a uma energética e um modo de conhecer próprio das escrituras performativas, onde o que é transmitido excede a palavra escrita e o gesto performado. Na literatura, o segredo é a força que mobiliza a palavra rumo ao que ela não diz. Na performance, corresponde à ausência de referenciação do ato performático. Em ambos os casos, o segredo excede porque está além e aquém da palavra e do gesto. Excede, também, porque não pode ser subsumido à ideia de uma experiência total da arte na vida, nem corresponde

ao conteúdo estrito de uma mensagem velada. O segredo seria a zona da impropriedade, lugar de embaralhamento dos referentes, força que possibilita tanto uma transmissão estratégica a certos grupos dissidentes, como promove uma torção cinética entre o texto que se escreve – ou o gesto que se performa – e as múltiplas errâncias da leitura. A energética do segredo opera segundo três frequências de transmissão: frequência epistêmica, segredo como modo de conhecer que promove um corte no regime de visibilidade; frequência ontológica, segredo como embaralhamento e ocultamento dos referentes, a impossibilidade de uma ontologia; frequência fenomenológica, segredo como instaurador de um outro trânsito, um outro modo de circulação da palavra e do gesto no tempo e no espaço. Finalmente, o segredo corresponderia à dimensão mágica da linguagem, evidenciando aquilo que a era das luzes sempre procurou esconder: que as palavras não reproduzem o mundo, elas agem o mundo.

O segredo não era uma hipótese inicial desta pesquisa. Manifestou-se pela primeira vez na poética de Ana Cristina César, onde o jogo com a intimidade, a retórica da conversação e o trabalho com a tradução se entrelaçavam, de modo a embaralhar confissão biográfica e ficção literária. Nas cartas do arquivo de Ana C. compiladas no livro *Correspondência Incompleta*, era possível notar que a pesquisa formal da correspondência endereçada surge indissociada, na produção dessa autora, de discussões sobre o feminismo e a escrita de mulheres. Nesse sentido, os múltiplos embaralhamentos que o texto de Ana C. promove entre diferentes referentes – o biográfico e a ficção, a tradução e a citação – pareciam querer dizer algo mais do que mera proposição formal endereçada à literatura de seu tempo, sobretudo levando-se em conta o contexto em que a autora escreveu, marcado por um lado pela ditadura militar, e por outro, pela expansão do movimento feminista no Brasil e no mundo. Foi nos múltiplos gestos de ocultamento presentes nas correspondências e poemas de Ana C. que encontrei o primeiro índice de uma poética que operasse a partir do truque, da

encenação e do segredo, onde o que não é dito constitui-se como espaço privilegiado do jogo performativo da escritura.

Mas a verdade é que o segredo já estava presente na minha vida muito, muito antes da arte. E à medida que me abria para suas manifestações, o segredo parecia se proliferar nas mais diversas atividades e objetos. Sou ghostwriter, escrevo trabalhos que outras pessoas assinam, e o faço para pagar as contas. Mas também sou oraculista, tarólogo e astrólogo, profissões onde mobilizo os segredos de outras pessoas. Foi através do trabalho *No one to dedicate*, performance contínua de escrita de cartas, que acredito ter experimentado uma primeira dimensão da poética do segredo no endereçamento e nas narrativas oraculares. Na forma de um ghostwriter, escrevi cartas para pessoas desconhecidas, endereçadas a terceiros, como modo de fazer estrangeira a intimidade característica da retórica da correspondência. A pandemia, sem dúvida, contribuiu para orientar o movimento da pesquisa em direção à escritura, quando a possibilidade de realizar performances na rua tornou-se praticamente inviável pelo distanciamento social. Em meio ao novo trânsito das ruas, queria pensar o que o movimento característico das correspondências seria capaz de mobilizar.

Comentando a respeito desse trabalho com minha amiga e colega de mestrado Beatriz Galhardo, ela me alertou, todavia, para uma terceira dimensão do segredo, uma dimensão que embora óbvia, havia passado despercebida no decurso dessa investigação. Falo das macumbas e dos candomblés, religiões que são estruturadas a partir e em torno do segredo, lugares onde o aspecto mágico da linguagem não apenas vive, mas se preserva através dele. Como minha lalorixá me ensinou um dia, nas portas das casas de santo, o mariwô representa a guarda do segredo: aqueles que cruzam o mariwô são os que podem adentrar e partilhar o mistério. E do encontro com o segredo manifesto dessa religião matriarcal, que também é a religião de minha família materna, pude enfim regressar a olhar um objeto que foi motor de minhas primeiras pesquisas em arte,

ele mesmo portador da energética própria ao segredo: o álbum da feitura de santo de minha avó.

Retraçando agora os múltiplos caminhos percorridos ao longo dos últimos dois anos, percebo contudo que a existência de uma política e de uma poética do segredo na arte não é um lugar de chegada, mas uma hipótese de continuidade desta investigação. As páginas que seguem devem ser lidas, portanto, como experimentos iniciais na busca dessa poética. Mesmo porque se o segredo opera um corte no regime de visibilidade, não seria possível ou mesmo devido revelar suas operações. Podemos, tão somente, transmiti-lo através do fazer próprio do texto em performance, dar a ver como sua força vital atua e se prolifera no tecido do espaço-tempo. Também por isso, a seleção dos trabalhos artísticos analisados não seguiu um padrão previamente estabelecido, mas foi se alterando no decorrer da escrita, a partir da persecução de afinidades entre os trabalhos e os objetivos gerais da investigação.

A dissertação se divide em três atos, que transmitem de forma mais ou menos cronológica os caminhos percorridos ao longo da pesquisa. Embora esses três atos estejam interligados entre si, podem ser lidos de forma independente. O primeiro ato – escrita, performance, máquinas – é resultado da consolidação de uma série de ensaios que servem de base teórica para as experimentações desenvolvidas nos atos seguintes. Partindo da leitura das *NewYorkaises* de Hélio Oiticica e em diálogo com trabalhos de Elilson, o capítulo procura traçar um panorama teórico-conceitual para pensar as relações entre escrita e performance, ao mesmo tempo em que se pergunta acerca do papel das escritas performativas em relação aos demais regimes da escritura presentes nas sociedades capitalistas contemporâneas. Ao final do capítulo, o texto *Antimanuais: criando um programa para desprogramar a escrita* consiste em uma oficina de escrita criativa, que se utiliza da forma do programa performativo como mote para a composição de performances e textos. Assim como a oficina de escrita

de cartas que integra o segundo capítulo, foi aplicada durante duas disciplinas de estágio docência, ministradas junto à Graduação em Artes da UFF. A prática de oficinas como modo de compartilhamento de metodologias criativas em arte constitui um eixo central do projeto, e visa trazer tração performativa aos conceitos utilizados na pesquisa, bem como contribuir para a socialização dos meios de produção nas artes.

No segundo ato – eros, endereçamento, segredo – a energética do segredo é pela primeira vez endereçada, tomando forma no dispositivo das correspondências. O capítulo se compõe em sua maioria de textos escritos no momento da qualificação, adaptados para a forma final da presente dissertação. Nesse capítulo, o/a leitor/a encontrará algumas cartas escritas ao longo da performance *No one to dedicate*, ensaios críticos endereçados sobre o dispositivo do endereçamento – como *Uma teoria do epílogo* e *Carta à Portadora* – além de um exercício de transdução de poemas de Frank O'Hara em diálogo com Ana C. – *Correspondência inédita* – que busca investigar, na forma de uma ficção crítico-ensaística, as múltiplas afinidades entre esses dois poetas. A tradução para o português dos poemas ainda inéditos de Frank O'Hara se deu como mais um desdobramento performativo da pesquisa. Se por um lado esse exercício de transcrição almejava aproximar o universo O'Hariano da leitora brasileira, por outro, no decorrer da pesquisa a tradução se revelou mais uma modalidade de escrita endereçada. Isso se deu, sobretudo, após a leitura do texto *Carta de Paris: ao pé da letra*, de Michel Riaudel, que coloca em evidência o papel da tradução na poética de Ana C. Seguindo a doutrina do *Manifesto Pessoaísta* de O'Hara, a tentativa portanto foi a de colocar a tradução no espaço preciso entre nós, como em um *ménage à trois*. Quando possível, utilizei traduções já publicadas dos poemas, sempre com os créditos devidos. A leitora perceberá, também, que os poemas traduzidos vêm acompanhados pelos originais em inglês, à direita da página. Ainda no segundo ato, *Banheirão* difere um pouco em relação aos demais

textos que integram o capítulo. O texto é um ensaio que busca pensar a relação entre endereçamento, narrativa e mobilidade urbana a partir da experiência homoerótica do sexo em banheiros públicos, estabelecendo um diálogo entre poemas de Frank O'Hara, performances de Elilson e Tony Just e comunidades virtuais de pegação gay. Embora não seja uma carta, o texto integra o segundo ato por abordar a questão do homoerotismo, conceito que atravessa todos os escritos do capítulo, bem como porque endereça diretamente as possibilidades políticas e poéticas – assim como os riscos – do segredo enquanto força motriz de afetividades, textos e performances.

Por fim, no terceiro e último ato – segredo e ereditariedade – procuro investigar o papel do segredo nos terreiros de candomblé, e ainda, sua associação ao aspecto mágico da linguagem, enquanto promotor de envios e giros no tempo e no espaço. Menor em comparação com os demais, o capítulo não pretende dar conta de uma teorização do segredo no candomblé, consistindo antes na fase inicial de uma investigação, experimentação livre a partir de imagens do álbum da feitura de santo de minha avó, Terezinha Melo Ferreira; de relatos de minha própria experiência enquanto candomblecista; e de textos de performances e cartas endereçadas às minhas famílias carnal e espiritual. As imagens que compõem o capítulo são, em sua maioria, fruto de colagens digitais realizadas a partir das fotos que compõem o álbum original. O processo da colagem digital, por sua vez, foi uma ferramenta que surgiu de modo inusitado, através do progressivo contato com as imagens e durante o processo final da escrita deste capítulo.

Embora não tenha sido possível abordar a dimensão imagético-visual das colagens digitais no texto, tampouco endereçar de modo consistente o estatuto dessas imagens – que todavia ainda permanece uma questão para mim – creio que a colagem digital foi a forma que encontrei para mobilizar o que essas fotografias me falam: formas e materialidades que querem ocupar o extraquadro, recusando a condição de arquivo para agenciar o presente. A essa força e a esse segredo chamo de ereditariedade. Ainda que a livre experimentação

entre imagens e textos não tenha buscado endereçar diretamente um autor ou um conceito – preocupando-se antes em criar uma cena de leitura-escritura a partir das imagens, com as imagens e por entre as imagens – devo dizer que o diálogo com textos de Leda Maria Martins – *Performances do tempo espiralar* – e Achille Mbembe – *Crítica da Razão Negra* – foi fundamental para o processo de escrita do capítulo. Nesse sentido, o texto *Oxalá: uma conversa infinita* é uma elaboração ficcional a partir do mito da criação iorubano, em diálogo com reflexões de Mbembe sobre o papel e a difusão do Islã no continente africano e com percepções de afinidades entre o culto de Oxalá e as tradições dos povos malês.

Uma última instrução se faz necessária a fim de dar corda no texto. Ao longo dos capítulos que seguem, o/a leitor/a perceberá que o espaço da página foi utilizado de forma cênica, de modo a possibilitar variações nos modos e ritmos da leitura. Por isso, as páginas foram horizontalizadas, e a mancha textual dividida em duas colunas, uma à esquerda, outra à direita. A coluna da esquerda, essa onde você me lê agora, é a coluna do texto base dos capítulos, e a coluna da direita se reporta à coluna da esquerda através de notas – numeradas entre colchetes “[]” – que dão maiores detalhes ou desdobram termos e conceitos utilizados no texto principal. A coluna da direita contém também as imagens dos trabalhos analisados, os originais de poemas traduzidos e, no caso das oficinas, poemas ou exemplos a partir dos quais são elaborados os exercícios. Essa organização espacial da página foi uma sugestão da banca de qualificação do trabalho. À época da qualificação, boa parte das notas à direita haviam sido escritas como notas de rodapé, e a escolha desse novo formato se deu no intuito de dar maior fluidez à leitura. Mas seja como rodapé ou nota lateralizada, o desejo de fragmentar e especializar o texto veio do interesse em pensar a operação de escrita como um diálogo não linear, possibilitando que a leitora transite entre uma e outra coluna, entre uma e outra nota, da forma que achar mais conveniente.

Pronto. Está dada a corda no texto. Já começou.



ato I

escrita, performance, máquinas

Notas críticas para a maquinação de uma escrita

E nada além de performance importa.
Hélio Oiticica

Livro roubado

Tenho em minhas mãos um livro roubado. Tomei o livro emprestado de um conhecido, que dizia ter adquirido o exemplar a preço irrisório, usufruindo de seu contato pessoal com o dono da editora. Resolvi prolongar o empréstimo indefinidamente, o livro é raro, caro e não se encontra disponível em bibliotecas públicas. Em minha defesa, argumentei que se por acaso desse falta do volume, poderia obter outro exemplar com relativa facilidade. Com deslumbramento, dedos e palmas das mãos tomavam nota da impressão fac-símile, a capa e o peso da lombada, que pareciam revestir os textos de uma aura fantasmagórica e íntima. Nas páginas de *Conglomerado NewYorkaises*, charmosos manuscritos pareciam confessar a infidelidade secreta dos acontecimentos biográficos [1] (CÉSAR, 1987, p. 9).

Os textos de *Conglomerado Newyorkaises* foram escritos durante os anos de 1971 e 1977, período em que Hélio Oiticica viveu na cidade de Nova York, primeiro com uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim, depois extraindo seu sustento das mais diversas atividades – o trabalho [2] de tradutor era a mais conhecida delas, o tráfico de cocaína, a mais especulada. Progressivamente desinteressado do circuito institucional de arte da cidade, o artista ocupou seu tempo com projetos experimentais no cinema, na música e, especialmente, na escrita, trabalhando compulsivamente em uma publicação que jamais viria a se concretizar.

[1] **Acontecimento biográfico.** Da palavra valise à valise de cartões postais, como pensar a dimensão da intimidade nos trabalhos de Hélio Oiticica, nos muitos documentos ou restos de uma obra que justamente por sua abertura à alteridade, nos convidam a fantasiar seus diferentes modos de ativação no passado de sua invenção e no presente de nossas vidas. Mais do que historicizar os fatos de sua biografia, a noção de acontecimento biográfico em Ana Cristina César parece oportuna para pensar a relação que travamos com o percurso deste artista: no lugar de reconstruir uma biografia, caberia pensar a ficção e a infidelidade inerente a toda insinuação biográfica. A escrita, nesse sentido, deixa de ser experimentada como elaboração posterior de algo já acabado, para revelar-se como o “modo como a vida, ao escrever-se diante de meus olhos, coincide com a própria experiência” (SISCAR, 2011, p. 30), aproveitando a interrupção e o inacabamento como estratégia para provocar a alteridade. Assim, caberia a nós pós-inventar Oiticica, ficcionalizando as relações entre as diferentes materialidades - escritos, objetos, tecidos - a fim de penetrar o corpo vivo de sua obra.

[2] **O artista como escritor-produtor.** Um aspecto importante a ser considerado ao analisar a fase nova-iorquina de Oiticica diz respeito às condições materiais do artista durante o período em que viveu na ilha de Manhattan. No Rio, Oiticica tinha à sua disposição um amplo ateliê no Jardim Botânico, além do suporte da família e de uma rede de contatos do restrito círculo de artistas e intelectuais cariocas da década de 1960. Embora premiado com uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim durante os primeiros anos em que fixou residência na cidade, o artista passou não apenas a contar com uma diminuição dos recursos – inclusive pela recusa em integrar o circuito institucional da arte local – como também com uma estrutura material mais reduzida – o pequeno apartamento na Segunda Avenida, localizado no bairro do East Village, reduto pobre de artistas e imigrantes da cidade. Embora nem sempre abordado pela crítica, esse aspecto é relevante se quisermos pensar a relação entre escrita e forças de produção, pois como pontua César Oiticica Filho: “creio que o ambiente em que Hélio vivia em Nova York e o pequeno espaço que dispunha para trabalhar lá [...] o levaram a constatar a impossibilidade de construir objetos naquele pequeno apartamento [...] abrindo espaço para seus mais ambiciosos projetos a partir da escrita” (OITICICA FILHO, 2013, p. 10).

O livro roubado que tenho em mãos não é o livro escrito por Oiticica – esse, infelizmente, nunca existiu nem existirá. Também por isso, a publicação reúne tanto textos escritos e formatados especificamente para o projeto NewYorkaises – textos nos quais Oiticica deixou indicado que faziam parte do projeto do livro – como outros escritos produzidos no período em que o artista viveu em Manhattan: artigos publicados na imprensa brasileira, anotações ou ensaios manuscritos, poemas e textos inéditos. Os organizadores deixam expresso que não se trata de uma tentativa de publicar postumamente o projeto NewYorkaises – mesmo porque isso não seria possível, considerando que o próprio Oiticica jamais estabeleceu um início e um fim definidos para o projeto. No entanto, o título do livro publicado – *Conglomerado NewYorkaises* – é homônimo do livro projetado, mas nunca publicado. E embora isso se justifique de modo a notabilizar essa parcela da produção de Oiticica [3], todavia pouco conhecida e estudada, o livro não deixa de ser uma proposição de formato e circulação para os textos que o integram.

Frederico Coelho (2010) destaca que muito embora fosse o desejo de HO materializar o projeto na forma de um livro – desejo que tanto as correspondências do artista com amigos e interlocutores atestam, como os diversos documentos que indicam a preocupação com questões de ordem editorial, como financiamento, orçamento, edição e projeto gráfico –, o mesmo jamais viria a se concretizar, sobretudo diante da incapacidade de seu autor em parar de escrevê-lo. Como se a maquinação [4] contínua de uma escrita, aqui, impedisse o objeto canonicamente pensado como produto e decorrência do ato de escrever.

“Por isso um desejo de livro, e não um livro. O desejo permanente de realização de um objeto cuja principal função foi servir como um motor da escrita [...] desejo de livro que foi desdobrado em outros livros, em livros dentro de livros, em diferentes livros a partir do mesmo livro [...] cada alteração que o projeto sofria desencadeava uma alteração na própria ideia do que seria um livro escrito e publicado por ele. [...] Não há uma origem clara e não há nenhum indício de um fim do trabalho. [...] A dificuldade aumenta quando sabemos que seu autor

[3] O arquivo de HO. Felizmente, graças à digitalização de boa parte do arquivo escrito de Oiticica, o pesquisador de pouca grana, que não tiver dinheiro para adquirir a publicação, ou um amigo ou conhecido a quem pedir emprestado, pode ter acesso aos manuscritos através da internet, no endereço eletrônico do Projeto Hélio Oiticica: <https://projetofo.com.br/>.

[4] Maquinação. Para Deleuze e Guattari, “há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos “bricoleurs”; cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxos e cortes” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 11). Aproveitando o conceito de máquinas criado por esses autores, podemos nos perguntar: como pensar a máquina da escrita e seus infinitos acoplamentos possíveis? Podemos maquinar uma escrita a partir do acoplamento a uma máquina-ânus, a uma máquina-boca, a uma máquina-pé, a uma máquina-rádio, a uma máquina-cocaína. Mas a máquina-escrita não responde apenas ao corpo, e também pode estar firmemente acoplada a outras máquinas: máquinas repressoras, máquinas burocráticas. O conceito de máquinas nos parece oportuno não apenas para pensar a escrita de Oiticica em seus múltiplos acoplamentos e desacoplamentos, mas sobretudo para pensar as diversas maquinações da escrita em nosso tempo.

chegou ao limite da inviabilidade editorial, não pela escassez de trabalho, mas pelo excesso de caminhos percorridos. A exigência permanente da inovação, a propulsão de ideias, os percalços financeiros para executar os ambiciosos planejamentos gráficos, todos esses reveses fizeram com que a edição nunca acompanhasse a produção de material”. (COELHO, 2010, p. 12-18)

A relação tensa entre o livro como objeto e a escrita como operação coloca questões importantes não só para pensar a publicação de *Conglomerado NewYorkaises*, como também para discutir a relação entre diferentes regimes da escritura em nosso tempo. Com relação ao primeiro ponto, é importante considerar que a inviabilidade editorial de *NewYorkaises*, tal como originalmente concebido, adiciona um problema ético às tentativas de recuperação *a posteriori* desse projeto. Podemos respeitar ou rejeitar as escolhas do autor, e cada opção implicará desafios significativos. No caso da publicação póstuma em questão, é possível argumentar que a escolha do formato fac-símile e a opção por um projeto editorial caro e de baixa circulação revestem os manuscritos originais de *Conglomerado* de uma dimensão aurática [5] que, se por um lado notabiliza o projeto inacabado ao reivindicar para ele o estatuto de obra, por outro incorre no risco de apagar as diferenças entre o objeto livro e a escrita que tornou esse mesmo objeto uma impossibilidade.

O que está em jogo, no livro e no projeto inacabado de livro, são as relações entre a escrita enquanto fazer e seus modos de conformação social nas diferentes disciplinas e objetos do cotidiano. O que está em jogo é a disputa entre o manuscrito, o datilografado e o digitado, entre o livro enquanto objeto de consumo e o arquivo como espaço público. Também está em jogo a disputa entre as forças sociais de produção da escrita, entre o tradutor Oiticica e o escritor HO. Investigar os termos dessas múltiplas disputas é relevante não somente para compreender o papel de uma poética da palavra escrita em nossa sociedade, mas sobretudo para refletir como certos modos de operação da escrita se associam a mecanismos de vigilância semântica característicos das sociedades de controle.

[5] Uma questão de aura. Foi um colega de pós-graduação que me alertou para essa dimensão aurática – em certa medida problemática – da publicação *NewYorkaises*, durante um seminário onde apresentei uma versão anterior do presente texto. O colega me perguntava acerca da difícil circulação e difusão da publicação, mesmo entre o círculo restrito de pesquisadores da área de artes e humanidades. Hoje, percebo que essa pergunta não é tão simples como a princípio poderia parecer. Mais que uma denúncia do ensimesmamento de certa produção crítica sobre as artes, ela revela questões importantes, ao enfatizar o problema das forças sociais de produção e circulação da escrita.

Escritura-valise

Durante boa parte do tempo em que permaneceu em Nova York, a rotina de HO consistia em permanecer longos períodos de tempo em seu apartamento, por vezes passando dias acordado mediante o uso de pó, permanentemente conectado: televisão, câmera fotográfica, projetor de slides, rádio-gravador, fitas cassete, telefone, tudo ligado ao mesmo tempo. Os escritos do período traduzem a imensa costura de referências diversas que Oiticica consumia diariamente, e tiveram sua forma e conteúdo continuamente transformados ao longo dos anos. De cara, chama a atenção a prolixidade desses textos, seu caráter processual e sua dimensão poética. Em muitos manuscritos, é possível notar uma preocupação crescente do artista com a performance e seu caráter experimental e processual, frequentemente associada, por um lado, ao fenômeno do rock'n roll e da dança, e por outro, a tentativas de revisão crítica dos parangolés. É o caso, por exemplo, de *Parangolé-Síntese*.

Nessa e em outras passagens, Oiticica parece estabelecer uma crítica ao conceito de performance tal como pautado pela arte norte americana da década de 1970. Em *Texto pra Código Risério-Bahia*, escrito em 1974, ele enfatiza que não se trata de pensar “novas formas de performance”, mas antes dar nome a um desembocar da atividade criativa do artista, uma espécie de “desaguardo” da poética heliana de “ambiental participação sensorial suprassensorial” (OITICICA, 2013, p. 203). Em outras palavras, o que interessa a Oiticica não é a performance enquanto gênero artístico marcado pela proposição de uma experiência a um espectador – que ao assistir a performance, não deixa necessariamente de ser espectador –, mas a capacidade que o próprio espectador incorpore uma outra qualidade da performance, a de “enjoy” ou “curtição”, termos que associa ao fenômeno do rock e à condição do corpo que dança solto e livre ao improviso (OITICICA, 2013, p. 205).

É curioso que essa reflexão sobre a performance surja no período novo iorquino da produção do artista, marcado por uma redução significativa de seu

disso ao conceito de

P E R F O R M A N C E

problema-limite do espectador frente ao mundo-espetáculo →
dilema → transformar-se ou ser consumido pelo contemplar:
ser performer por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar
o circo ou ser objeto-espectador

perform não deve mais ser preform

mas ação simultânea

num nível de processo

PERFORMANCE assim como DANÇA não se reduz a

display
ego-trip

nem a tentativas de

A
outperform
B

Excerto de *Parangolé-Síntese*, um dos textos considerados prontos por Hélio Oiticica para integrar o projeto *Conglomerado NewYorkaises*.

espaço de trabalho, do amplo ateliê do Jardim Botânico para o espaço reservado dos ninhos de seu apartamento. Mais curioso ainda se considerarmos que durante o período Oiticica permanecia intimamente conectado a sistemas analógicos de transmissão de informação e submetido a estados contínuos de alteração psicotrópica, em uma espécie de prenúncio do regime de hiperconexão que caracterizaria as cinco décadas seguintes de aceleração do capitalismo neoliberal. Nesse sentido, *NewYorkaises* se apresenta como um exemplo oportuno do que gostaria de chamar aqui de escritura-valise, um modo particular de operação da escrita, que podemos caracterizar tanto por uma composição problemática da palavra com outros meios e linguagens artísticas [6], como pela torção provocada entre uma determinada escritura - uma dada inscrição localizável no espaço-tempo - e os meios de produção social da escrita em um determinado contexto histórico.

Sabe-se que desde muito antes do período nova-iorquino, os textos e ensaios de Oiticica são permeados de palavras-valise: palavras formadas pela união de partes de duas outras existentes na língua, geralmente através do amálgama do início de uma palavra com o final de outra. É o caso, por exemplo, de *Crelazer*, *Apocalipopótese* e *Parangoplay*. Lepecki (2020, p. 121) defende que as palavras-valise seriam talvez a principal característica dos escritos e do pensamento de HO. Com base em reflexões de Deleuze, ele argumenta que na produção desse artista as palavras-valise agenciam campos problemáticos do pensamento e da crítica de arte. Essa dimensão problemática, caracterizada pela correspondência rígida entre a palavra composta e as matérias à disposição, faria da palavra-valise um motor infinitamente produtivo para o pensamento, ao desenrolar um mesmo problema em múltiplas séries ramificadas. O gesto de escrita inerente à palavra valise, por sua vez, é o gesto da dobra e da torção: duas palavras que se dobram mutuamente, de modo a articular uma tensão, contração do verbo-músculo a gerar movimentos centrífugos para fora (RIVERA, 2012). Como pensarmos, então, a própria escrita de HO enquanto operação produtora de palavras-valise, agenciadora de composições problemáticas de palavras e coisas que, ao se torcerem umas sobre as outras, maquinam problemas

[6] Uma questão de definição. No contexto desse trabalho, o campo das artes engloba tanto as artes visuais, como as artes da cena, a literatura e o cinema. Mais do que o elogio de uma “interdisciplinaridade” vaga, interessa apostar na fricção entre esses campos da produção artística e teórica de modo a gerar problemas e questões produtivas no âmbito da pesquisa. Em outras palavras, deseja-se perguntar: de que modo os estudos da performance colocam questões para a forma como a literatura se pensou historicamente? De que maneira as teorias da literatura podem ser instrumentalizadas a fim de pensar a performance e suas múltiplas – e problemáticas – ontologias? Como pensar o poema enquanto performance, e a performance enquanto poema, mobilizando os conceitos de um campo para colocar perguntas produtivas ao outro?

para os regimes da escritura em um determinado contexto?

Podemos traduzir alguns vetores da escritura-valise de HO na forma das seguintes perguntas: que associações podemos tecer entre a escrita e os múltiplos medias – rádio, televisão, jornais – com os quais HO permanecia permanentemente conectado? Porque justo quando submetido a múltiplas mediações e estímulos, o artista decidiu ocupar-se justamente da materialidade fria da letra? Que papel o uso de cocaína desempenhou no processo de escrita dos textos de NewYorkaises? O que a relação entre interioridade e exterioridade na escrita de HO poderia nos dizer sobre a escrita em geral, e sobre a escrita nas artes visuais em particular? De que forma o projeto inconcluso de NewYorkaises coloca questões não só para a publicação póstuma Conglomerado NewYorkaises, mas também para os modos de produção da escrita em nossa sociedade contemporânea? À procura das engrenagens motrizes da escrita de HO, procurarei desdobrar algumas dessas perguntas no presente capítulo, relacionando-as às linhas teóricas gerais que movem a presente pesquisa.

Cocaína: regimes de produção da escrita no neoliberalismo

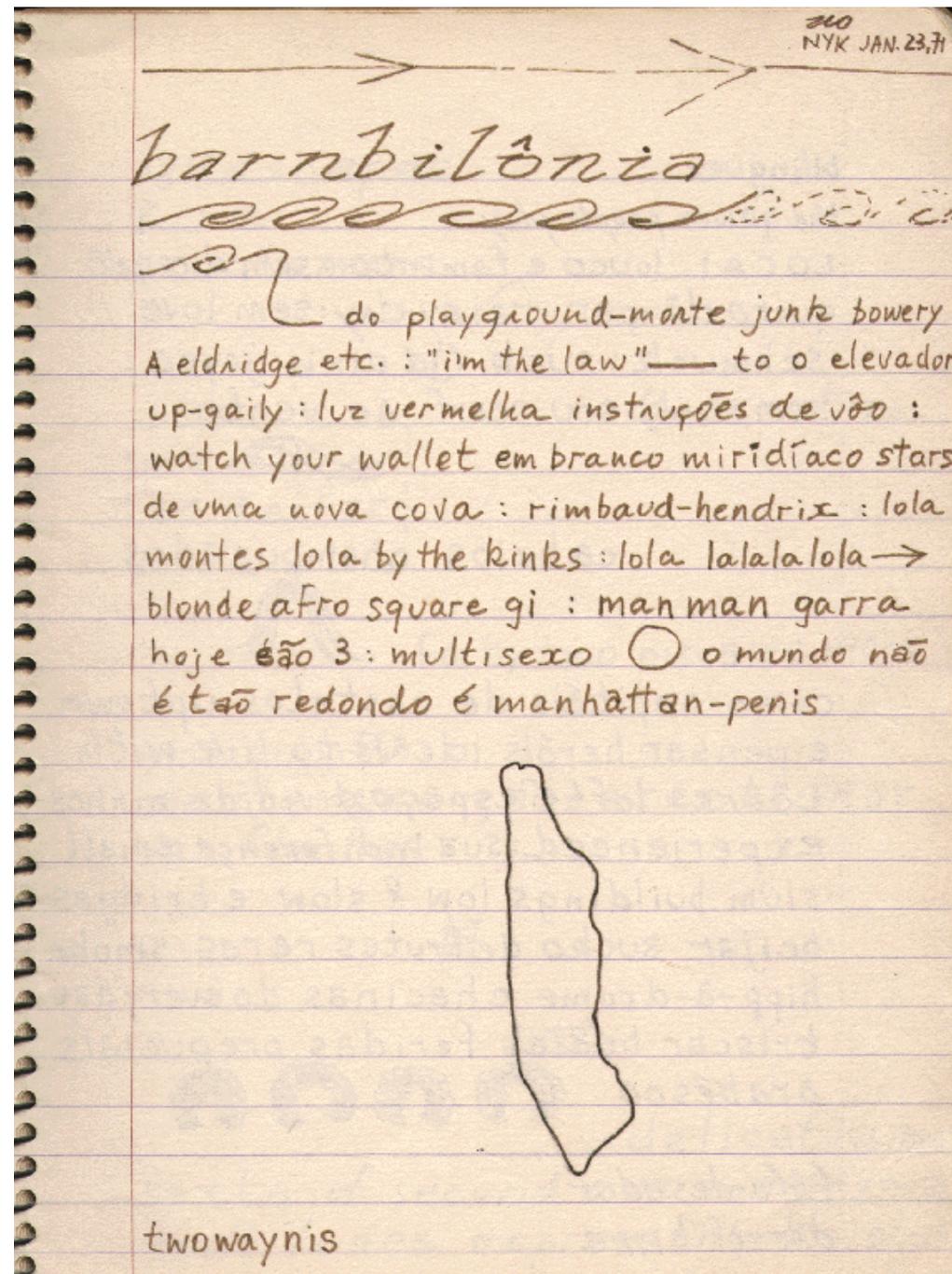
Um aspecto que não cessa de chamar atenção em Conglomerado é o modo de operação da escrita de HO, escrita que parece investir nos mais diversos estímulos sensoriais para a construção de um cenário propício ao seu fazimento. Ainda que a defesa do prazer e do ócio como partes do processo criativo já estivessem presentes em trabalhos e escritos anteriores, como *Crelazer*, aqui o lugar da distração e da dispersão assume outra escala. Como os próprios textos de Conglomerado testemunham, trata-se de radicalizar a proposta de “não ocupar um lugar específico” (OITICICA, 1986, p. 113) para exercitar a concentração na dispersão, por vezes tensionando a própria legibilidade dos textos, como em *Barnbilônia*. Em *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*, Tania Rivera (2012, p. 108) argumenta que a escrita de HO se caracterizaria pelo aspecto verborrágico, na tentativa de deslocar-se incessantemente nas mais diversas direções. Operando a partir da lógica do sampleamento, a prolixidade dos textos de HO empurraria a linguagem em direção ao grande labirinto ao qual o artista aspirava.

Escrita, a escrita heterogênea de Hélio Oiticica, especialmente em seu período nova-iorquino, aproxima-se da noção de alegoria [...]. Ela é alegórica na exata medida da etimologia do termo: allos é outro e essa escrita diz o outro - mas isso não basta: ela deve dizê-lo de outra forma. Ela quer dizer o outro, outramente. Disseminando-se, fazendo-se múltiplos elementos não idênticos a si próprios. Nada a unifica: não há referência última, a metáfora é labirinto onde a significação se perde, a alegoria não é alegoria de algo - mas de si mesma, em uma *míse en abîme* sem fim. (RIVERA, 2012, p. 114).

Embora a tradição do pensamento ocidental moderno tenha concebido a escrita como fazer da introspecção - encontramos uma possível genealogia do processo de circunscrição burguesa das práticas escriturais nas *Meditações Metafísicas* de Descartes - a associação entre escrita e contextos de hiperestímulo não é nova para as sociedades industriais. De fato, ela evoca discussões antigas sobre as relações entre literatura, escrita e modernidade. Benjamin (1985, p. 201) já identificara no romance literário o primeiro indício do declínio da narrativa clássica, reputando à evolução secular das forças produtivas nas sociedades industrializadas a retirada da narrativa da esfera do discurso vivo.

Por um caminho diverso, Rancière (2016) relaciona a literatura ao paradigma moderno da democracia representativa [7] que, segundo ele, rompe com as relações hierárquicas entre os corpos e as palavras. Nesse contexto, a literatura surgiria como "o reino da escrita, da fala que circula por fora de toda a relação de locais e metas determinadas [...] que não se endereça a nenhuma audiência específica" (RANCIÈRE, 2016, p. 8), à disposição para ser apropriada por quem bem entenda.

A democracia representativa, de um lado, e a revolução industrial, de outro, aparecem como marcos históricos para o surgimento de uma disciplina autônoma ocupada da arte de escrever. Disso, podemos extrair duas conclusões importantes: I) a separação entre literatura e demais regimes de escrita é moderna; II) a escrita literária funciona como um medium específico, responsável, para Benjamin, pela preservação de um resíduo da experiência total da narrativa clássica, perdida na experiência industrial, e para Rancière, pela divisão dos



Barnbilônia

espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do ruído. De modos distintos, podemos argumentar que ambos os autores atribuem à literatura um duplo papel normativo: preservar uma reconciliação possível das forças sociais, convulsionadas pelo advento das democracias burguesas, e colocar os termos através dos quais a insubordinação pode ser exercida, vista e ouvida.

Desde o século passado, o surgimento de novas tecnologias e meios de comunicação tem colocado questões para esses modelos, transformando significativamente a forma como a literatura pensou a si própria a partir de sua relação com a sociedade. Benjamin enxerga já na notícia de jornal uma forma de comunicação que coloca em crise o romance, mas não viveria o suficiente para observar o advento da televisão e da internet, nem tampouco compartilharia a crise da literatura que preocupou escritores e críticos da segunda metade do século XX, como Josefina Ludmer e Ítalo Calvino. Em *Literaturas pós autônomas* [8] Ludmer (2007) atribui ao controle progressivo do cotidiano pelas tecnologias da comunicação um dos fatores determinantes para a crise da noção de autonomia literária. Ao escrever suas *Lições Americanas* [9], Calvino (1990) preocupa-se com aquilo que só a literatura, através de sua forma e meio específicos, seria capaz de oferecer à humanidade, a fim de reservar um espaço para a literatura frente à peste da linguagem que caracterizaria nosso tempo.

Gostaria de recolocar os termos desse problema no contemporâneo, a partir de meu próprio trabalho enquanto artista e operador da palavra, jornalista, tradutor, copidesque, revisor e ghostwriter. Embora possamos dizer com alguma certeza que muitas das promessas fatalistas do século passado em relação à literatura não se cumpriram, é preciso aprofundar o pensamento de Ludmer para repensar a relação da literatura com os demais regimes do escrever e com os diferentes gêneros artísticos. Isto porque a crise não diz respeito à literatura, mas à linguagem escrita e à escrita como procedimento, seja ela literária ou não. Se pelo “excesso democrático das palavras” (RANCIÈRE, 2016, p. 16), ou pela “peste da linguagem” (CALVINO, 1990), pouco importa a alcunha desse diagnóstico, porquanto seus efeitos são visíveis: quanto mais anunciamos o declínio

[7] **Política da Literatura.** No ensaio *Política da Literatura*, Jacques Rancière (2016) busca investigar as imbricações entre a literatura – prática definida do ato de escrever – e a política – forma específica da prática coletiva. O autor situa na democracia representativa o paradigma histórico para o surgimento da literatura enquanto disciplina autônoma fundada na noção de literariedade, ocupada do conjunto de produções das artes da palavra. Rejeitando o moderno corolário segundo o qual as linguagens artísticas se diferenciariam segundo suas materialidades específicas, Rancière argumenta que a escrita, terreno da impropriedade, é o oposto de tudo o que se julgue próprio à linguagem. Recusando a definição estruturalista do literário, o autor afirma que “a literariedade que tornou possível a literatura como nova forma de arte da palavra [...] é a democracia radical das letras, da qual qualquer um pode se aproveitar. A igualdade dos temas e das formas de expressão que define a novidade literária se acha ligada à capacidade de apropriação do leitor qualquer” (RANCIÈRE, 2016, p. 9). Embora fundada no princípio da letra errante, a literariedade democrática que foi condição para o surgimento da autonomia do literário ameaça ao mesmo tempo essa especificidade, justamente por significar a ausência de fronteiras entre a linguagem da arte a linguagem da vida de qualquer indivíduo.

da escrita enquanto medium hegemônico da comunicação humana, mais e mais escrevemos. Longe de submeter a palavra escrita ao risco de extinção, as novas tecnologias do mundo globalizado fizeram proliferar o excesso democrático das palavras, redefinindo os usos, modalidades e ritmos de produção da escrita.

Assim, paradoxalmente assistimos ao declínio do jornalismo impresso e à profusão de novas ocupações que associam a escrita ao consumo de produtos e serviços – *ux writer*, *SEO*, *AdWords*. Benjamin preocupava-se com o declínio da experiência na era da informação; hoje, talvez se ocupasse em diagnosticar o espólio da notícia em favor de conteúdos produzidos por departamentos de marketing e assessorias de imprensa, onde a reprodução contínua de narrativas e palavras-chave deve traduzir-se na corporificação de uma marca dotada de autoria. Em detrimento dos acervos públicos e bibliotecas de papel, a democratização da internet nos tornou reféns de um único index global de conteúdos – Google – ferramenta cujo algoritmo orienta enunciados de pergunta e resposta segundo princípios como normatização, publicidade e comercialização. De modo semelhante ao marketing, a figura do autor ressurgiu enquanto simulacro nas autobiografias contemporâneas escritas por terceiros, professando o culto do indivíduo ao mesmo tempo que promove, sub-repticiamente, uma dessubjetivação sistemática do ato de escrever. Entre promessas de crescimento e crises anunciadas, o mercado editorial brasileiro segue estruturalmente excludente, não obstante o boom de publicações em diversos segmentos do mercado – de editoras independentes a consolidadas – e espectros ideológicos – a exemplo dos escritos de Olavo de Carvalho. O restrito contexto da intelectualidade brasileira não foi capaz de escapar à racionalidade cínica (SAFATLE, 2008) da produção no capitalismo tardio. A pressão por produtividade, calculada em termos de volume de texto, quantidade de publicações e citações, deu ensejo a fenômenos como as revistas acadêmicas predatórias e os clubes de citações. Paralelamente, o declínio da escrita enquanto medium privilegiado fez surgir um interesse nostálgico nos arquivos, nos textos manuscritos e raros, e uma leitura da prática do escrever como gesto artístico singular.

[8] Literaturas Pós-autônomas. Em *Literaturas Pós-Autônomas*, Josefina Ludmer (2007) aborda o fato de que muitas “escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura [...] e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica”. Produzidas no contexto da experiência urbana de cidades da América Latina, tais escritas encontram-se no lugar paradoxal de, ao mesmo tempo em que aparecem como literatura, não poderem ser lidas através de categorias tipicamente literárias como autor, estilo e obra. Diante de um cotidiano cada vez mais produzido pelos meios e tecnologias da comunicação, flertam com as formas do testemunho, da autobiografia, da reportagem, do diário e mesmo da etnografia para construir um presente que é síntese de todos os realismos, naturalismos e surrealismos do passado. A autora aponta como elementos característicos dessas escrituras o desinvestimento na dicotomia entre ficção e realidade – separação que historicamente sustentou a autonomia literária como campo dotado de lógica, leis e instituições próprias – e nas noções de especificidade e valor literário. As qualidades que Ludmer identifica com o fenômeno da pós-autonomia da literatura não estão apenas próximas da tarefa do historiógrafo em Fabião, mas refletem um contexto maior de questionamento dos limites entre arte e vida que caracterizaria o que Erika Fischer-Lichte (2011) define como uma virada performativa nas artes a partir da década de 1960.

[9] A peste da linguagem. “Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias” (CALVINO, 1990, p. 72).

Ora, se o discurso da decadência da forma escrita não se reflete na realidade das forças de produção textual, caberia entender os mecanismos pelos quais o neoliberalismo foi capaz de produzir e fazer proliferar uma multiplicidade de regimes da escritura – muitos dos quais diretamente derivados das formas literárias – enquanto acoitava a palavra dentro de sistemas de vigilância, onde sentido, legibilidade e condições de enunciação poderiam ser facilmente controlados. Assim, *Conglomerado NewYorkaises* parece ilustrativo da contradição que expusemos acima: a coexistência entre hiperconexão midiática, de um lado, e a maquinação incessante e atormentada de uma escrita, de outro. Uma escrita de intensidades, ambiental, diante da qual, como em um bólido ou penetrável, abrimos gavetas, descobrimos articulações frágeis e experimentamos a diversa qualidade dos materiais e das cores, de modo a construir um percurso em aberto, sem ponto de partida ou chegada delimitados, continuamente pontuado por citações, desvios e crises que fazem da leitura, tal como a escritura, uma experiência de deriva. Escrita de um homem em seu labirinto.

Nesse contexto, é interessante pensar o papel da cocaína enquanto tema e motor da maquinação de Hélio Oiticica. Tania Rivera (2012, p. 126) destaca que já em escritos do final da década de 1960, o artista faz menção ao uso de drogas, associando-o a sua postura *marginetical*. Ao promover um dilatação das capacidades sensoriais habituais, a droga ofereceria ao corpo um caminho para ultrapassar a obra em prol da expansão gozosa e libidinal: *cannabilibidinar*. De certo modo, a passagem do cannabis e de drogas alucinógenas como o LSD - drogas que marcaram a década de 1960 - em direção à cocaína - característica dos anos 1970 - acompanha a trajetória dos trabalhos do artista - da *Tropicália* às *Cosmococas* - bem como de seus escritos - do *Cannabilibidinar* às *Mancoquilagens*. No entanto, se a década de 1970 viveria um novo ciclo no consumo de cocaína, associado ao ideário neoliberal em expansão, é importante considerar que a utilização da coca no Ocidente remonta ao século XIX, na forma dos mais diversos tônicos e fármacos que sintetizavam a substância alcalóide extraída das folhas da coca (RIVERA, 2012, p. 138). Rivera pontua que em uma época na qual as fronteiras entre droga e medicamento eram mais permeáveis, artistas e

médicos experimentavam as mais diversas substâncias psicoativas, fosse com a finalidade de qualificar seus efeitos para o tratamento de distúrbios psíquicos - como no caso de Freud - fosse para tensionar as relações entre a arte e a cultura.

Desde os Paraísos Artificiais de Baudelaire, de 1860, a literatura alia-se à droga em uma mesma provocação do desejo como programa para transformação da linguagem. [...] O desejo não é apenas a afirmação do eu sobre os outros e as coisas do mundo e a escolha destes como objetos de satisfação para esse eu. O desejo implica, mais subterraneamente, uma repetitiva entrega ao objeto na qual o eu pode chegar a se dissolver, como mostra tão claramente a dependência a algumas drogas. [...] Na poesia e na arte também há algo dessa dissolução, dessa relação radical com o objeto na qual prazer e sofrimento se misturam. (RIVERA, 2012, p. 132)

Em *Estética e Anestésica*, a filósofa Susan Buck-Morss (2012) estabelece uma interessante correlação entre a experiência do choque e o uso de substâncias psicotrópicas nas mais diversas instâncias da vida moderna. Ela argumenta que o “sistema sinestésico” – entendido como sistema aberto e descontínuo da consciência sensorial humana – sofre uma inversão brutal de função a partir do advento da fábrica. A linha de produção impõe ao corpo a necessidade de desenvolver aptidões miméticas, gestos repetitivos que funcionem como reflexo defensivo em relação ao movimento uniforme e incessante da máquina. Este conjunto de reflexos defensivos constituiria a própria consciência do sujeito moderno enquanto um escudo que protege o organismo de estímulos excessivos provenientes de fora, impedindo sua inscrição na memória, paralisando a imaginação.

No regime produtivo das sociedades industriais, sofrer uma ‘extorsão da experiência’ tornou-se a situação geral, na medida em que o sistema sinestésico é posicionado para repelir os estímulos tecnológicos, a fim de proteger o corpo do trauma do acidente e a psique do trauma do choque perceptual. Como resultado, seu sistema inverte seu papel. Sua meta é entorpecer o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo

da sinestesia torna-se, antes, de anestesia. Nessa situação de ‘crise na percepção’, a questão já não é educar o ouvido rude para ouvir música, mas devolver a audição. Já não se trata de treinar o olho para ver a beleza mas de restabelecer a ‘perceptibilidade’. (BUCK-MORSS, 2012, p. 187)

Buck-Morss demonstra como a decomposição da experiência na modernidade se associou, por um lado, à expansão das tecnologias da produção e da guerra, e por outro, ao desenvolvimento das indústrias da anestesia e do espetáculo, interessadas na manipulação consciente do sistema sinestésico e na transformação da própria realidade em um narcótico. A crise da experiência cognitiva causada pela alienação dos sentidos encontraria no fascismo sua maior expressão, quando é a própria destruição que se oferece como prazer estético a ser vivenciado (e desejado) pelas massas. Nesse contexto, a filósofa retoma o problema da politização da arte a partir de Benjamin, ao afirmar que a tarefa da arte consiste em desfazer a alienação dos sentidos do corpo, restaurando sua força para a autopreservação da humanidade, não evitando, mas perpassando as novas tecnologias. Podemos argumentar que a crítica de HO ao conceito de performance retoma esse problema, no contexto de uma sociedade onde o próprio objeto de arte se converte em mercadoria a ser consumida pelas massas: “ser performer por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar o circo ou ser objeto-espectador” (OITICICA, 2013, p. 24).

Se a alienação progressiva do sensorio na modernidade corresponde à criação de um espaço blindado da dor ou para o qual a dor se apresenta como ilusão (BUCK-MORSS, 2012, p. 185), ela necessariamente implicará, a cada atualização específica, em uma atualização dos mecanismos repressores da capacidade de afetar e de ser afetado. Desse modo, quando Buck-Morss argumenta que a politização da arte deve necessariamente perpassar as novas tecnologias, penso estar implícita nessa missão a necessidade de pensar a arte enquanto produção, afinal, estamos falando de tecnologias produtivas. Me parece que é justamente nesse ponto que a maquinação da escrita em Conglomerado NewYorkaises busca incidir, ao estabelecer um ponto de inflexão em relação aos

meios de produção social da escrita disponíveis à época de Oiticica. Ao maquinar uma escrita que em última análise impossibilita e recusa a produção de um livro – muito embora movida pelo desejo de livro – HO coloca para o regime das letras uma questão de ordem importante: o livro enquanto forma e objeto já não pode dar conta da performatividade da escrita – literária ou não literária – de nosso tempo. Escrita que no lugar de representar o mundo, revela a fragmentação do real, a impossibilidade da representação. Escrita que se quer aberta ao mundo, assujeitada, como o corpo submetido aos estímulos de substâncias psicoativas. A performatividade da escrita, argumento ao longo desse trabalho, é um aspecto crucial para se pensar agenciamentos políticos e poéticos em um outro regime das práticas escriturais, quando a forma autotélica da literatura não pode mais fazer frente à peste da linguagem. Dito isso, resta explicitar os termos de nossa hipótese: afinal, do que se trata quando se trata de uma performatividade do escrever?

Desaguadouro-play

Os textos escritos por Oiticica durante seu período na ilha de Manhattan oferecem um ponto de partida dinâmico e vibrátil para uma investigação da qualidade performativa da escritura. A palavra performance aparece em manuscritos indicados pelo autor como parte integrante do projeto *NewYorkaises* – a exemplo de *Parangolé-Síntese*, *BodyWise* e *Ultimately Mick Jagger* – e também em outros textos e anotações do período – como nos *Excertos do Caderno de Notas CTAL PK* e no *Texto para Código Risério Bahia*. Dentre esses textos, os *Excertos do Caderno de Notas CTAL PK* são emblemáticos do tempo de reflexão que HO dedicou à performance durante esse período: as páginas datilografadas contêm a definição do verbo *perform* no Dicionário Webster, anotações críticas sobre a performance enquanto gênero artístico nas vanguardas americanas, e anotações sobre outros assuntos que, para HO, se encontravam de algum modo conectados à problemática da performance, como a música experimental de John Cage, o *ready-made* e a música de Mick Jagger.

(excerpt from CTAL PK. notebook: from CTAL PK. pre-page 6 to CTAL PK. pre-page)

II
OCT. 11, 1971

performer; performance —
codification; a matter to be brought up → to propose a kind of activity which would not be irreversibly reduced to the contemplation of the finished —
auto-theatre
mick jagger finished-idol performance-travestied: limit-problem:
the experimental exercitation of liberty invoked by mário pedrosa does not consist in the 'production of works', but in the 'initiative of taking hold of the experimental' —

john cage - silence, page 7 - EXPERIMENTAL MUSIC:
Formerly. whenever anyone said the music I presented was experimental, I objected. It seemed to me that composers knew what they were doing, and that the experiments that had been made had taken place prior to the finished works, just as sketches are made before paintings and rehearsals precede performances. But, giving the matter further thought, I realized that there is ordinarily an essential difference between making a piece of music and hearing one. A composer knows his work as a woodsman knows a path he has traced and retraced, while a listener is confronted by the same work as one is in the woods by a plant he has never seen before.

Now, on the other hand, times have changed; music has changed; and I no longer object to the word "experimental." I use it in fact to describe all the music that especially interests me and to which I am devoted, whether someone else wrote it or I myself did. What has happened is that I have become a listener and the music has become something to hear. Many people, of course, have given up saying "experimental" about this new music. Instead, they either move to a halfway point and say "controversial" or depart to a greater distance and question whether this "music" is music at all.

PERFORMANCES in the american scene: objectified, such as happenings, events: mainly as pieces, making use of circumstantial time as an element: to focus one's attention upon activities of cultural consume:
performance-soiree —

DADA ready-made: limit-experimentation of the 'art object': mythicizing of the 'object's performance' → indicating the end of the art-object as a privileged category: pointing to a future in which auto-initiative would come up as a

O objetivo da investigação é preciso: colocar o conceito de performance em pauta (OITICICA, 2013, p. 100). Aqui, HO parece defrontar-se com o conhecido problema da definição da performance, aspecto exhaustivamente abordado por parcela significativa dos estudos e da teoria da performance. E embora Oiticica não busque uma definição teórica para o termo, e recuse a ideia de novas formas de performance ou mesmo de uma definição da performance enquanto gênero artístico - em uma crítica aberta às definições usuais do termo no contexto da arte estadunidense da década de 1970 - tampouco parece recusar essa palavra, insistindo em um reenquadramento do termo de modo que *perform* não seja mais *perform* - ou seja, que a performance não seja mais entendida como ação de completar algo por adição - mas ação simultânea, não pré-formada mas em formação, enfatizando seu caráter processual (OITICICA, 2013, p. 100). Em outro texto, *Código Risério Bahia*, o artista retoma as problematizações do termo, chegando, porém, mais próximo de seu enquadramento a contento, quando associa a performance à noção de enjoy e à ideia de desaguadouro. Nesse texto, o autor afirma de modo peremptório: “minha atividade é performance [...] e nada além de performance importa” (OITICICA, 2013, p. 203).

A palavra desaguadouro proposta por HO nos parece oportuna não somente para pensar a performance, mas também para qualificar o modo como HO performa a escrita de *NewYorkaises*. Melhor que a síntese, que pressupõe um processo dialético, desaguadouro evoca a imagem da água em movimento, remetendo tanto à noção de abismo ou vala, espaço de escoamento das águas, como à noção de dança, aspecto que já era central para a produção de Oiticica desde os parangolés e que adquire um lugar ainda mais destacado na fase nova-iorquina, tema de suas reflexões em boa parte dos escritos do período. Ao tratar do papel da ginga e do giro nos parangolés, a crítica de arte e ensaísta Tania Rivera (2020, p. 75) argumenta que a dança e o jogo de corpo adquirem em Oiticica uma dimensão “ultraperformática”: o parangolé opera a conjugação da vida à obra do artista, ao mesmo tempo em que promove um salto de questões estéticas para questões culturais, assumindo um posicionamento crítico diante

(ho II OCT. 11, 1971 NYK)

a proposed new practice —

webster's new collegiate dictionary, pag. 625:

perform, v.t. (OF. parfornir, parfournir, to finish, complete, fr. par + fournir to furnish, complete; — influenced by E. form.) 1. To carry on to the finish; to accomplish; also, loosely, to do or make. 2. To go through with or execute. 3. Obs. a To make complete by adding what is wanting, as a story or sum. b To make, build or manufacture. — v.i. To carry out or execute some action, engagement, or the like; to do something with special skill; also, to show off; as, to perform on the piano. — performable, adj. — performer, n.

Syn. Perform, execute, discharge, accomplish, achieve, effect, fulfill mean carry out completely. Perform usually refers to processes that are lengthy, exacting, or ceremonial, or to deeds that are striking; execute implies the carrying out of that which exists in plan or in intent; discharge implies a completion of a round of duties or tasks; accomplish implies a completion of a process rather than the means by which it is carried out; achieve adds to accomplish the implication of conquered difficulties; effect also implies obstacles to be surmounted, but it suggests inherent force in the agent; fulfill, often loosely used, strictly implies full realization of the ends or possibilities of a thing.

the reason for bringing up the concept of performance →

limit-problem of the spectator face-to-face with the spectacle-world: dilemma to transform himself or be consumed by contemplation: to be a freewilling performer or be compelled to it: to build the circus or remain as spectator-object —

for MARIO PEDROSA the artist's task should consist in the experimental exercitation of liberty

marshall mcluhan with alfred watson from cliché to archetype, page 202/03 (pocket books, new york, edition):

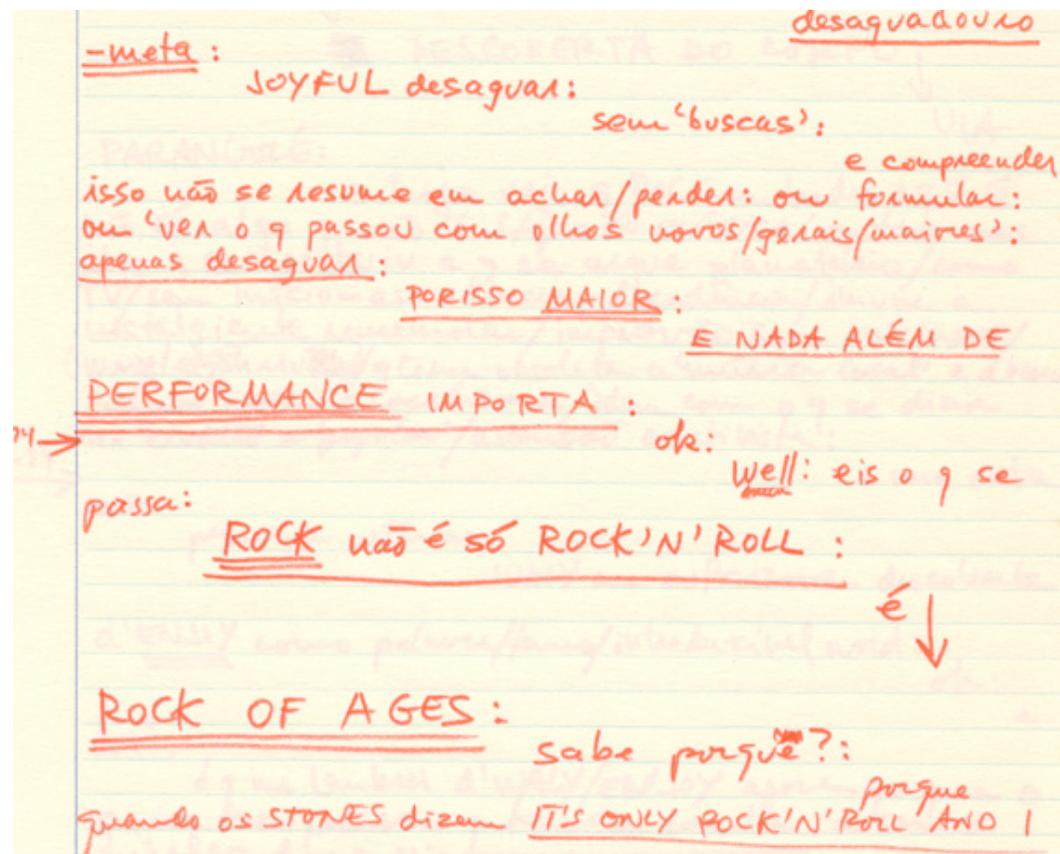
To treat persons as material objects rather than characters is not a very accurate way of describing the Happening. It is true that in the Happening things get pushed around, just as people do in ordinary environmental life. But people enclosed in sacks, shrouds, and masks are like cartoons rather than pictures. Paradoxically, the picture is a very much more fragmentary and specialized aspect of a human being than a cartoon. The more fidelity to visual appearance the picture or image happens to capture, the more the

Excertos do Caderno CTAL PK | Página II

do contexto sociocultural brasileiro. Remetendo à estrutura da fita de Möbius, a torção presente nas costuras e sobreposições dos tecidos nos parangolés forneceriam o espaço propício para colocar sujeitos, corpos e objetos a girar fora de seus respectivos eixos (RIVERA, 2020, p. 78).

Ao trazer a estrutura möbiana para seus parangolés, Oiticica visa igualmente abrir para o espectador a experiência de se (re)fazer em ato, na arte, modulando passagens entre o interior e o exterior, entre o eu e o outro, entre o sujeito e o mundo. A capa conjuga aquele que a veste, colocando-se dentro dela, àquele que, de fora, olha-o dançar. Trata-se de instituir um “espaço intercorporal” entre ambos, equacionando-os na expressão “vestir-assistir”, que implica a construção de uma “participação coletiva”. Mas Oiticica vai além do coletivo como dialética eu/outro para, em gesto vigoroso, conectar camadas de tecidos às “camadas sociais” e propor que sua estratificação seja superada em prol da “vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total”. (RIVERA, 2020, p. 78)

Nesse sentido, a escolha pelo termo desaguadouro parece apontar para uma alternativa ao conceito de performance tal como pautado pela arte norte-americana de sua época. Desaguadouro que também é meta, ponto de chegada representado pela noção de *enjoy*: joyful desaguar. A associação do desaguadouro à curtidão do rock – objeto da reflexão de HO nas páginas seguintes de *Código Risério Bahia* – pode ser pensada tanto em termos de dança, como em termos de performance e escritura. Do fora do eixo da dança dos parangolés, marcada pela estrutura möbiana, Oiticica passa à deriva sem eixo do rock, deriva de um mundo-abrigo, mundo sonoro suprassensorial. Mas essa deriva não é vivenciada apenas na condição de um corpo dançante ao som de Jimmy Hendrix e Mick Jagger – para Oiticica, um corpo em performance. Ela é também experimentada na escritura, nas diferentes formas de espacialização de letras e palavras pelas páginas; nas pontes insuspeitáveis que são construídas entre conceitos e citações de diferentes autores; nas fases diferenciais de processamento dos escritos que compõem os Blocos-Seções do projeto original – alguns na fase



Trecho de “Código-Risério-Bahia”, texto ensaístico que HO escreveu para a Revista Código, editada por Antônio Risério.

Transcrição do trecho:

minha atividade É PERFORMANCE: diga-se bem e claro q PERFORMANCE (no MEU DIZER) É TUDO MENOS A TENTATIVA DE ‘NOVAS FORMAS DE PERFORMANCE’: seria no desembocar de minha atividade criativa algo assim como desaguadouro (melhor q a saturada ‘síntese’): do q gerei como AMBIENTAL PARTICIPAÇÃO SENSORIAL SUPRASENSORIAL: desaguadouro-meta: JOYFUL desaguar: sem ‘buscas’: e compreender isso não se resume em achar/perder: ou formular: ou ‘ver o q passou com olhos novos/gerais/miores’: apenas desaguar: PORISSO MAIOR: E NADA ALÉM DE PERFORMANCE IMPORTA. (OITICICA, 2013, p. 203).

preliminar do manuscrito, outros já datilografados, outros com anotações para traduções futuras –; nos diversos modos de entroncamento onomatopáico de palavras-valise como parangoplay e malassombrândrade; por fim, nas múltiplas formas de performar-desaguar a escritura do abrigo mundo.

O caráter desaguadouro da escrita espacial e constelar de HO tensiona os limites de toda a tentativa de enquadramento teórico dos conceitos que o autor mobiliza. Nesse sentido, um esforço sistemático de investigação do percurso da noção de performance nos escritos nova iorquinos de HO extrapola as possibilidades do presente ensaio. Dar conta dessa tarefa implicaria não apenas fazer uma costura das diversas menções ao termo em *NewYorkaises* e nas referências que HO estava lendo durante o período, como também, em um segundo momento, propor uma releitura desses escritos a partir da(s) noção(es) de performance encontrada(s), a fim de evidenciar filiações menos evidentes do termo – como, por exemplo, o jogo frequente com expressões como “DIA”, “essência do dia”, “dia é a tendência (um dia depois do outro)”, que demonstram uma preocupação com a imbricação da vida na obra do artista. Uma investigação que assim fizer poderá estabelecer uma revisão crítica importante da dimensão performática na obra de HO e, com isso, contribuir para o estudo das genealogias da performance na arte brasileira.

Uma historiografia performativa da letra

No artigo *História e Precariedade: em busca de uma historiografia performativa*, a performer e teórica da performance Eleonora Fabião (2012) nos fornece um segundo horizonte, teórico e programático, para pensar as relações entre performance e escritura. Nesse texto, Fabião aproxima o trabalho do performer ao do historiógrafo, a fim de pensar a performatividade da história e a historicidade da performance. Assim como Buck Morss, ela estabelece um diálogo com Benjamin, enfatizando desta vez o conceito da narrativa e sua relação com a experiência. Fabião argumenta que o declínio da narrativa no ocidente coincide com o aumento significativo das práticas performativas e sua posterior consolidação como gênero artístico (FABIÃO, 2012, p. 122). Paradoxalmente, as

3- e assim com tudo o q está dito nos lyrics
4- o q ameaça fade away não é também a "espécie humana ameaçada num doomsday" mas a **experiencia coletiva livre**: doomsday não seria "limpar a terra da espécie humana" mas exterminar esse **exercício experimental da liberdade** invocado por MARIO PEDROSA e q não se refere mais somente à tarefa do artista (necessária) como ele queria mas a uma condição de liberação coletiva q é encarnada no conceito geral de **c h i l d r e n** expesso aqui

5- MUNDO-SHELTER é multivalente porque não se tratam de "liberar consciencias para q criem" ou de criar condições ideais para **experimentação estética fragmentada**: MUNDO-SHELTER é o MUNDO tomado como PLAYGROUND e onde o **comportamento individual(-coletivo) não se quer adaptar a patterns gerais de trabalho-lazer** mas a **experimentações de comportamento mesmo q essas nasçam fragmentadas e isoladas (o q deve acontecer)** —

Trecho de Mundo-Abrigo, outro dos textos previstos por HO para integrar o projeto *NewYorkaises*

duas guerras mundiais acarretaram tanto o declínio da narrativa – pela diminuição da capacidade de comunicar e mesmo experimentar a experiência – como produziram as urgências e os referentes necessários para um pensamento sobre corpo que serviria posteriormente às investigações dos performers. Justamente por isso, a autora destaca que a tarefa de uma historiografia performativa seria recuperar o sentido da experiência, motivo pelo qual “toda escrita em performance, ou toda escrita inspirada por ações propostas e desempenhadas por artistas da performance, deve levar em consideração a força política e poética da narrativa” (FABIÃO, 2012, p. 123, tradução minha).

Mais que oferecer um horizonte crítico à conceituação da narrativa a partir dos estudos da performance, Fabião parece indicar um paradigma metodológico e prático para, a partir do corpo, nos distanciarmos da anestesia oferecida pelos narcóticos modernos do espetáculo e do colonialismo. A performance, na medida em que desconstrói modos automatizados de comportamento, suspende noções pré-estabelecidas e indissocia o fato da representação, transforma a representação no próprio fato e revela o aspecto latente da representação no acontecimento. Segundo ela, uma ferramenta fundamental de trabalho é receptividade.

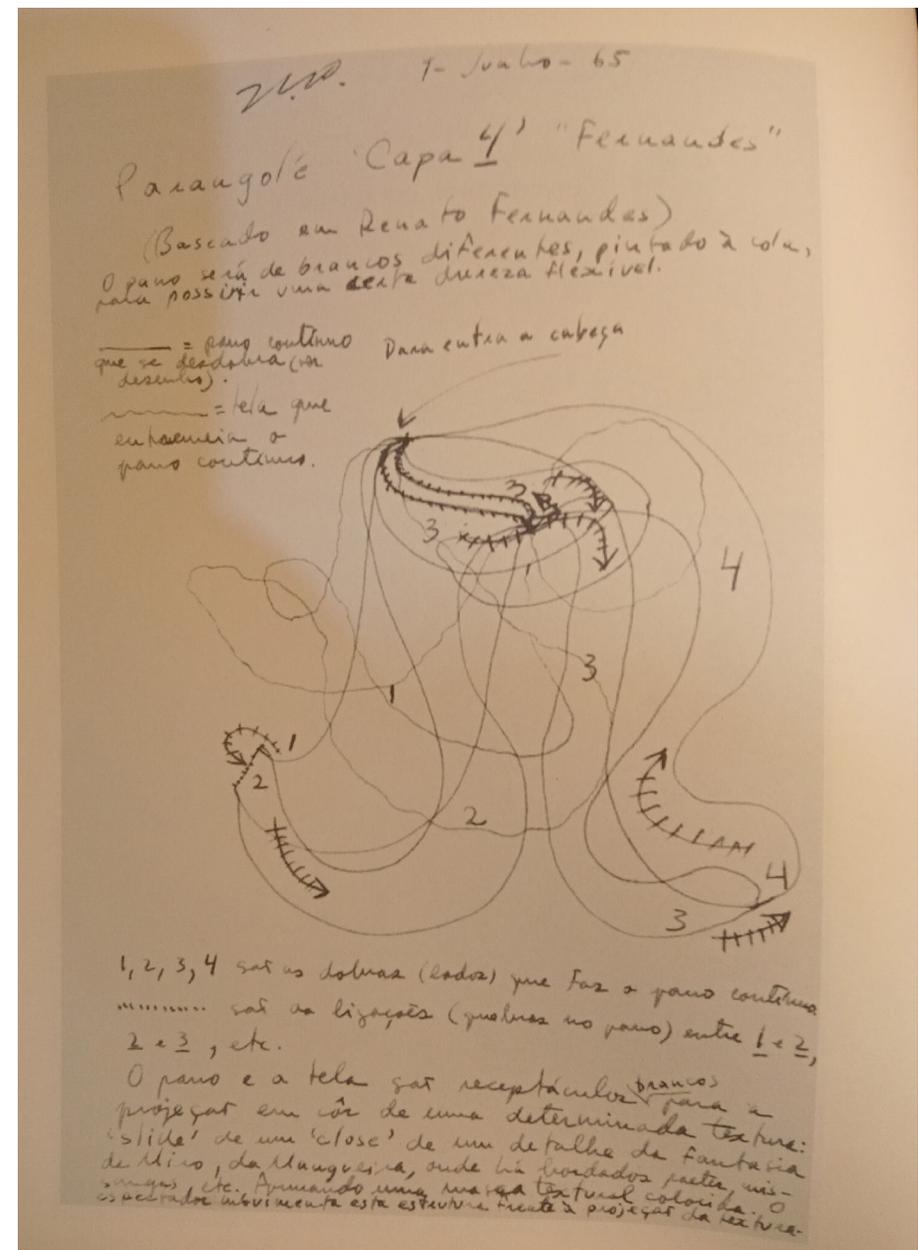
Receptividade transforma corpo em campo. Não tenho ilusão de compreensão mútua, nem desejo de passar qualquer mensagem preestabelecida. Longe disso. Trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional [...] desacelerar espetacularidade, acelerar receptividade, criar uma zona de instabilidade onde cadeira, chão, eu, outro, nós, comunicação, palavras, cidade, público, privado permanecem mudando de sentido. (FABIÃO, 2015, p. 17)

Mas em que consiste a força política e poética da narrativa? Fabião não explicita a definição ou alcance deste termo, obrigando-nos a percorrer seus escritos e referências teóricas. Na obra benjaminiana, a poesia de Baudelaire aparece como um caminho possível para acessar essa força. Ao colocar a experiência do choque bem no centro de sua obra, Baudelaire cumpriria a missão

ética que Benjamin coloca para a modernidade no que concerne à experiência: o reconhecimento de sua profunda pobreza. Para Benjamin, o equívoco do homem moderno não era tanto o de ser pobre em experiência, mas sim a incapacidade para conseguir reconhecer essa pobreza. Ao devorar as culturas e os povos do mundo, a modernidade teria se fartado dos sonhos e fragmentos de experiências de outros povos, encobrendo a sua própria pobreza. E é curioso notar que, desde Baudelaire, o uso de drogas já aparece nas vanguardas literárias do séc. XX enquanto experimentação poética, programa para a transformação da linguagem que, à forma de uma experiência científica, busca fragmentar os sentidos de modo a potencializar “o acaso imprescindível [...] para que a arte se afirme como crítica da realidade e construção de uma verdade mais real” (RIVERA, 2012, p. 130).

Da experiência descentrada do uso de drogas, assim como daquelas que se avizinham da loucura, não é à toa que se fala em ficar fora de si. [...] Assim, a cocaína toma, na reflexão de Oiticica, o lugar já ocupado pelo parangolé nos escritos anteriores: ela assinala a perda de um ponto de vista fixo, o descentramento do eu, em prol de experiências coletivas e corporais que (re) constroem, com desejo e gozo, a própria Cultura. (RIVERA, 2012, p. 128).

Poderíamos argumentar que se por um lado a experiência do choque é potencializada nas vanguardas literárias do séc. XX, as experimentações com o uso de drogas recolocam o problema da experiência na forma como originalmente desenhado por Benjamin: longe do desvanecimento de uma experiência originária - caracterizado pela narrativa clássica - as substâncias psicoativas acionam a dimensão alegórica da linguagem, atijando a materialidade do significante para que tome a frente em relação ao processo de significação (RIVERA, 2012, p. 128). E ao fazê-lo, revelam o caráter necessariamente fragmentário do real, impossível de ser abarcado pela representação. Seria possível, nesse sentido, falarmos em uma “pobreza” de experiência? Como Silviano Santiago (2002) pontua no ensaio *O narrador pós-moderno*, a perda e as subtrações que a narrativa clássica sofre na modernidade são apontadas por Benjamin para

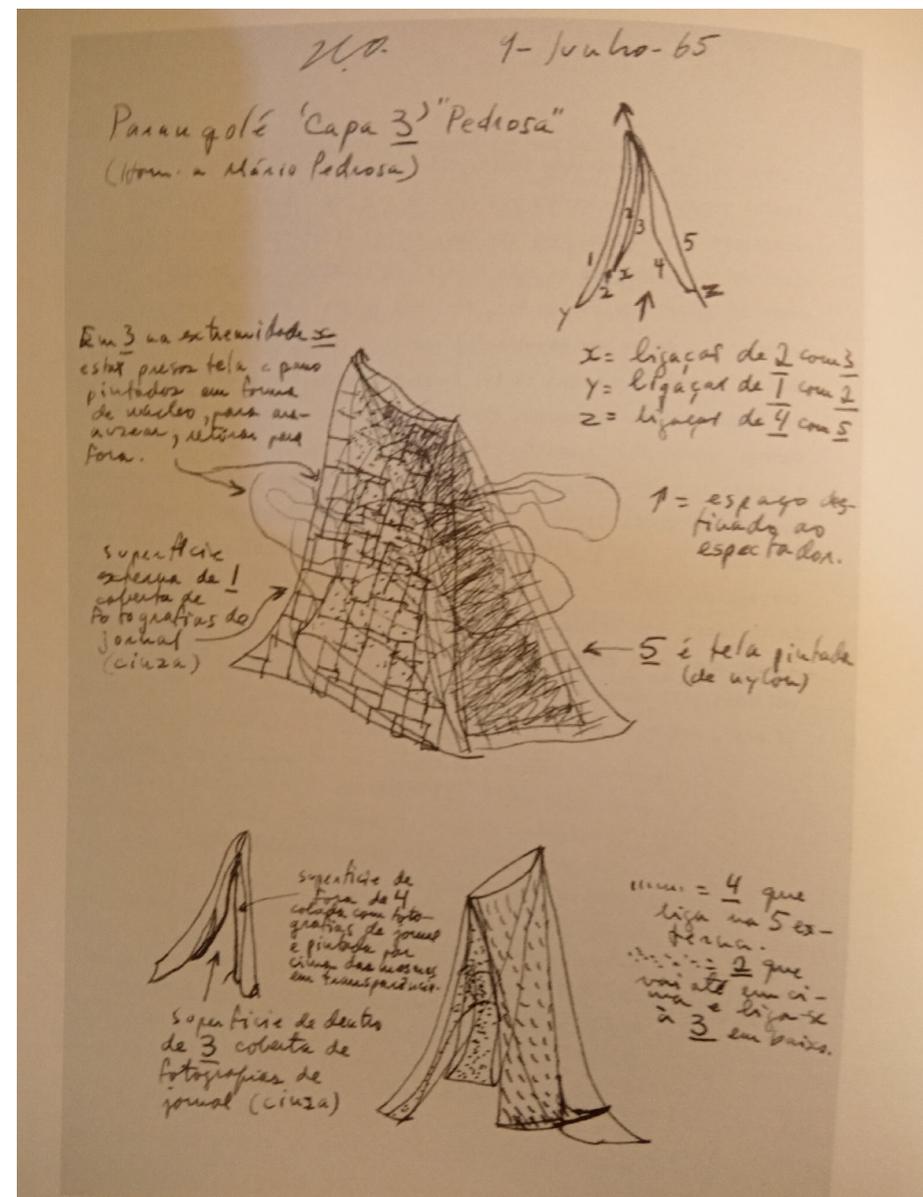


Esboço de HO para Parangolé Capa 4. No desenho, podemos perceber a estrutura da fita de Möbius agindo na intrincada costura dos tecidos que compõem o parangolé.

salientar sua beleza e perenidade, por contraste ao narrador do romance e ao narrador jornalístico: “o jogo básico do raciocínio de Benjamin é a valorização do belo a partir da constatação do que nele se esvai” (SANTIAGO, 2002, p. 47). É também nesse sentido que argumentamos, anteriormente, acerca de certo papel reconciliador das forças sociais operado pela leitura Benjaminiana do narrador. Ora, se a constatação do declínio da experiência reputa à literatura – personificada na figura do *flâneur* – a missão de dar testemunho desse processo de empobrecimento, o luto da narrativa clássica torna-se pouco mais do que um espetáculo a ser visto e reproduzido pela arte, ou então, para colocar nos termos de Santiago: “para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial” (SANTIAGO, 2002, p. 60). Nada mais distante do paradigma proposto por Fabião, que parece justamente driblar o luto benjaminiano para afirmar a possibilidade da experiência – e de seu correlato, a narrativa – no contemporâneo da performance.

É certo que o conceito do narrador em Benjamin e suas releituras recentes são um problema mais complexo do que poderíamos expor no âmbito do presente capítulo. Não obstante, gostaríamos de identificar três possibilidades de enquadramento da força poética e política da narrativa que acreditamos serem afins à forma como Fabião mobiliza esse conceito em seu ensaio. Duas delas são fornecidas pela própria autora, e uma terceira chave de leitura é proposta por nós a partir de *A doutrina das semelhanças*, escrito três anos antes de *O Narrador* pelo mesmo Benjamin.

Ao discutir os eixos teóricos que norteiam a performance *Linha Nova lorque*, Fabião (2015) faz novamente menção à narrativa, dessa vez referindo-se a Maurice Blanchot para associá-la ao acontecimento performático. Em *O livro por vir*, Blanchot propõe uma genealogia da narrativa na *Odisséia*, especificamente na passagem em que Ulisses – dotado, segundo o autor, de uma prudência covarde – se amarra ao mastro do navio para que possa ouvir o canto das sereias sem, no entanto, entregar-se por completo ao encantamento, atirando-se ao mar. Blanchot argumenta que enquanto o romance se constitui na riqueza de uma exploração sem direção ou objetivo explícitos, marcada por acasos e



Esboço de HO para Parangolé Capa 3, Pedrosa. Neste outro desenho, podemos entrever, junto da estrutura Möbiana, o aspecto triangular da composição dos tecidos, a se assemelhar a um abrigo ou uma tenda. Seria o parangolé, tal como o Eros em Anne Carson, ou o endereçamento na poesia, um dispositivo de triangulação?

esquecimentos, a narrativa seria o relato de um único episódio, “o encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias” (BLANCHOT, 2005, p. 7). Justamente por tratar de um acontecimento excepcional que escapa ao mundo da verdade habitual, a narrativa rejeita a ficção do romance – que para ser crível, precisa se passar por fictício, fazer-se familiar. Mais do que o relato de um acontecimento, a narrativa seria o movimento em direção ao evento.

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda porvir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. [...] A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 2005, p. 7).

A narrativa em Blanchot se constituiria, portanto, a partir da repetição de uma mesma experiência fundacional, experiência que o autor define como necessariamente insuficiente, afinal, nosso herói permanece ignorante de parte significativa do canto das sereias. Mas longe de representar uma diminuição ou uma perda, é precisamente a incompletude e o inacabamento – a prudência covarde do herói – que tornam a narrativa possível de ser reproduzida no tempo e no espaço. Embora a citação de Blanchot no texto da performance Linha Nova lorque seja breve, ela encontra ressonâncias em outros conceitos balizadores da teoria e da prática de Eleonora Fabião, como a noção de precariedade, espécie de rizoma que norteia boa parte dos escritos da performer.

No ensaio *Performance e Precariedade*, Fabião (2011) define a precariedade como “referente teórico para pensar performance, e como estratégia dramaturgica e psicofísica para criar performance” (2011, p. 65). Nas obras e

no pensamento de Lygia Clark, o precário constitui-se como um modo de existência, relacionando-se a um movimento permanente que, se aceito com alegria, se impõe contra toda forma de cristalização e de fixidez. Partindo desta noção, a autora argumenta que “performers são poetas que investigam, criam e disseminam precários” (FABIÃO, 2011, p. 65).

A precariedade do sentido (que deixa de ser pré-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo), a precariedade do capital (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta), a precariedade do corpo (que, longe de ser percebida como deficiência, é atualizada como potência) e a precariedade da arte, que se volta para o ato e para o corpo. Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende como ausência de valor, [...] que perversamente determina que a precariedade – e não a ditadura do capital, o fechamento do sentido ou o corpo colonizado – é o justo oposto da vida. (FABIÃO, 2011, p. 65)

Vibrátil, instável e movente, o precário apontaria assim para um outro sentido da temporalidade performativa, que difere e adiciona em relação aos conceitos de efemeridade e desaparecimento, frequentemente utilizados para caracterizar o tempo da performance. Assim, “se o efêmero se refere àquilo que não dura, o precário descobre que o que está “em construção já é ruína”, revelando assim a fragilidade generalizada do capital” (FABIÃO, 2015, p. 157). Nesse sentido, pensar a força política e poética da narrativa é pensar também a força política e poética do precário, afirmando a incompletude como qualidade cara à vida.

Quero crer, mais ainda, que os conceitos de precariedade e narrativa desenhados por Fabião e Blanchot guardam uma dimensão epistemológica importante, que irmana a escrita à performance enquanto modo de conhecer e processo cognoscível. Isso porque a performance, tal como a escrita, é o reino das semelhanças não sensíveis (BENJAMIN, 1985), espaço onde a lacuna entre o que se faz e o que se percebe adquire dimensão mágica, propiciada pela suspen-

são do sentido necessária à transmissão. Ver como esse processo acontece na escritura e na leitura é uma abstração relativamente fácil, conquanto pensemos que o que escrevemos ontem já não nos pertence tanto como aquilo que lemos hoje pela manhã. A escritura e a leitura são a bem da verdade operações indissociáveis – o núcleo performativo de todo texto – aspecto patente, por exemplo, nos textos de *NewYorkaises*, cuja escrita é sobretudo uma operação de leitura – lerescrever, nas palavras de Coelho (2016).

Todavia, perceber como esse mesmo modo de conhecer age na performance é uma operação mais delicada, e para entendê-la precisaremos abrir mão da noção de estética do performativo, na forma como a propõe Erika Fischer-Lichte (2011) em seu livro homônimo. A partir da leitura da performance *Lips of Thomas*, de Marina Abramovic, a autora argumenta que a performance da artista recusava de modo tenaz os modelos estéticos hermenêuticos e semióticos – canônicos à época da realização da performance –, fundados em relações de significação, na separação entre sujeito e objeto e na busca pela compreensão em chaves interpretativas da obra de arte. Na medida em que o aspecto corpóreo e material da ação de Abramovic excede a significação – “a materialidade do acontecimento não chega a adquirir o estatuto de signo, não desaparece nele, mas produz um efeito próprio e independente de seu estatuto” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 37) – a antiga distinção entre uma estética da produção, uma estética do objeto de arte e uma estética da recepção torna-se obsoleta. E é precisamente nesse excedente corpóreo, impossível de ser subsumido pelos processos de significação, que o modo de conhecer da performance converge com o modo de conhecer das práticas de escritura-leitura. Fabião também parece insistir nesse ponto, quando defende que a performance indissocia o fato de sua representação.

Retornando ao problema da força política e poética da narrativa, podemos concluir que ela se constitui a partir de noções como corporeidade, materialidade e inacabamento. É porque concebe a incompletude como condição gerativa do excedente disfuncional da produção – o excedente da escrita

a impossibilita o acabamento do livro, o excedente do prazer a obstaculizar a funcionalização produtiva, o excedente do sentido a romper com cadeias de reprodução e vigilância semânticas – que a narrativa pode ainda apresentar alguma força política e poética no mundo contemporâneo – nem por isso menos sujeita aos riscos de cooptação pelas estruturas de poder. Esse é o segredo da narrativa, que à forma do vazio e do cheio em Lacan [10] (RIVERA, 2013), nasce do jogo significativo entre a incompletude e o excedente. Na narrativa, o segredo responde pelo aspecto inaudito da experiência do canto que, não tendo sido acessada por Ulisses, constitui a possibilidade de que o narrado se prolifere no tecido vivo do tempo-espaço, contaminando o ouvinte ou leitor com a vibratili-dade da narração.

Na nota seguinte, investigaremos como a força político-poética da nar-rativa é mobilizada nas escritas performativas, a partir da leitura de perfor-mances e escritos de Elilson. No entanto, devemos antes apresentar o conceito de semelhança não sensível, cerne das reflexões de Benjamin em *A doutrina das semelhanças*. Nesse ensaio, Benjamin nos parece oferecer uma alternativa importante para pensar a relação entre a escrita e a performance fora do ar-cabouço conceitual de termos mais privilegiados pela recepção crítica de seus escritos, tais como narrador e experiência.

Em *A Doutrina das semelhanças*, encontramos um Benjamin (1985) mais metafísico, que enxerga na semelhança um modo de conhecer fundamental à experiência humana. O autor faz uma distinção entre dois tipos de semelhan-ça: as semelhanças sensíveis, que correspondem ao sentido mais comum e em certa medida superficial da semelhança – como a prática mímica ou a proximi-dade entre dois objetos a partir de critérios sensíveis como forma, volume, cores –; e as semelhanças extrassensíveis, que dizem respeito às correspondências miméticas entre elementos que não guardam semelhança no plano do visível – por exemplo, o macro e o microcosmos, os eventos do céu e os eventos da terra. São as semelhanças extrassensíveis que interessam a Benjamin, que as relacio-na a um dom do humano para estabelecer correspondências mágicas entre as

[10] O vazio cheio em Lacan. No texto *Sublimação, Parangolé e Cultura*, um dos ensaios do livro *O Averso do Imaginário*, Tania Rivera (2013) investiga o papel da sublimação e da criação artística na cultura, estabelecendo um diálogo entre a psicanálise e a arte contemporânea. Ela argumenta que a partir dos anos 1950, certas produções artísticas, inspiradas no ready-made dadaísta, passa-ram a questionar a centralidade da figura do “eu-criador”, pondo em xeque o paradigma da representação fundado na dicotomia sujeito-objeto artístico. O momento de eclosão da arte contemporânea coincide com a teorização do ato criativo por Lacan como ex nihilo: “o uso que faz Lacan da expressão latina in-dica a prevalência do significante que, sempre como “de fora”, “do nada”, ao se criar introduz no mundo natural a dimensão do vazio e do cheio” (RIVERA, 2013, p. 77). Em seu Seminário, Lacan utiliza como metáfora a imagem de um vaso de argila que, a partir do momento em que é modelado, introduz no mundo o vazio de seu interior, e o cheio de preenchê-lo, enquanto significantes. Segundo Rivera, a teorização lacaniana, no lugar de enfatizar o objeto criado, ou a figura de seu criador, acentua a operação significativa, ou seja, a criação artística não trata de fazer surgir “um objeto tal que jamais tenha antes existido, mas de um agenciamento significativo que pode ser como uma bricolagem, uma sutil opera-ção sobre objetos que já estão lá, fora de nós” (RIVERA, 2013, p. 77).

coisas, dom esse que estaria se perdendo com o desenvolvimento histórico das faculdades miméticas nas sociedades ocidentais.

À maneira da criança, cujas brincadeiras e jogos encontram-se impregnados de comportamentos miméticos – a criança não brinca apenas de profissões ou papéis sociais, mas também brinca de ser carro, árvore e trem – e que progressivamente é adestrada para empregar a mímese de acordo com funções reconhecidas pela comunidade, as sociedades industriais também teriam adestrado suas capacidades miméticas segundo princípios utilitários. Benjamin toma como exemplo a astrologia, prática de ver os eventos do cosmos como correspondentes aos eventos da terra, para investigar como o homem antigo atribuía à mímese e à atividade mimética um papel existencial. No entanto, apesar da relativa perda das faculdades miméticas, o homem moderno encontraria na linguagem – especificamente na linguagem escrita – o último reduto da semelhança extrassensível outrora presente nas práticas de adivinhação e clarividência.

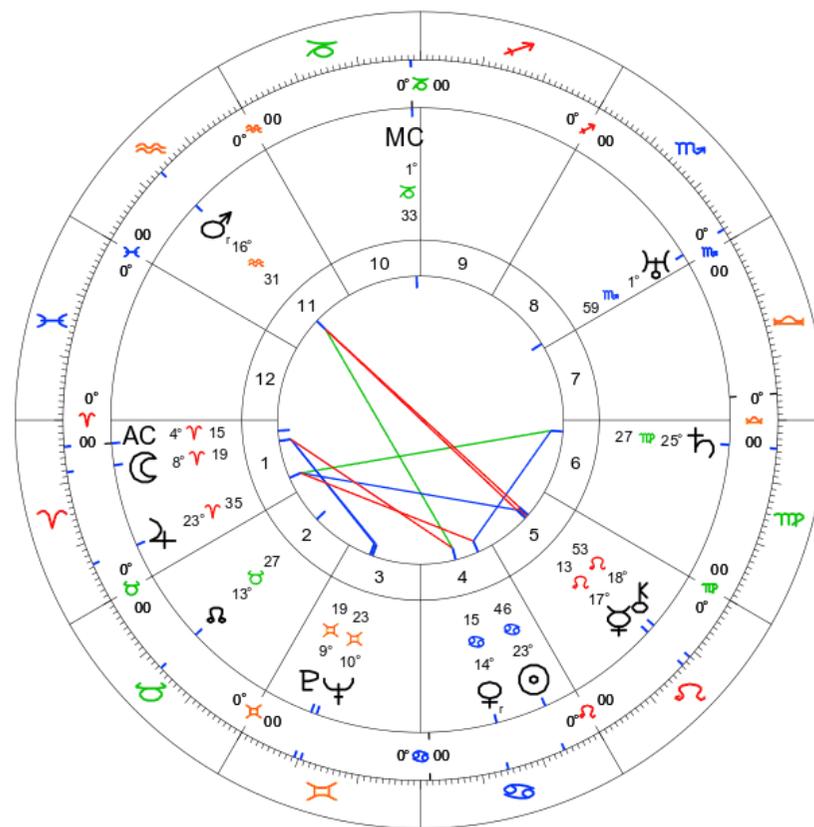
Se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado, como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro. Tal concepção é naturalmente próxima das teorias místicas ou teológicas, sem com isso abandonar o âmbito da filologia empírica. [...] É digno de nota que esta [a palavra escrita] pode esclarecer a essência das semelhanças extrassensíveis, talvez melhor ainda que certas configurações sonoras da linguagem, através da relação entre a imagem escrita de palavras ou letras com o significado [...]. (BÉNJAMIN, 1985, p. 111)

Uma vez que o fundamento mimético da linguagem consiste em sua dimensão semiótica e comunicativa, a semelhança extrassensível se manifestaria – num instante, segundo Benjamin, com a velocidade de um relâmpago – em todo ato de leitura, entendido pelo autor como portador de uma dupla dimensão. A fim de evidenciar os dois estratos da leitura, Benjamin (1985, p. 112) estabelece uma comparação entre a leitura do abecedário pelo estudante – leitura

que se restringe ao primeiro estrato – e a leitura do astrólogo que “lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino”. Assim,

[...] pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis. Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um medium em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no medium em que as semelhanças se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história. Porém o ritmo, a velocidade na leitura e na escrita, inseparáveis desse processo, seriam como o esforço, ou o dom, de fazer o espírito participar daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida. (BENJAMIN, 1985, p. 112).

Ao relacionar leitura e escritura a partir da ideia de ritmo, associando-as ao dom de fazer o espírito participar do espaço-tempo em que a semelhança pode acontecer, Benjamin curiosamente se aproxima do conceito de narrativa. Isso porque a prática oracular, nas suas mais diversas formas e contextos histórico-culturais, sempre foi uma prática narrativa. O astrólogo nada mais é do que um agenciador de correspondências entre a narrativa da vida material do consulente e as múltiplas narrativas míticas oferecidas pela observação perspectivista dos astros e estrelas no céu [11]. De modo semelhante, o cartomante é também um narrador, que parte da leitura de um livro que é sempre o mesmo – o baralho de cartas – mas que se abre diferencialmente a cada leitura. É da possibilidade de extrair diferentes e infinitas leituras para um arquivo aparentemente imutável e fixado no tempo-espaço – o céu, o baralho de cartas ou o evento extraordinário do canto das sereias – que surge o reino das semelhanças extrassensíveis. E é da possibilidade de extrair diferentes e infinitas leituras



[11] O Horóscopo de Nascimento de Walter Benjamin. Note-se, no mapa, que o regente por exaltação do Ascendente (o Sol) e a Vênus (planeta associado às artes e à estética) encontram-se no signo de Câncer e na casa IV, signo e casa associados à memória, à morte e às experiências místicas e ocultas, o que oferece uma chave de leitura interessante para pensar o papel que este autor dedicou ao luto e às experiências estéticas em seu pensamento. Câncer é, também, o signo por excelência da semelhança, associado à Lua, planeta que reflete, como um espelho, os raios solares. É curioso constatar ainda que Marte, regente do Ascendente, encontra-se na casa XI, associada aos funcionários do Estado, e é dispositor de Júpiter, planeta que responde, no mapa, pelos inimigos ocultos enquanto regente da casa XII, testemunho importante para se entender o contexto da morte do filósofo, que cometeu suicídio após ver-se perseguido pelas forças policiais do Estado Nazista. Para a Astrologia Tradicional, todos os eventos da vida encontram-se já testemunhados no mapa de nascimento do nativo.

para as realidades cocriadas pela performance – diferentes e infinitos modos de fazer o espírito participar do tempo-espço onde o encontro, a semelhança e a dessemelhança irrompem – que surge a mágica característica das escritas performativas[12].

Da mobilidade da palavra à mobilidade urbana

“Em suma, o objetivo central do projeto [...] era o de realizar ações na escala corpo a corpo entre os transeuntes para dizer, redizer, desdizer e procurar modos de dizer coletivamente o que quer e o que pode a cidade” (ELILSON, 2019, p. 13). Destaco a frase da introdução do livro *Mobilidade [inter] urbana-performativa*, que reúne boa parte das produções de Elilson entre os anos de 2017-2018. Como o texto de introdução do livro revela, Elilson entende sua pesquisa artística como parte de um movimento contínuo, iniciado em 2012 em Recife e desdobrado nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Começando com uma pesquisa sobre as performatividades e os dispositivos linguísticos empregados por ambulantes que atuavam em transportes coletivos (Elilson é Bacharel em Letras), o artista decidiu deixar de ser mero espectador para criar suas próprias performances, a fim de discutir os fluxos que fazem a cidade.

De fato, boa parte dos trabalhos de Elilson podem ser entendidos como operações de colocar coisas e palavras em movimento. Em *Massa Ré*, realizada no ano de 2016, o performer mobiliza um conjunto de pessoas para andarem de costas por um trajeto da região central do Rio de Janeiro. Todos os participantes da ação trajam camisetas com as inscrições 2016 na parte da frente e 1964 na parte de trás, e fazem um mesmo gesto com as mãos espalmadas para baixo, sinal culturalmente associado ao estranhamento e ao espanto, como se seus corpos estivessem sendo empurrados para trás.

No contexto das manifestações verde-amarelas em defesa do impeachment de Dilma Rousseff, a massa de corpos caminha devagar e silenciosamente pelo espaço do centro da cidade, em pleno horário comercial, despertando as mais diversas reações nos passantes, registradas pelo próprio performer na

[12] **Segredo e escritas performativas.** Nos capítulos seguintes, procuro desdobrar a função do semelhante nas correspondências endereçadas e nas narrativas míticas, investigando como o dispositivo do endereçamento age na produção de semelhanças extrassensíveis. O caráter mágico da linguagem enfatizado por Benjamin na investigação da mimese é um aspecto importante e constitutivo das noções de truque e segredo, conceitos que norteiam a presente pesquisa.



Massa Ré

forma de narrativa. Embora as performances de Elilson apresentem registros em vídeo e em fotografias, é na maquinação da escrita que elas encontram sua maior vibratibilidade. Ao mesmo tempo em que aponta os referenciais e reflexões teóricas de cada projeto, o artista narra as trocas e os diálogos realizados na consecução de suas performances, produzindo um texto que oscila entre o ensaístico e o literário, costurando falas e corpos em um mesmo tecido de múltiplas vozes.

É o caso, por exemplo, de *Arte Panfletária*, em que Elilson caminha pelas ruas à procura de panfleteiros, recolhendo anúncios e discursos pela cidade. Os panfletos – textos publicitários, anônimos e de destinação indefinida – vão aos poucos borrando os contornos do corpo do performer, que se confunde com os corpos – discursos, experiências e afetos – dos panfleteiros. Ao percorrer as ruas à procura de panfleteiros, o performer promove um redirecionamento dos endereçamentos discursivos, invertendo a “posição hierárquica” entre panfleteiro (parado) e passante (em movimento) para uma “posição solidária” [13] em que performer e panfleteiros se engajam numa mesma coreografia.

Em algumas ocasiões, o performer vocaliza os textos escritos a partir das ações. Nesses momentos, Elilson dá voz e entonação às falas e diálogos realizados com os participantes da ação, leitura que serve como mais uma camada e um suporte à performance. De maneira semelhante aos slams de poesia, onde um mesmo poema pode ser alterado e editado ao longo dos anos, ganhando distintas formas em cada vocalização, Elilson enfatiza, em suas leituras e falas, aspectos das ações que por vezes não constam dos textos, como se procurasse um pretexto para estender a conversa com o leitor/ouvinte curioso. Gosto de pensar os trabalhos de Elilson como movimentos entre as formas: da ação de rua, a performance se desdobra em registros visuais (fotografias, vídeos e instalações), textuais (narrativas e ensaios) e sonoros (vocalizações e palestras-performance) indicando uma tentativa de continuamente colocar em movimento os trabalhos e as questões que os norteiam. Ao olharmos para estes registros, o que salta aos olhos é a vibratibilidade que operam. Não há uma única materialidade, muito

[13] Da posição hierárquica à posição solidária. Elilson utiliza esses termos para se referir à prática dos ambulantes em transportes públicos que, segundo ele, subvertem a “posição hierárquica” entre ‘usuário’ – que pagou a passagem e vai sentado – e ambulante – em pé e a trabalho – em prol de uma “posição solidária”, em que o usuário é convencido (por meio dos mais diversos artifícios) a comprar a mercadoria do ambulante, solidarizando-se com seu ofício.

menos uma captura: vemos antes o movimento do frame à letra, da letra à voz, da voz ao objeto, todos componentes de um corpo que necessita do leitor para completar suas lacunas, que pede ao leitor que continue o movimento iniciado pelo performer. Talvez aqui resida o literário na produção de Elilson: ausente de uma especificidade material, seu trabalho oscila a todo momento entre as funções comunicacional e poética da linguagem, revelando seus entrelaçamentos no cotidiano (RANCIÈRE, 2016, p. 3). E mais: no desequilíbrio caro ao gesto da caminhada, as performances e escritas de Elilson dissolvem as fronteiras entre literatura, a dança e a arquitetura urbana das cidades brasileiras.

No artigo *Alienação via mobilidade*, Silke Kapp (2012) questiona o senso comum que define a mobilidade urbana como sinônimo de liberdade. A autora argumenta que apesar do entendimento ordinário que enxerga a mobilidade como algo benéfico, associando-a à livre expressão do direito de ir e vir, a experiência urbana moderna revela que a mobilidade constitui frequentemente uma captura dos corpos. Passar horas no transporte público ou ser (re)movido do local de moradia por políticas de remoção e pressão imobiliária são exemplos cotidianos de situações em que o incremento de mobilidade da experiência urbana não proporciona nenhum aumento de liberdade para os habitantes. Kapp conclui que desde o advento das políticas urbanísticas no séc. XIX, a cidade se tornou uma prisão do movimento, obrigando os corpos ao deslocamento contínuo e hierarquicamente distribuído, ao mesmo tempo em que os aliena da capacidade de autonomia e autodeterminação sobre seus próprios trânsitos.

[...] seres humanos são res extensa, têm corpos e vivem espacialmente, não apenas num sentido metafórico. Mantê-los sempre em movimento equivale à dominação — tanto quanto mantê-los cativos. Nos dois casos, o poder sobre o tempo é correlato do poder sobre o espaço. Uma sociedade de indivíduos que se movem continuamente em espaços determinados, de forma heterônoma, nunca é emancipada [...]. Sua experiência da heteronomia também pode ser valiosa, desde que aconteça por opção, como forma de conhecimento. Para haver essa opção, deverá haver alternativa, isto é, a possibilidade de um engajamento efetivo e de longo prazo num determinado território,



Arte Panfletária

com decisões sobre sua configuração, seu compartilhamento, o uso de seus recursos naturais e sua forma de absorver necessidades e eventos humanos. (KAPP, 2012, p. 33, grifos nossos)

As palavras de Kapp parecem ressoar as de Rancière no ensaio *Política da Literatura*, permitindo uma primeira aproximação entre a mobilidade do corpo e a circulação da letra. Ora, se a literatura “intervém na decupagem dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do ruído” (RANCIÈRE, 2016, p. 2), ela intervém justamente sobre as relações de poder que, segundo Kapp, determinam a mobilidade dos sujeitos pela cidade. Enquanto em Kapp (2012, p. 33) a alienação do espaço cotidiano se dá na própria estrutura da democracia representativa, que legisla sobre o espaço a partir de “instâncias espacialmente muito abrangentes”, em Rancière (2016) o surgimento da literatura é também atribuído ao paradigma moderno da democracia representativa que, segundo ele, rompe com as relações de hierarquia entre os corpos e as palavras. Nesse contexto, a literatura surge como “o reino da escrita, da fala que circula por fora de toda a relação de locais e metas determinadas [...] que não se endereça a nenhuma audiência específica” (RANCIÈRE, 2016, p. 8) à disposição para ser apropriada por quem bem entenda.

Onde Kapp enxerga o dilema da mobilidade na sua relação ambígua com a liberdade – oscilando entre mobilidade autônoma e mobilidade compulsória e alienante – Rancière (2016, p. 16) argumenta como a literatura buscou se voltar contra “a profusão de signos e decodificações que ela mesma havia orquestrado”, ao perceber que o excesso democrático da linguagem da vida poderia representar um perigo a essa mesma vida. De fato, não estamos diante apenas do marco histórico comum da cidade moderna. Estamos diante das mesmas metáforas: a ilusão de mobilidade reflete o espetáculo caótico das lojas de antiguidade a que Rancière alude, atulhadas do espólio do mundo à espera do olhar desinteressado dos flâneurs. E a autossupressão para a qual a literatura caminha, segundo Rancière, na busca por cumprir a sua missão de produzir uma nova escrita, adequada a uma potência nova dos corpos (RANCIÈRE, 2016, p. 20),



Roupas do performer utilizadas na ação Arte Panfletária

pode ser entendida como a busca por superar o que essa mesma missão guarda de alienação. Se a literatura atua politicamente tornando audíveis aqueles que antes eram tidos como meros animais ruidosos, é porque ela permite que seus ruídos cheguem a lugares onde antes não eram ouvidos, que percorram outros espaços e tempos. Existe, portanto, uma proximidade intrínseca entre mobilidade e literatura, ou talvez seja melhor dizer: uma proximidade intrínseca entre mobilidade, visibilidade e modos de dizer. Esta imbricação entre democracia da escrita e direito à mobilidade não diz respeito exclusivamente à história da literatura e do urbanismo: é possível encontrar seu testemunho também no campo da dança e das artes performativas.

Em *Inscrever a dança*, André Lepecki (2017, p. 39) argumenta que a escrita emerge no contexto da dança com a função dupla de transformar o corpo do bailarino num veículo para o intercâmbio temporal, e de resolver o problema de que a dança sempre se perde uma vez performada. A tensão entre dança e escrita (ou entre movimento e inscrição) surgiria, portanto, marcada pela tensão de um corpo que sempre excede a inscrição, mas que se deixa capturar pela grafia do movimento a fim de poder transmiti-lo. Lepecki demonstra como o paradigma moderno cria uma dicotomia entre a escrita como registro, de um lado, e o movimento como efemeridade, de outro.

Em outro ensaio, *Coreopolítica e coreopolícia*, o autor (2012) define a noção de coreopolítica a partir de um entendimento ampliado das práticas coreográficas, para além do campo restrito da dança. Entendendo a coreografia não como imagem ou metáfora da política e do social, mas como matriz expressiva da função política – na medida em que regula a disposição e o movimento dos corpos uns em relação aos outros – a coreopolítica teria por objetivo revelar “os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam, e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo”. (LEPECKI, 2012, p. 47). Analogamente, seria possível pensar uma coreopolítica da literatura, que reflita sobre os modos como a literatura finca seus pés no chão que a sustenta, transformando esse chão ao

mesmo tempo em que é transformada por ele?

De fato, a autonomia para mover – e para dizer – no espaço responde não apenas a critérios econômicos ou de classe, mas também à segregação racial e de gênero que marca a circulação dos corpos pela cidade. Se a cidade nos aliena a todos com a ilusão de mobilidade perpétua e contínua, é certo que para muitas e muitos, ela nunca foi um espaço seguro, e o direito de ir e vir nunca foi plenamente assegurado. Para mulheres, LGBTQs e pessoas pretas, circular pela cidade sempre representou um risco, a ser medido e confrontado com as necessidades cotidianas da vida. De diferentes formas, esses grupos historicamente buscaram estratégias para garantir não apenas a circulação necessária para a manutenção de suas vidas, mas também possibilidades de subverter os usos e os fluxos impostos pela segregação econômica, racial e de gênero que marca a composição demográfica dos territórios. Como apontado por Rancière (2016, p. 08), uma destas formas de subversão diz respeito à apropriação da letra errante da literatura: “a democracia da escrita é o regime das letras em liberdade, que cada um pode tomar para si, seja para se apropriar da vida dos heróis ou das heroínas dos romances, seja para fazer de si mesmo um escritor”.

Nesse sentido, seria possível entrever nas performances de Elilson uma imbricação potente entre literatura e performance: assim como a literatura é desprovida de uma materialidade específica, também a performance – tanto enquanto gênero artístico como enquanto episteme – escapa a qualquer tentativa de enquadramento em uma linguagem material. De maneira análoga à dimensão ultraperformática dos escritos de Hélio Oiticica, as ações de Elilson politizam o chão da cidade, subvertendo as relações de movimento que circunscrevem o cotidiano dos espaços. Andar para frente ou para trás, pegar o panfleto, são gestos cotidianos que guardam uma profunda força: produzir uma breve interrupção em sua lógica representa um risco para os discursos hegemônicos na cidade. Por outro lado, todas essas ações operam uma espécie de reconfiguração da imagem voyeurística do flâneur, símbolo maior da ilusão do movimento livre na cidade. Se o flâneur é aquele que vê sem ser visto, as intervenções de Elilson

questionam os regimes de mobilidade na cidade, revelando discursos e olhares que incidem sobre determinados corpos. É dizer: não estamos aqui apenas para que você nos olhe, estamos aqui também e sobretudo para olhar você.

Na ação *Bando Recíproco*, Elilson caminha junto de um grupo de participantes. Cada um deles carrega um tecido vermelho com uma letra bordada, formando a palavra “viveremos”. O grupo leva um carrinho de rodinhas, tendo de um dos lados um grande espelho, do outro hastes onde os tecidos podem ser presos, tornando-se bandeiras. Junto do carrinho, caminham por um trajeto da cidade, parando em pontos determinados. Durante a ativação da performance no Rio de Janeiro, o que unia os participantes eram suas dissidências sexuais e de gênero. Já em São Paulo, a reciprocidade do *Bando* reside no fato de serem todos nordestinos migrados para São Paulo. O espelho que compõe o carrinho devolve ao espectador da performance sua própria condição de espectador do vaticínio expresso pela palavra “viveremos”. Conjugado no futuro, o verbo clama um nós que embora reconfigurado a cada ativação, desvela sempre relações de poder entre pessoas e territórios. Ao olharmos para *Bando Recíproco*, somos convocados a refletir sobre nosso próprio olhar, sobre as reciprocidades e diferenças que o constituem. Hoje, a obra integra o acervo do Galpão Bela Maré, sendo por vezes ativada pelas crianças e jovens que utilizam o equipamento de cultura. Juntas, elas fazem seus bandos e caminham pelas ruas da favela, em busca de reciprocidade no olhar.

Afetos, amizades políticas e destinação

Não poderia concluir este ensaio sem abordar um aspecto importante dos trabalhos de Elilson, HO e Eleonora Fabião, presente também em parcela significativa da produção literária e artística contemporânea. Falo dos afetos, das amizades políticas e do desejo de destinação. Nos textos de *Conglomerado NewYorkaises*, os afetos são a rede material de intertextualidades da escrita que, através de uma aposta categórica na impropriedade, não cessa de estabelecer interrupções e continuidades ao conectar passagens, trechos e conceitos



Bando Recíproco - Ativação Rio de Janeiro

que eram objeto do interesse de HO. São também a rede de destinatários das conversas de Oiticica, os múltiplos endereçamentos que transformam o texto escrito em operações dialógicas, abertas à construção de sentidos compartilhados.

Já em *Bando Recíproco*, vimos como o signo da reciprocidade permite a Elilson reunir, a cada ativação da ação, um bando que partilha experiências e sensibilidades em comum. A dimensão coreográfica do gesto da caminhada surge indissociada do desejo de uma comunidade que afirma-se – viveremos – opondo aos processos de dessubjetivação característicos da experiência urbana contemporânea a possibilidade de partilhar a semelhança na diferença. Assim, ao mesmo tempo em que põe em destaque o papel dos afetos enquanto instrumento de agência política, a performance recoloca o problema da semelhança extrassensível, embora em um sentido mais amplo do que o proposto por Benjamin. Uma vez que a semelhança estabelecida entre os participantes do bando é de ordem contingencial, cada ativação da performance reorganiza – sempre de modo provisório, porque político – os termos em que se dá a divisão do visível e do invisível, do legível e do não legível, da palavra e do ruído. Como argumenta Rancière (2016), a política começa justo quando aqueles que não têm tempo de fazer outra coisa além do trabalho tomam posse do tempo que não possuem para provar que eles também são seres dotados de palavra, participantes de um mesmo mundo comum.

Essa distribuição e essa redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do ruído, do visível e do invisível formam o que eu chamo de a partilha do sensível. A atividade política reconfigura a partilha do sensível: ela introduz no cenário comum objetos e sujeitos novos; ela torna visível o que estava invisível; ela torna audíveis como seres dotados de palavra aqueles que apenas eram ouvidos como animais ruidosos. (RANCIÈRE, 2016, p. 2)

Mas se a partilha do sensível implica o exercício político de (re)configuração da separação entre palavra e ruído, é porque ela age no nível da leitura – reino próprio da semelhança extrassensível – revelando não apenas a dimensão onomatopaica da linguagem – “cada palavra e a língua inteira são onomatopaicas” (BENJAMIN, 1985, p. 111) – mas sobretudo os múltiplos discursos que associam determinados corpos ao ruído, outros à escrita. Nesse sentido, a performance obriga o participante a ler, mais do que o verbo viveremos, a dimensão oculta de um nós que anuncia uma comunidade futura, em devir. Podemos argumentar que boa parte da preocupação contemporânea com os afetos se funda na urgência por anunciar essa comunidade vindoura, que só pode ser presentificada no tempo precário e impermanente da performance e da escritura.

Em *Poesia e escolhas afetivas*, Luciana di Leone (2014) aponta dois marcos filosóficos para a virada afetiva no contemporâneo: de um lado, a obra de Spinoza e as releituras de seus escritos por Gilles Deleuze, enfatizando os conceitos de afeto e afecção; de outro, o retorno ao problema da comunidade, preocupação comum a autores como Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Agamben e Esposito, que buscam “retirar a ideia de comunidade tanto de uma concepção pré-moderna, evocada de forma nostálgica e restauradora, quanto de fantasias neocomunitaristas, que mantêm o sujeito como pilar da comunidade” (LEONE, 2014, p. 37). Assim, se a afecção se define enquanto estado de um corpo que sofre a ação de outro (DELEUZE apud LEONE, 2014, p. 37), numa relação em que as fronteiras entre interior e exterior ficam borradas, a ética dos afetos implica que nos perguntemos o que subjaz de comum no corpo múltiplo e heterogêneo formado pelas diferentes escolhas afetivas (LEONE, 2014, p. 35). Leone adverte, no entanto, para os riscos de certa leitura apaziguadora destas teorias.

[...] numa interpretação radicalizada desse controle dos encontros pela Razão [Spinoza] parece residir uma armadilha, na qual as escolhas afetivas que organizam as formas de agrupamento e relacionamento articuladas pela poesia contemporânea – e pela nossa sociedade, de forma geral – parecem

cair, tanto quanto a tentam driblar: que a ideia de 'útil próprio' e com ela a noção de bom, se assimile com a ideia de semelhança. O risco de confundir aquilo que aumenta a potência de agir procurando o bom comum com aquilo que, narcisicamente, em lugar de estabelecer continuidade, me repete, me identifica, me localiza. (LEONE, 2014, p. 34)

Percebe-se que o tema dos afetos não pode ser entendido como sinônimo de apaziguamento ou pacificação. A politização do sensório requer que se tome os afetos como uma matéria prima problemática, sob o risco de nos fecharmos nas mesmas formas autogerativas e narcísicas que procuramos rechaçar, justamente aquelas que Buck-Morss associa à modernidade e ao fascismo. No contexto da sociedade brasileira, marcada por processos históricos de desigualdade e segregação, e diante da conjuntura atual de polarização política, fake news e pós-verdade, o alerta de Leone é extremamente relevante se quisermos evitar que o afeto seja cooptado pelos mecanismos de vigilância semântica de um mundo que se relaciona por algoritmos.

A fim de dar conta dessa tarefa, uma revisão crítica das contribuições das poéticas do afeto no contemporâneo implicaria em certa medida o reexame de noções canônicas da cultura e das artes no Brasil, tais como a alegria, o riso, o escárnio e o deboche. Em *Crelazer*, HO defende o lazer e a preguiça como atividade primordial do criador, tarefa de certo modo radicalizada na escrita de *Conglomerado*, quando o prazer se torna método e finalidade do ato escrivivo-criativo. HO escrevia, contudo, em uma sociedade que não havia ainda concluído a passagem do modelo disciplinar em direção à sociedade de controle neoliberal. Após cinco décadas de consolidação do neoliberalismo enquanto modelo econômico, social e ideológico, parece que estamos diante de um quadro bem diferente, quando o próprio poder demanda dos indivíduos que se diferenciem a partir do desejo, ao mesmo tempo em que oferece todos os canais, fluxos e passagens através dos quais o desejo pode ser exercido e produzido.

Embora a tarefa de uma revisão crítica do afeto seja por demais extensa para ser levada a cabo no presente ensaio, é interessante pontuar alguns índices para uma investigação futura. Nesse contexto, o conceito de amizades políticas,

desenvolvido pelo filósofo Francisco Ortega e mobilizado por Fabião (2011) para pensar uma política dos afetos na performance, parece oportuno para insistir no afeto sem abrir mão da diferença. No ensaio Por uma ética e uma política da amizade, Ortega (2020) problematiza a noção de afeto a partir da ideologia da intimidade no contemporâneo, que ao transformar as categorias políticas em psicológicas, mede as relações sociais segundo sua capacidade de reproduzir as necessidades íntimas dos indivíduos. Com base em reflexões de Hannah Arendt e Richard Sennett, ele enxerga uma fuga rumo à interioridade na própria tradição do pensamento político ocidental, que desde os filósofos gregos, teria se constituído no gesto de interpretar a esfera do político a partir de categorias pré-políticas como a família (ORTEGA, 2020, p. 10). Na modernidade, essa tradição se atualiza no “mito do amor romântico”, ideal sentimental hegemônico que reflete uma sociedade voltada para a interioridade e para a busca de autenticidade, proteção e segurança em todas as relações. Nesse sentido, seria preciso cultivar o que o autor chama de um ethos da distância nas relações, enxergando nas amizades a possibilidade de um programa vazio para a imaginação política.

Diante de uma sociedade que nos instiga a saber quem somos, a descobrir a verdade sobre nós mesmos, e que nos impõe uma determinada subjetividade, esse cultivo da distância na amizade levaria a substituir a descoberta de si pela invenção de si, pela criação de infinitas formas de existência. A amizade é no fundo um “programa vazio”, outra denominação para uma relação ainda por criar, uma metáfora do aberto que pode substituir a família em nosso imaginário afetivo. (ORTEGA, 2020, p. 13)

Lendo as palavras de Ortega, penso em uma cena do filme A Paixão Segundo J.L. Nesta cena, vemos uma obra elaborada por Leonilson no final de sua vida: uma peça de tecido retangular pintado de vermelho, disposta em posição vertical. Ao centro, uma pequena cena: um jarro de barro emerge de uma chama azul para derramar seu conteúdo sobre o fundo. Como se jorrassem do vaso, água e três cabeças se espalham pelo espaço vermelho, onde lemos uma pequena frase: *the game is over, no one to dedicate*.

Em diferentes passagens do filme, Leonilson enfatiza a dimensão do endereçamento em suas obras, muitas delas feitas expressamente para amantes e amigos. É interessante que o artista, já muito debilitado pela AIDS, descreva ao final do filme a solidão de sua rotina de trabalho. Sem ter a quem endereçar suas motivações amorosas, encontrando-se sozinho e sem possibilidade de novos encontros por conta da doença, Leonilson afirma: “os trabalhos agora são tudo que eu tenho”. Podemos ler a frase do artista dentro da perspectiva pessimista e melancólica de um jovem diante da proximidade física da morte. Mas também podemos entrever nela uma afirmação potente e corajosa da vida. Afinal, não seria justamente nesse momento, quando o endereçamento característico da produção do artista não pode mais se fixar em um destinatário fixado no tempo-espaço – tornando-se desse modo um programa vazio – que a poética de Leonilson revela-se mais aberta, pública e, porque não, afetiva?

O afeto é uma questão de continuidade.

Antimanuais: montando um programa para desprogramar a escrita

A presente oficina e a oficina de escrita de cartas - presente no segundo capítulo dessa dissertação -, visam explorar a prática do programa performativo e o dispositivo do endereçamento como ferramentas de escrita conceitual, seja para compor e executar performances, seja para desprogramar a própria escrita, revelando sua qualidade inerentemente performática. Foram aplicadas durante as disciplinas *Palavra e Poder*, estágio docência ministrado junto com as colegas de Mestrado Pedro Pessanha, Beatriz Galhardo e Ana Tranchesi, sob supervisão do Prof. Ricardo Basbaum, e *Poéticas da excrição: corpo, imagem e palavra*, junto de Ana Carolina Prudente e sob supervisão da Prof. Tania Rivera. Ao longo do semestre, as alunas compuseram e escreveram programas performativos que resultaram em trabalhos visuais, performances e textos, apresentados ao final dos cursos. O desejo é aplicar as oficinas futuramente em um curso de práticas performativas de escrita. Mais do que qualquer objetivo pedagógico, as oficinas visam servir de espaço à experimentação formal dos conceitos mobilizados na pesquisa, sendo parte fundamental da investigação.

O corpo é a única coisa que temos de fato. Repensar outros usos para o nosso corpo é também repensar as formas de ser gente, aprender a construir com a própria carne outros sentidos pra nossa existência. Mas afinal, o que é um corpo? Seria apenas o nosso corpo físico, delimitado pela nossa pele? Ou podemos pensar também uma marcha como um corpo formado de muitos corpos? Uma relação amorosa entre dois corpos, cria outro corpo? O corpo é uma palavra, mas uma palavra tem corpo? Nessa oficina, tentaremos pensar no corpo da escrita,

Ludismo

Quebrar o brinquedo
é mais divertido.

As peças são outros jogos:
construiremos outro segredo.
Os cacos são outros reais
antes ocultos pela forma
e o jogo estraçalhado
se multiplica ao infinito
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só.
E o saber do real múltiplo
e o sabor dos reais possíveis
e o livre jogo instituído
contra a limitação das coisas
contra a forma anterior do espelho.

E a vertigem das novas formas
multiplicando a consciência
e a consciência que se cria
em jogos múltiplos e lúcidos
até gerar-se totalmente:
no exercício do jogo
esgotando os níveis do ser.
(FONTELA, 2017, p. 15)

nos corpos que escrevem e que se criam ao escrever. Nos perguntaremos o que significa experimentar o corpo através da escrita. Nesse sentido, uma primeira ideia que queria compartilhar contigo é a ideia de brincadeira. Vamos brincar?

No poema *Ludismo*, Orides Fontela promove um deslizamento de significante, uma espécie de jogo entre três palavras: ludismo, o movimento de operários ingleses que no séc. XIX quebravam máquinas a marteladas nas fábricas; lúcido, aquilo que é reluzente ou transparente, e também o que expressa clareza de pensamento; e lúdico, palavra que embora não mencionada no poema, está implícita na ideia de jogo que lhe é fundamental.

Para a poeta, quebrar o brinquedo para fazer de suas peças outros jogos não é apenas mais lúcido, mas também mais lúdico, próprio à natureza do brincar. A criança quebra o brinquedo, pois não entende sua forma como o adulto: deseja brincar além das formas. O adulto precisa observar a criança, ensiná-la a brincar, mostrar que no lugar de quebrar o brinquedo, ela deveria preservar sua forma e função. Com isso, o adulto encerra o ato de brincar na forma do brinquedo, garante a sua preservação como brinquedo, inscrevendo na criança o oposto do lúdico: a ficção do real. Ele esqueceu aquilo que a criança sabe: que os cacos do brinquedo são outros reais, e que o jogo estraçalhado é mais lúcido que a lucidez adúltera.

Da criança à operária, do adulto ao burguês, do brinquedo à máquina, o poema joga não apenas com significantes, mas também com o que entendemos por literatura e linguagem. O ludismo recebeu seu nome de uma personagem de ficção: Ned Ludd, operário que se vestia com roupas femininas e era considerado o líder dos vândalos. Em cartas aos donos de fábricas, panfletos e manifestos sindicais, as operárias assinavam como Ned Ludd, podendo assim preservar suas identidades e evitar retaliações da polícia ou dos patrões. Diz-se que a personagem surgiu da história de um aprendiz de nome Ludham, que irritado com seu supervisor, quebrou sua máquina de costura a marteladas.

Se fato ou ficção, é interessante pensar que no início do séc. XIX, as



Panfletos do séc. XIX com a imagem de Ned Ludd

ludistas buscavam se rebelar não contra as máquinas e tecnologias – todas eram operárias qualificadas da indústria têxtil –, mas contra as novas formas de usá-las dentro das fábricas. Elas eram contra o uso imoral das máquinas para contornar práticas abusivas de trabalho, como salários indecentes e redução dos quadros. Mundos frágeis adquiridos no despedaçamento de um só: sem ter mais como brincar o brinquedo da forma como sabiam, as ludistas decidiram quebrá-lo.

Você brinca com palavras como brinca com brinquedos?

O poema de Orides Fontela aponta que a nossa relação com a linguagem é tão ambígua quanto o jogo. Podemos brincar com as palavras da forma como fomos ensinados, ou podemos quebrar o brinquedo. Mas quebrar o brinquedo, justamente porque é ainda mais brincar, implica em que se brinque ainda mais, ao infinito talvez, pois dos cacos se constroem outros jogos e segredos, no saber do real múltiplo e dos reais possíveis, contra a forma anterior do espelho.

Agora, imaginemos isso: você precisa criar um jogo, um jogo que envolve palavras, corpos e afetos. Não me pergunte o que são palavras. Não me pergunte o que é um corpo. Eu não saberia dizer. Mas tenho uma pista do que pode ser um afeto: o performer William Pope L. diz que “artistas não fazem arte, eles fazem conversas”. Uma conversa tem palavras, normalmente tem mais de um corpo envolvido, e costuma provocar algum tipo de sentimento. Mas seria possível brincar de conversar?

Fabião chama essas instruções de programas performativos. Ela os define como o enunciado da performance, um procedimento de composição que possibilita, norteia e move a experimentação performativa. Objetivamente, o programa é um conjunto de ações estipuladas previamente, articuladas da forma mais concisa e direta possível, de preferência sem adjetivos e com verbos no infinitivo. Segundo Fabião, enunciados rocambolescos turvam e restringem a experiência, enquanto enunciados sucintos garantem precisão e flexibilidade.

Se por um lado os programas performativos assemelham-se a procedimentos já conhecidos da arte conceitual e das vanguardas artísticas dos

Sentar numa cadeira, pés descalços,
diante de outra cadeira vazia
(cadeiras da minha cozinha).
Escrever numa grande folha de papel:
CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO.
Exibir o chamado e esperar.
(Fabião, 2015, p. 12)

Com local de partida e de chegada preestabelecidos,
caminhar com os olhos fechados.
Aceitar a ajuda de estranhos.
Tocar e ser tocada.
(FABIÃO, 2015, p. 140)

anos 60 – as peças de Yoko Ono no livro Grapefruit, as instruções de Georg Brecht e as receitas de bolo dos livros das nossas avós são alguns dos muitos exemplos que poderíamos pensar – Fabião enfatiza a dimensão metodológica do programa como modo de pensar, escrever e realizar performances.

Podemos fazer programas para nós mesmas, para nossas amigas ou mesmo para desconhecidas. E também podemos entender performances (artísticas ou não) que observamos nas ruas, gestos e coreografias urbanas, como programas: pregar o evangelho no largo da carioca, acordar pela manhã para ir ao trabalho, quebrar as máquinas de todas as fábricas. Fabião argumenta que através da realização de programas, a performer desprograma a si e ao meio em que se encontra, ativando relações entre corpos e suspendendo o que existe de automatismo, hábito e mecânica em nossos comportamentos e em nossas formas de pertencer ao mundo. Fazer programas, talvez, seja uma forma de quebrar o brinquedo brincando.

Agora é com você:

1) **Crie um programa performativo**, lembrando das características formais que Fabião elenca:

- o programa envolve uma **ação**, algo que você queira fazer e experimentar
- no programa, esta ação é estipulada **previamente** à experimentação
- o enunciado deve ser **conciso** e direto, sem adjetivos
- os verbos devem aparecer no **infinitivo**

Tá com dificuldade para começar? É mais simples do que parece. Ao lado, você encontra mais alguns exemplos, caso você queira se guiar.

Caminhar até a casa da melhor amiga,
Contar os passos
Perceber o que está ao redor

Gritar contra o vento
Gritar contra a parede
Gritar contra o céu

Durante um dia, gravar os sons do corpo
Repetir o procedimento com alguma pessoa que more com você

Passar um dia inteiro de pé, caminhando pela casa

II) Depois de escrever o programa, **execute-o**: realize a experiência que você se propôs, da forma como se propôs a executá-la.

III) **Escreva** um texto falando sobre a experiência da execução do programa, da forma que achar melhor.

IV) Vamos brincar um pouco mais? Você deve ter percebido que podemos criar programas para as atividades mais simples e cotidianas do nosso dia-a-dia. **Mas e se pudéssemos criar um programa para a nossa escrita?** Um programa cuja ação principal esteja relacionada a uma operação de escrita. Ficou confusa? Ao lado, você encontra mais alguns exemplos.

Agora, crie você um programa para a sua escrita e o execute.

V) **Quebre** o brinquedo um pouco mais: **escreva um programa performativo para que uma pessoa** – conhecida ou desconhecida – o execute. Como contrapartida, peça a ela que escreva um programa para que você execute. Após a execução do programa, escrevam cada uma, na forma de uma carta, sobre a experiência que tiveram.

Fazer um diário com os sonhos dos seus amigos.
Escrevê-los como se fossem os seus, todas as noites, antes de dormir.

Varrer a casa
Desenhar palavras com a poeira

Escolher um livro e uma caneta
rasurar palavras e trechos
até escrever
um outro livro

Na parede do quarto
escrever os nomes
de todos os
desafetos

Escrever uma carta para sua melhor amiga
Fingir ser uma pessoa desconhecida

Durante um dia, traçar com fita crepe todos os trajetos realizados pela casa, do momento de acordar ao momento de dormir.
Com uma canetinha, escrever manchetes do ano de 2020.

ato II

eros, endereçamento, segredo

CEP:

No one to dedicate | programa

Trocar mensagens com uma pessoa desconhecida.

Propor à pessoa desconhecida escrever para ela uma carta, endereçada a qualquer pessoa por quem sinta amor, desejo ou afeição, e de quem sinta saudade.

Ela tem total liberdade para estipular o conteúdo da carta e como a mesma deve ser escrita: eu sou apenas uma ghostwriter, com maior ou menor liberdade de ação conforme o seu desejo, e que se compromete a enviar a correspondência pelos correios para o endereço correspondente.

Em troca, peço apenas a liberdade para usar o texto da carta em meu trabalho (resguardado o anonimato da destinatária e da remetente) e, uma vez postada a carta, que entre em contato com uma outra pessoa conhecida sua (uma pessoa de sua escolha para dar continuidade ao trabalho).

Me passar então o número de telefone para entrar em contato com a pessoa. Por favor, não indicar nomes mas, tão somente, informar um número de telefone. É assim que a escrita caminha.

Uma teoria do epílogo, carta a Beatriz Galhardo

Jacarepaguá, 16.05.2022

B,

Hoje minha mãe me entregou algumas fotografias 3X4 de rostos desconhecidos. Rostos da minha família, ela diz. Me pediu que fizesse uma composição como nas antigas fotos de bebês, um retrato ao lado do outro - "o artista é você". E porque não tive o que dizer, me lembrei daquela nossa correspondência nunca feita, ela mesma uma missiva sem resposta. Como caminhar lado a lado, você perguntava, enquanto olhávamos os cartões postais de Ana C., que nos parecia conduzir pela mão até se desfazer em uma luva. Há algo disso nessas fotografias de minha mãe, um truque que não foi anunciado ou desejado, um truque sem clímax, mas que ocorre por conta de um mesmo índice comum: a grafia.

Nós que aqui estamos, por vós esperamos: velho chiste português. Veja só: os retratos que minha mãe quer diante de si são todos de nossos ancestres. A valise de Ana C. contém dezenas, talvez centenas de cartões postais. Desconfiávamos da necessidade de Ana em afirmar que não há truques, isto não é uma fraude. E antes que pudéssemos encontrar o alçapão e o jogo de luzes, nossa anfitriã se retira para não mais voltar, convidando-nos a continuar o experimento.

"Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira".
(CÉSAR, 1982, p. 119)



Vão lendo, vão lendo... Ana demanda que continuemos a passar os cartões postais, mas não nos oferece suas luvas. Coloca-as sobre a cadeira, como se nos convidasse a tomá-las sem consentimento. Se tomarmos o experimento proposto no poema como performance, três possibilidades se apresentam: respeitar o pedido de Ana, continuando indefinidamente a leitura dos cartões postais; ir embora, enfadado pela espera prolongada do eu-lírico e sua história jamais revelada; tomar as luvas, como quem toma para si uma qualidade especial de manuseio da cena. Quero crer que cada uma dessas possibilidades revela um modo específico de torção do texto, associado a diferentes posturas corporais, diferentes gestos e formas de grafia.

Dédalo entre dedos de pelica

Aquele que decidir obedecer aos comandos de Ana continuará lendo os cartões postais indefinidamente, à espera de seu retorno. “Meus amigos, eu não sei onde nós vamos parar”. O que a princípio pode parecer ingenuidade, se revela através do tempo um exercício de obstinação e paciência. Deseja o leitor desvendar o segredo da valise? Estará convencido de que sua solução trará Ana C. de volta?

Embora seja inconveniente especular seus motivos, podemos com alguma certeza inferir que o leitor provavelmente não poderá concluir a leitura da mesma forma que você concluirá essa carta. Não sendo a valise um livro, seu conteúdo resiste à imposição de uma sequencialidade que não seja arbitrária. Na tentativa de organizar os cartões postais, acabará como Dédalo, prisioneiro de seu próprio labirinto. Antes que possa formular sua primeira hipótese teleológica, já terá se esquecido dos cartões postais entregues pelas mãos de Ana, testemunho de que algo verdadeiramente se passou. Enquanto move montanhas de cartões postais com os dedos, o leitor descobrirá que as memórias são mais frágeis a certas altitudes, até que toda a lembrança seja para ele um tombo, um tropeçar sob pilhas de imagens e palavras. A queda o fará recordar-se do próprio corpo, a postura curvada pelos anos de leitura, as mãos ásperas do folhear incessante. Cego, já não lê mais. Apenas

Epílogo

I am going to pass around in
a minute some lovely, glossy-blue Picture postcards.
Num minuto vou passar para vocês vários cartões-postais belos
e brilhantes.
Esta é a mala de couro que contém a famosa coleção.
Reparem nas minhas mãos, vazias.
Meus bolsos também estão vazios.
Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas mangas.
Viro de costas, dou uma volta inteira.
Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão
escondido, nem jogos de luz enganadores.
A mala repousa nesta cadeira aqui.
Abro a mala com esta chave mestra em cerimônias do tipo, se
me permitem a brincadeira.
A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo,
É – adivinhem – um par de luvas.
Ei-las.
Pelica.
Coisa fina.
Visto as luvas – mão esquerda ... mão direita ... corte ... perfeito.
Isso me lembra ...
Um jovem artista perdido na elegante Berlim da Belle Époque,
sozinho, em vão procurando por prazer. Passa um grupo ruidoso
de patinadores, e uma mulher de branco deixa cair a sua luva,
uma luva com seis botões forrados, branca, longa, perfumada.
O jovem corre, apanha a luva, mas reluta se deve aceitar ou não
O desafio. Afinal decide ignorá-lo, guarda a luva no bolso e volta
caminhando para o seu hotel por ruas mal iluminadas.

passa. Para voar novamente, precisará encontrar suas asas de cera. Até que em um dia de chuva, correndo para resgatar cartões que se molharam no batente da janela, nosso Dédalo se detém sobre as margens mal tratadas, umedecidas pelo mofo e excessivo manuseio. Dispondo os cartões lado a lado para que sequem, lhe ocorre que a resposta para o enigma esteve sempre ali, como o batente da janela que a visão tem por hábito recalcar. Lado a lado, os cartões e suas imagens enquadradas pelas margens sugerem múltiplas narrativas e enredos, de modo que a atribuição de uma cronologia não seria capaz. Ao olhar para os espaços vazios entre pilhas e pilhas de cartões postais, entende que o tomo era sintoma de sua cegueira: teimando em ler individualmente os duplos de imagem-texto, estivera não obstante criando verdadeiros abismos entre montanhas de papel. Seus dedos começam então a dançar entre as pilhas, pulando de uma à outra, fazendo da interrupção e da queda a nova gramática de seu jogo. E dessa dança e desse abismo o leitor fará sua constelação, cumprindo assim seu destino na história: fazer a passagem do legível à leitura.

Fuga, vidro, ladrão

“Preciso sair mas volto logo. Um cisco no olho, um pequeno cisco”. A participante de temperamento esquentado não terá a mesma paciência de nosso leitor. Ao contrário da fleuma, matéria prima de toda a leitura – “o dom de fazer o espírito participar daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida” (BENJAMIN, 1985, p. 112) – o fogo obedece a lei marcial: basta, vou embora para não mais regressar. Não devemos confundir sua saída com desinteresse em solucionar o mistério da valise. Ao contrário, deseja encontrar a resposta fora do experimento, quiçá procura avidamente pelo colecionador de postais, ou investiga possíveis pistas do paradeiro de Ana. Procura o segredo não nas coisas viventes, mas no próprio viver da vida: tomar um café, ir a um encontro, fazer política. Porque a verdade da ficção lhe parecera demasiado opressiva, acabou por encontrar na fuga o seu testemunho de realidade. E embora não se possa dizer do real, sua busca envolve sempre os gestos

Mas assim me desvio do meu propósito desta noite. Depois se houver tempo concluirei esta história fantástica, onde entra até uma carruagem de Netuno, um morcego gigantesco que sorri e foge sempre, e um oceano de folhagens.

Quem sabe esta não é exatamente aquela luva? No entanto temos aqui não apenas uma, mas o par; é muito delicado e contrasta com este terno preto.

A valise de couro conterá objetos de toucador?

Não, meus amigos.

Como todos podem ver, mediante uma ligeira rotação que faço na cadeira sobre a qual ela se encontra, a valise contém apenas papel ... cartões ... dezenas, talvez centenas de cartões-postais. Estranha valise!

E agora, atenção.

Com minhas mãos enluvadas – um momento enquanto abotoo uma ... e depois outra ... cuidadosamente ... não há fraude ... ajusto os punhos, assim ... – agora com estas mãos, ao acaso, apanho o primeiro cartão-postal, que contemplo por um instante sob a luz ... há um reflexo ... mas vejo aqui uma moça afogada entre os juncos ... passo o primeiro cartão, por favor passem uns para os outros ... segundo cartão: a Avenida Atlântica ... vão passando ... cadilque em Acapulco ... Carmem ... Centro Pompidou ... igreja no Alabama ... castelo visto do levante ... dois cupidos de óculos escuros ... o ladrão de joias e a duquesa ... e este aqui, Fred Astaire em Lady be good, ou não faz arte, menina ... nostálgica ... e uma Marilyn, e aqui a praia em Clacton com bingo e fish and chips ... O Boeing da Air France ... bondes subindo a ladeira em São Francisco ... um urso-polar no zoo de Barcelona ... Salomé ... Londres ... outra Salomé ... vão passando, vão passando.

da fuga, como a câimbra do náufrago que nada em mar aberto, ou a panturrilha enrijecida pela caminhada no deserto.

Para confortar o leitor abandonado à própria sorte, o fugitivo faz uma promessa falsa: diz que vai comprar cigarros e sai para não mais voltar. Ele é o abismo e a queda, o corte na história que nosso leitor demorou anos para ver. Assim como jamais saberá o resto daquela história verdadeira, também nos atira ao desconhecimento de sua própria história. Respondo a um teste de conhecimentos gerais para uma vaga de emprego na Globo - você sabe o nome da esposa do faraó Tutmoses I? – e percebo que também temos nossos cigarros para comprar: arrumar um trabalho, concluir a pesquisa, tomar aulas de fisioterapia, escrever um edital, pagar o analista.

A fuga é um procedimento econômico porque coloca em questão duas formas de trabalho que se alternam ao longo do tempo: o trabalho da recusa e o trabalho do roubo. O trabalho da recusa, parte mais arriscada do procedimento, envolve sempre uma difícil negociação com o desejo. Porque me falta tempo para escrever cartões postais, posso me envenenar de recusa e de fastio até recusar a própria vida. Nesse estágio, a fuga decai em desistência, e o fugitivo, tal como o vidro translúcido e impenetrável, atira-se ao gesto desesperado da queda para riscar com os cacos a linha que o destino traçou. Terá tido a última palavra. Mas a que preço, Ana.

Por isso, o segredo do trabalho da recusa é poder aceitar, de tanto em tanto, certa reserva de imaginário, apenas o suficiente para suportar sua condição de exilado. É nisso que consiste o trabalho do roubo: subtrair à realidade a ficção necessária para a reprodução da vida. Roubar furtivamente um cartão postal da valise, antes de sair da cena, para carregar consigo nos dias de muito trabalho. Reencantar a realidade a partir daquele pedaço de verso. De roubo a roubo, construir a sua própria coleção de postais. Porque deseja preservar para si alguma possibilidade de futuro – mesmo que falsa, como a promessa jamais cumprida de retornar ao experimento – o trabalho do ladrão é programático, resume-se à proposição de um

Meus amigos, isto é uma valise, não é uma cartola com coelhos. Temos cartões para a noite inteira.

Alexandria ... Beirute ... Praga ...

Sejam misteriosas, um quadro de Paul ... Gauguin, seguido de O que, estás com ciúme? uma pergunta malandra em tom capcioso, assim tomando sol na praia.

E outros de museu aqui:

O olho, como um balão bizarro, se dirige para o infinito;

No horizonte, o anjo das certitudes, e no céu sombrio, um olhar Interrogador;

A dama em desespero;

O sangue da Medusa;

As mães malvadas;

Tranco a porta sobre mim;

O beijo;

Outro beijo;

O ciúme novamente,

E agora o verdadeiro Morro dos ventos uivantes, seguindo de uma curiosa competição esportiva, e de alguma pornografia, e de um padrinho Cícero.

Meus amigos, eu não sei onde nós vamos parar.

Continuo a passar mais rapidamente estes cartões. Reparem nesses bolinhos presos com elástico, e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas, este aqui por exemplo, “Para quando serão nossas próximas horas exquisitas?”, exquisitas com xis, ou este aqui, “O Posto 6, onde passei minha infância e minha adolescência, como está mudado!”, ou este outro, ouçam só, “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre”. E um

fazer do qual não se pode ter em conta os resultados. Quem sabe, um dia, o ladrão enviará postais aos leitor, apenas para reiterar aquela velha mentira, presente no fundo de todo programa performativo: estar aqui, lembrar de você.

No oco da luva: a precariedade da matéria

Uma última possibilidade se apresenta aos participantes do experimento. Ao deixar a sala, Ana realiza o ambíguo gesto de tirar as luvas, repousando-as no espaldar da cadeira onde se encontram também a mala e os cartões postais. O gesto é duplo porque sugere tanto uma retirada como uma transmissão. Se assim desejarmos, podemos tomar as luvas para dar continuidade à condução da experiência. Luva, mala e cartões revelam-se, portanto, elementos materiais - coisas viventes - que instauram uma cena onde o corpo vai se distanciando progressivamente do relato autobiográfico - autobiografia, não, biografia. O gesto de tirar as luvas reforça a qualidade performativa do poema, na medida em que sugere que a experiência pode se repetir no tempo enquanto ato de transferência: “as performances funcionam como atos de transferência, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’” (TAYLOR, 2013, p. 27).

A possibilidade de tomar as luvas para reconduzir a experiência é portanto o truque do poema - dispositivo de certo modo presente em todo *A teus pés* - onde o eu lírico promove, através de uma partitura de gestos e ações, uma ordem de semelhanças entre o relato biográfico, os personagens e os objetos e materiais - coisas viventes - que compõem a cena. O segredo do truque está em estabelecer essa ordem de semelhanças, ao mesmo tempo em que constrói um programa que é então repassado ao leitor. Procurarei, em seguida, decantar esse procedimento em suas materialidades.

Primeiro, temos o relato autobiográfico, ou seria mais conveniente dizer, a voz. Ela se introduz no poema em condição de estrangeiridade: *I am going to pass around in a minute some lovely, glossy-blue picture postcards*. Curioso notar que

com letra bem miúda: “Acalmei bem, me distraí, não penso tanto, penso a te”. Acho que o final está em italiano. Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença.

Eu preciso sair mas volto logo.

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira.

(CÉSAR, 1982, p. 116)

o poema inicia-se com a enunciação de um Eu estrangeiro, ocultado na tradução para o português: Num minuto vou passar para vocês vários cartões postais belos e brilhantes. Nas linhas seguintes, no entanto, somos gradativamente conduzidos a um estado hipnótico, onde a voz que é propositora e condutora da experiência passa para o backstage da cena, como se desejasse que esquecêssemos dela por um momento, a fim de abrir espaço para a apresentação dos materiais: luva, valise de couro e cartões postais.

Em um primeiro nível, pelica, couro e papel constituem superfícies de contato passíveis de serem erotizadas. Embora essa relação fique explícita no gesto de vestir as luvas, a insinuação de uma erótica romântica do corpo feminino não é mais que uma sugestão – como a história interrompida do jovem artista da Berlim da Belle Époque. A aparente intimidade remetida pelos elementos materiais da cena – luva, valise e cartões postais – rapidamente dá lugar à estranheza. “A valise de couro conterá objetos de toucador? Não, meus senhores” (CÉSAR, 1987, p. 117). A expectativa gerada pelo gesto de abotoar as luvas é rapidamente sustada. No lugar de objetos de penteadeira, a mala contém cartões postais. Do couro que reveste a valise – *clothing: our extended skin* (OITICICA, 2013) – ao papel que pode cortar os dedos, o poema consegue sustentar a tensão erótica ao mesmo tempo em que adquire artificialidade. As cenas íntimas dos cartões postais apresentam-se como cenas alheias, onde o dispositivo do endereçamento, justamente porque perde a fixidez das posições de remetente e destinatário, performa o espaço da imaginação.

Meus amigos, isto é uma valise, não é uma cartola com coelhos.
Temos cartões para a noite inteira.
Alexandria... Beirute... Praga...
Sejam misteriosas, um quadro de Paul...
Gauguin, seguido de O que, estás com ciúme?
uma pergunta malandra em tom capcioso, assim
tomando sol na praia.
[...]
O ciúme novamente,

e agora o verdadeiro Morro dos Ventos Uivantes, seguido de uma curiosa competição esportiva, e de alguma pornografia, e de um padrinho Cícero.

Meus amigos, eu não sei onde nós vamos parar. (CÉSAR, 1987, p. 118)

Creio que o gesto que Ana C. nos provoca a cometer em seu livro – vestir as luvas – pode ser entendido como um convite a habitarmos, ao lado de Ana, o oco presente em toda a luva, o vazio característico da autorreferencialidade das palavras – na literatura – e dos gestos – na performance. Vestir as luvas, nesse sentido, seria tomar para si a condição de operador do dispositivo que desnuda a escrita como cena da impropriedade, espaço onde palavras e ações perdem seus referentes espaciais, temporais e discursivos. Habitar o oco da luva é habitar o espaço de erosão das possibilidades de remissão a processos de significação prévios ou futuros e a posições determinadas de enunciação e recepção. Nessa habitação precária, podemos redimir o papel mágico e imaginário da linguagem, performando com Ana o seu truque.

Em uma conferência sobre o tema *Literatura de mulheres no Brasil*, Ana Cristina César afirma: “não sei se deu pra sacar, mas ‘A teus pés’ é um livro alegre [...] na literatura sempre haverá uma coisa que escapa, então não dá nem pra chorar em cima disso, não dá nem pra soluçar em cima disso, a gente pode inclusive se alegrar com isso” (CÉSAR, 1983). A conferência, realizada poucos meses antes da poeta cometer suicídio, parece oferecer uma chave de leitura importante para a produção de Ana C., frequentemente lida sob o viés do desaparecimento, inclusive por conta de sua biografia.

No ensaio *Ana C.: as tramas da consagração*, Luciana di Leone (2008) investiga os caminhos que levaram à consagração da poeta como parte do cânone da literatura contemporânea, apontando os riscos que essa mesma canonização representa para o entendimento de sua poética. Se ao longo do texto Leone procu-



ra demonstrar como nem as leituras biográficas, nem as exclusivamente literárias podem dar conta da poética de Ana C., o final do ensaio aponta para o risco de mitificação de sua obra ao compreendê-la apenas sob o signo do fugidio e da dissolução (LEONE, 2008, p. 92). Ambos os casos repetem o momento da fuga, do salto da autora rumo à morte, e ao fazê-lo, congelam a sua obra. Em face disso, seria preciso acordar Ana C. (LEONE, 2008, p. 98), resistir ao seu desaparecimento, reconhecendo o que há de inacabado e aberto nas formas de seus poemas a fim de poder dar continuidade ao movimento iniciado por sua escrita.

“As novas obras podem acordar ou deixar dormir as obras do passado, diz Rancière. [...] Dessa forma, a utilidade de Ana não implica necessariamente em ir radicalmente contra o mito; mas sim, em assinalá-lo como um possível produtor de novos escritos” (LEONE, 2008, p. 99).

Me parece que o conceito de precário, presente na obra de Lygia Clark e posteriormente desenvolvido pela performer Eleonora Fabião a fim de qualificar o tempo impermanente da performance, pode ser útil se quisermos, como Leone, acordar Ana C. de seu sono. E de fato, é curioso que no trecho acima, a crítica literária faça referência à imagem de “acordar ou deixar dormir”. Investigando a obra de Lygia Clark em sua Tese de Doutorado, Eleonora Fabião (2006) realizou algumas sessões da prática da *Estruturação do Self*, conduzidas por Lula Wanderley – a performer conta que apesar das diferenças de estilo, o método de trabalho de Wanderley é, em última instância, muito próximo daquele de Clark. Fabião conta que logo no início da sessão, o terapeuta dispõe o paciente deitado em um colchão maleável, que adere completamente ao corpo. Após alguns toques na cabeça e na face e massagens nos pés e nas articulações, o mediador da experiência coloca uma pequena pedra nas mãos do paciente, para que a segure, constituindo sua prova de realidade. Em seguida, o terapeuta fecha os olhos do paciente, cobre seus ouvidos com duas grandes conchas, e dispõe um travesseiro leve sobre os seus olhos. Só então, dá início à manipulação dos objetos relacionais. Ao comentar a experiência,

Fabião escreve:

Permaneci no espaço entre a vigília e o sono durante praticamente meia hora. [...] Estou tendo insônias frequentes. A sensação dos lençóis, do colchão, os travesseiros, me trazem memórias das sessões terapêuticas. Os contatos e contrastes estão tão vivos em meu corpo que eu não consigo relaxar. Estou muito agitada, não consigo desligar minha percepção. [...] Essa não é uma experiência pré-verbal e sim uma experiência pós-verbal. (FABIÃO, 2006, p. 414, tradução nossa)

Habitar o espaço entre a vigília e o sono, compreender a vibratibilidade dos pequenos movimentos, são expedientes programáticos para dissolver as fronteiras entre o corpo e o espaço. Mas o precário da escritura e da performance não para aí, mesmo porque, como descreve Fabião, trata-se de uma experiência pós-verbal, que mesmo muito depois da sessão é capaz de mobilizar sensações e pensamentos no paciente, obrigando-o a produzir sentido – em palavras como em ações – no esforço para reorganizar-se frente à experiência de fragmentação. É precisamente em sua dimensão produtiva, enquanto movimento instável contra toda a forma de cristalização, que o precário se revela como ação afirmativa da vida. Nesse sentido, habitar o oco da luva é alegrar-se com a precariedade inerente à literatura, dando continuidade ao movimento performativo das escrituras de Ana. Mais ainda, se considerarmos que a precariedade difere e adiciona em relação a noções como efemeridade e desaparecimento, temos uma chave importante para que possamos ouvir o canto desses poemas, sem que sejamos tragados pelo mar, ou seja, sem que redundemos no mito do desaparecimento.

Antes de terminar essa carta, querida amiga, gostaria de apresentar brevemente dois trabalhos onde penso ter buscado escrever com Ana C. O primeiro deles chama-se *No one to dedicate*, numa tradução possível, ninguém a quem endereçar. Trata-se de uma performance contínua de escrita de missivas e cartas, que procura performar triangulações entre remetente, destinatário e performer-escritor. Em um diálogo aberto com a performance *Linha Nova lorque*, de Eleonora Fabião, o trabalho

surgiu da necessidade de mobilizar a performance em contextos de isolamento social. No dia 08 de julho de 2020, mandei uma mensagem pelo WhatsApp para uma amiga chamada Juliana. A mensagem dizia mais ou menos assim:

“Oi Juliana, tudo bem? Estou iniciando com esta mensagem um novo trabalho. Chama-se ‘No one to dedicate’. E ele começa nesta mensagem com uma pergunta. Você poderia, por favor, me indicar um número de telefone de uma pessoa desconhecida? Gostaria de trocar mensagens com um desconhecido, um estranho. Quero conversar com um estranho na intimidade dos seus – dos nossos – afetos, e propor a ele escrever uma carta, em seu nome, endereçada a qualquer pessoa por quem sinta amor, desejo ou afeição, e de quem sinta saudade. aguardo sua resposta, e agradeço por dar o primeiro passo no caminho da escrita. Um abraço e um beijo com muita saudade”.

O programa performativo do trabalho consiste em escrever uma carta para uma pessoa desconhecida, que tem total liberdade para estipular destinatário, conteúdo, tinta, papel e envelope. Eu sou apenas um ghostwriter, com maior ou menor liberdade de ação conforme o desejo da pessoa, e que se compromete a enviar a carta pelos correios para o endereço indicado. Em troca, peço apenas a liberdade para usar o texto da carta em meu trabalho (resguardado o anonimato) e, uma vez postada, que entre em contato com uma outra pessoa para dar continuidade à escrita. Nas agências dos correios, em meio a pacotes de entregas e devoluções de produtos, fazer deslizar uma carta fina entre caixas grossas como exercício de apropriação. Percebo cada carta como uma pequena morte, gesto de habitar passagens, penetrar intimidades, compartilhar endereços. Higienópolis, São Francisco, Maravista, Barretos, Pompeia, Jaguaré... Não se trata de conhecer pessoas, nem de me fazer conhecer. Pelo contrário, nosso propósito é escrever algo juntos, algo que só nos tornamos capazes de escrever porque nos juntamos.

Ao longo dos últimos dois anos, oito cartas foram escritas ao lado de oito remetentes, endereçadas a oito destinatários. Penso que essas cartas foram a

forma que encontrei para, nos meses mais difíceis do isolamento social, mobilizar através da escrita o movimento e os afetos que já não eram possíveis nas ruas. Por outro lado, tentei com essa performance trazer para o campo da minha produção artística meu próprio trabalho como revisor e ghostwriter, refletindo sobre os modos de produção social da escrita ao propor uma torção no mecanismo do endereçamento. Ana C., que sempre flertou com o formato das correspondências, afirmava que na literatura queremos sempre transmitir alguma coisa a alguém, ainda que não saibamos bem com quem estamos falando. Esse aspecto de estranheza que a escrita produz, esse desejo de endereçar que, ao mesmo tempo, só pode se realizar através de um gesto de excorporação, poderia servir de pista à construção de uma comunidade pautada pela diferença.

O outro trabalho, que tive a alegria de compartilhar com você e com nossos colegas Ana Tranchesi e Pedro Pessanha, durante nosso estágio docência ministrando a disciplina Palavra e Poder, foram as oficinas de escrita-performance. A possibilidade de compartilhar métodos de criação de performances a partir da escrita remete para mim diretamente à ideia de tomar as luvas que Ana C. nos legou, e mais do que isso, compartilhá-la. De fato, percebo hoje que o que sempre me interessou nos poemas de Ana C. é a possibilidade de extrair deles um procedimento de escrita. No caso da oficina O erótico método agridoce ou o amor das estelionatárias, busquei transformar o processo da escrita de cartas na performance No one to dedicate em um método, que pudesse então ser experimentado, replicado ou transmutado pelos alunos.

O afeto parece ser, tanto na escrita como na performance, uma questão de prática. Por isso, termino essa carta com uma pergunta: como você pratica sua escrita? Como você pratica os seus afetos?

Um abraço com muita saudade,
Augusto.

Carta VI, de c para uma mulher selvagem

São Paulo, 04 de abril de 2021

Querida mulher selvagem,

Te alcanço desde este dia de Páscoa, sozinha e sem chocolates. Dormi e cozinhei o dia todo. Quibe vegetariano e lentilha, que é preciso economizar no mercado. A fome é de doce. Mais fácil dormir agora que o outono chegou, você não acha?

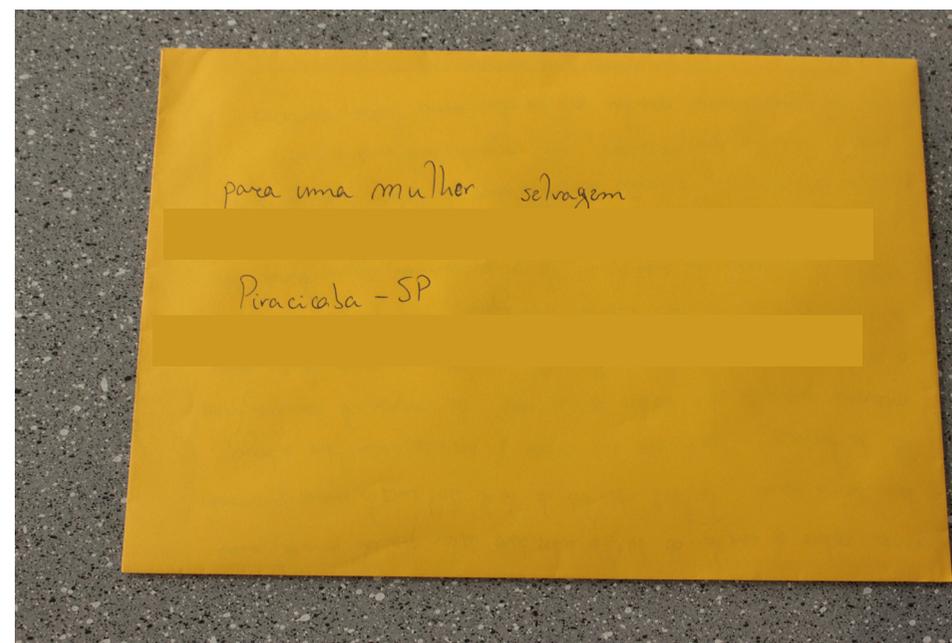
Enquanto o Sol dava um fresco entre as nuvens, cochilei nos versos de um poema da Orides. Que mito subsiste – que infância – sob este Sol que ternura nos resta? Lembrei daquela nossa conversa sobre a carta do Sol, o abrasivo calor que dá vida, mas também seca. Talvez dentro de todo o Sol exista uma promessa de Saturno, e por isso às vezes é preciso encontrar abrigo, mesmo quando se é solar como você. Se carece de sombra fresca a vida, que estas palavras lhe cheguem como uma lagoa verde a refletir o seu brilho. Destas margens, nós que por tantas vezes provamos das suas águas te observamos, aguadeira. Você não está sozinha, teimo em dizer: a generosidade é uma correspondência, e não se pode dar de beber quando se tem sede. Sempre que precisar, peça ajuda, estamos aqui.

Daniel contou outro dia uma teoria curiosa sobre os sonhos. Dizia que os sonhos são endereçados, porque quando sonhamos, frequentemente precisamos contar a alguém do sonho da noite anterior. Essa noite, sonhei que eu estava diante de uma mulher com uma mala grande de couro. Era uma mulher jovem, mas eu

e os demais presentes só podíamos ver as suas costas. Ela dizia que não havia truques, e começava a revelar o conteúdo da mala item por item. Nem precisava: tirando um par de finas luvas de pelica por cima, todo o conteúdo da mala eram sapatos de salto alto, nos mais diversos desenhos e formatos. Eu pegava um par vermelho, muito sentimental, e começava a caminhar por uma estrada de terra batida. Estava no meio de um canavial, e embora tropeçasse no salto, por algum motivo não podia tirar os sapatos. Ficava assim andando perdida por algum tempo, ventava muito, mas nada a vista a não ser cana-de-açúcar. Até que logo a frente, enxerguei duas mãos cobertas por finas luvas abrindo caminho entre os pés de cana. A jovem da mala. E eu me inclinava para ver seu rosto quando acordei.

Não sei porque este sonho me trouxe até você, mas me agrada a imagem da jovem desconhecida a distribuir sapatos entre as pessoas. Não lhe parece que somos todas um pouco assim? Distribuindo tudo o que carregamos nas malas de nossas vidas, sem saber bem aonde isso vai dar? E ainda assim, às vezes alguma coisa – um sapato, uma luva, um pé de cana, uma dança – retorna para ser reencontrada pelo caminho, para nos lembrar de que nem sempre, na verdade muito raramente, o que se transmite é visível a olho nu. Nunca duvide do poder das ações que você carrega na sua valise: enquanto você e eu lemos essa carta, elas produzem sentido no mundo de maneiras inimagináveis, calçando os pés de muitas outras para que possam também dançar.

Em épocas terríveis, é preciso rearticular a política dos segredos, fazer com que as coisas passem de forma silenciosa, nos pequenos gestos e trocas de olhares. Aguadeira, não perca a fé na sua presença no mundo, não duvide do seu poder de transformação das coisas, nem dos amores que já passaram pela sua vida. Na precariedade das nossas danças e palavras, eu confio no riso do silêncio e na mobilidade das montanhas. Desejo que você possa abraçar alegre a ideia de que em algum plano para além da nossa compreensão de mundo, está tudo onde deveria estar, inclusive você. Por favor não me confunda: não faço aqui um elogio dos monges. Mas mesmo entre as incendiárias, é o fogo silencioso das lareiras que



permite planejar, na calada da noite, o grande incêndio nacional.

Não tenho dúvidas de que todas as suas escolhas foram as escolhas que você deveria ter feito. E também não questiono se hoje, por acaso, um outro caminho lhe estender a mão. Uma planta, quando cresce, precisa trocar de vaso para desabrochar. Desejo que você possa, então, trocar os vasos que já não fazem mais sentido, revirando o adubo seco para encontrar água no fundo da terra, como só você sabe fazer. Confio na tua força psíquica e no poder da tua sensibilidade, e peço pra lansã guiar os teus caminhos, porque pra quem é do vento, sempre é uma palavra desconhecida.

Por aqui, não tenho mais que notícias imprecisas, papéis ao vento. Muitas amigas se mudando, outras tendo filhos. O espaço como um tema fundamental. Uma canção do Spotify: tudo é espera em todo lugar, mesmo lá, pois só o caminho é o que te pode inspirar. E a última, eu já te contei?

Só ao vivo.

Tua viva tua,
c.

Carta à portadora

Rio, 04 de agosto de 2021

Tudo o que eu nunca te disse, dentro destas margens
Ana Cristina Cesar

Começa pelo truque [14] querida. O espaço da nossa diferença, atravessado com a delicadeza de um dedo. Advinha. “A primeira coisa que encontramos na mala. Pelica: coisa fina. Um momento enquanto abotoo uma, depois outra, mão esquerda, mão direita...” (CÉSAR, 1982, p. 116). “Estreio um bico fino que anda feio, piso mais que devo. Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem” (CÉSAR, 1982, p. 72). Gola rolê, pantalon, cintura alta. A calcinha de rendinha que tu gosta. Não sei usar o delineador da Marcella. Deixo manchado depois de piscar os olhos. Braços e sovacos para fora. De batom, sem peruca. “É a lei da minha própria voz que eu vou investigar” (O’HARA, 2020, p. 61).

O princípio era a luva: o modelo e a cópia. De pelica ou látex, é sempre segunda-pele, erotismo dos lençóis. Uma poética? Sim, das que se escrevem de costas, ou de lado, roçando o ombro nos cinemas em discreta fraternidade. A luva, pele que se abre à delicadeza torturante de outra pele: primeiro os dedos, depois o punho, por fim o braço. Uma política? *Gouïne* [15], esse segredo é vício, caminho sem volta. Para todo truque um segredo, para toda a luva, uma mão. É o que você esperaria, e eu também. Mas sendo a cópia do modelo [16], a luva misteriosamente lhe precede. A luva atrás da mão. Abotada ao meu corpo, ela não me pertence, objeto inorgânico que coabita com a carne (PRECIADO, 2015, p. 82). Abjeção. Tento desabotoar a luva, negar sua

[14] **Truque.** Como o cartão-postal (DERRIDA, 2007, p. 19) o truque é a lei das adjacências. Desconhecer o que está na frente ou atrás, perto ou longe: a moeda que desliza entre os dedos da ilusionista; a batedora de carteiras que se aproxima vagarosamente do bolso da presa; a truquenta que faz a beata entre as amigas enquanto passa o rodo nos fundos da paróquia. A poeta, a ilusionista, a batedora de carteiras, a truquenta – bichas expulsas da cidade ideal platônica. Medusas, não devem ser vistas de frente. Andam em marcha-ré, ou de lado, orientando-se pelos toques que se dão umas às outras com as mãos. E em seus disfarces de formas oblíquas, ludibriam os cidadãos ideais, estendendo os limites da cidade em um jogo de sombras, segundo a lei das adjacências: o verso da rua, a sombra da praça, a cabine do banheiro... Acredite: você vai descobrir que é mais gostoso quando você me toca, mas não me vê.

[15] **Goiüne.** Na língua francesa, a expressão coloquial *gouïne* refere-se às mulheres lésbicas. O termo designa ainda os praticantes do *gouinage*, o sexo sem penetração, prática muito comum entre homens gays, mas também apreciada por pessoas de diferentes orientações sexuais.

[16] **Cópia e modelo.** Em *O Cartão postal*, Derrida (2007, p. 18) argumenta: “Platão atrás de Sócrates. Atrás ele sempre esteve, achava-se, mas não desta maneira. Eu sempre soube, e eles também, eles dois, quero dizer. Que casal. Sócrates vira as costas para plato, que fez com que ele escrevesse o que ele próprio queria, fingindo que recebia isso dele”. Na obra derridiana, a relação entre modelo e cópia está no cerne da crítica do autor à metafísica ocidental, que desde a República de Platão teria instituído a separação entre filosofia e poesia, fundando a tradição interpretativa da mimesis em geral e da mimesis literária em particular (NASCIMENTO, 2015, p. 55) com base no critério da verdade. A expulsão dos poetas da cidade, em *A República*, teria por argumento central a gravidade da diégese mimética, em que o poeta fala em nome de outro personagem, como na tragédia ou na comédia. Afastada da verdade em três graus, repetição da repetição, a poesia não teria lugar na cidade ideal. Contudo, o interessante nas formulações platônicas, de acordo com Derrida, é que Platão ele mesmo faz da República um exemplo de diégese mimética: “pode-se enquadrar facilmente os diálogos platônicos na categoria que mais condenam, na medida em que quase todo o tempo temos Platão dissimulado em seus personagens, relatando aquilo que eles teriam em algum momento declarado, e evitando falar em seu próprio nome. No que se coloca a questão extremamente complexa da autoria dos textos relacionada à do nome próprio” (NASCIMENTO, 2015, p. 61). Platão atrás de Sócrates, a luva atrás da mão, a repetição que subverte o modelo: se para a metafísica ocidental a escrita seria a técnica para representar a fala, na sua ausência, a escritura enquanto técnica vai justamente modificar aquilo que se fala. A cadeia contínua de repetições acaba por

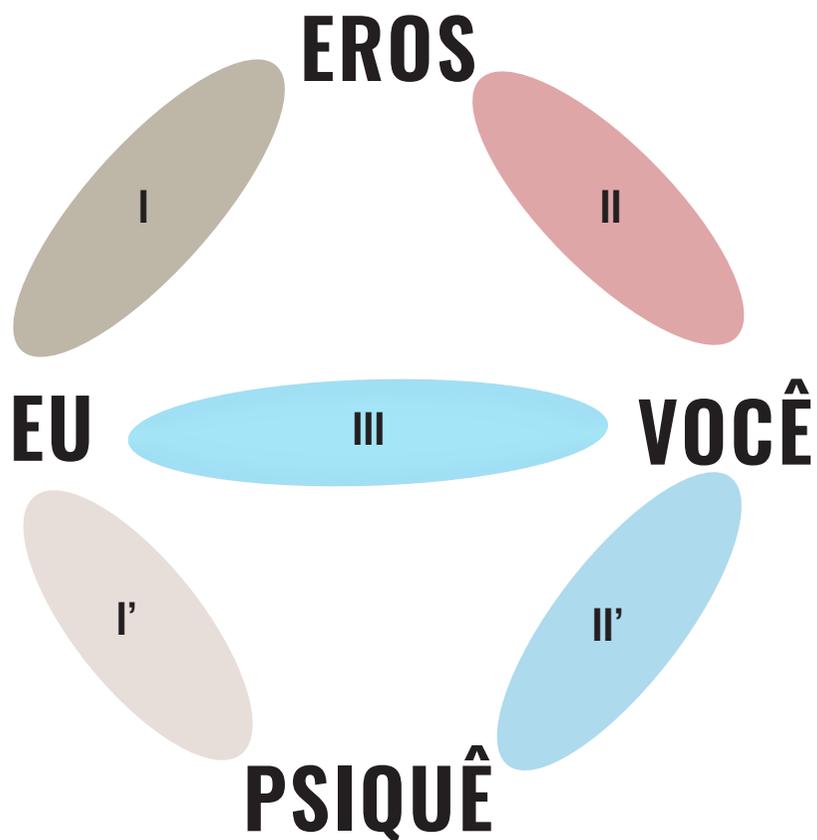
anterioridade para acessar a verdade de meu corpo. Com um puxão dolorido arranco a mão de dentro dela, prolapso meus interiores. Nenhum sinal da luva: como se deglutida pelas vísceras, ou fundida à pele rugosa que pretendia imitar, ela não está mais lá. Arregaçado de prazer plástico, caio no truque. Chego a cogitar ser eu mesmo a própria luva, destino final do textotecido [17], orifício cheio de dobras para mãos alheias que como um segundo coração abrem e fecham, prolapsando-me até a incontinência, vertendo vísceras em superfície à medida que caem [18], na tentativa de aproximar a sua mão à minha.

E se ainda não posso ser a luva, é porque me falta a sua mão. Por isso, seja você quem for, “peço que agora ponha a sua mão em mim, para que eu seja o seu poema” (WHITMAN, 1993, p. 95). Tenho ciência, estou atrasado. Talvez por isso você ande a esconder-se, e eu vou atrás, “Eros na era da reprodutibilidade técnica” (DERRIDA, 2007, p. 19). Imagino o momento quando estaremos juntos novamente, repetindo aquela velha história da reprodução. Você percebe a loucura que é esquecer uma palavra para vivê-la uma única vez, novamente? Obrigado a atuar porque desprovido de autoria [19, página seguinte], entregarei a você as minhas costas, para que as inscreva com seus dedos. E como na aula de caligrafia, copiarei a carta que terei escrito para você. Às cegas. Sem mais demora, tratemos agora do jogo do futuro, nossa coreografia de punhos e látex. O oraculista tem em sua posse sempre um mesmo baralho. A luva e a mão, terceiro vértice entre nós, é a engrenagem para que possamos nos olhar com o enviesamento adequado ao truque, “na esquina da Concentração com a Difusão” (CÉSAR, 1982, p. 68).

aperfeiçoar a cópia a ponto de obrigar o modelo a se haver com a sua reprodução. É o que afirma outro teórico de filiação derridiana, Paul Preciado (2015, p. 82), em sua análise do dildo: “[...] em um primeiro momento o dildo parece um substituto artificial do pênis, a operação de corte já colocou em marcha um processo de desconstrução do órgão-origem. Da mesma maneira que a cópia é a condição de possibilidade do original, e que o suplemento só pode suprir à medida que é mais real e efetivo do que aquilo que pretende suplementar, o dildo, aparentemente uma representação de plástico de um órgão natural, produz retroativamente o pênis original. Graças a uma pirueta macabra que a metafísica havia guardado para nós, o dildo precede o pênis”.

[17] Textotecido. Michel Riaudel (2006, p. 241), em alusão ao poema *Epílogo*, de Ana Cristina César, argumenta que a luva é o destino do texto, “abandonado àquele que dele se deixa prender, uma forma, vazia talvez, que o leitor preencherá ao seu bel-prazer até que lhe caia bem como uma luva”.

[18] As vísceras que caem. No texto *O teatro da crueldade e o fechamento da representação*, Derrida (2009) argumenta que o projeto artaudiano do teatro da crueldade buscava construir um espaço não teológico, em oposição ao teatro clássico marcado pela proeminência da palavra, pela racionalidade e pela imagem do autor-criador ausente que, embora não se implique diretamente na cena, comanda e vigia a criação de sentido, fazendo do texto cênico a representação de seu discurso e pensamentos. Segundo Derrida, no teatro da crueldade o conceito de representação se deslocaria em direção ao de espaçamento, entendido como a produção de uma cena cujo clamor não possa ser apaziguado pelas palavras. Para tanto, a palavra e a escrita devem deixar de ser ordens para se tornarem gestos – tal como os demais elementos cênicos. A intenção lógica e discursiva do texto será, assim, reduzida e subordinada à materialidade da palavra, sua carne e vísceras desnudadas em cena. De forma análoga, em Deleuze e Guattari (1996, p. 11) o conceito de corpo-sem-órgãos – de explícita inspiração artaudiana – implica no desfazimento do “eu” enquanto entidade organizada. Se para Derrida a linguagem é uma produção escatológica de sentido, em Deleuze e Guattari o corpo-sem-órgãos é o que resta quando o conjunto de significâncias e subjetivações for retirado. Sendo aquilo que resta, o corpo-sem-órgãos remete, da mesma forma, à fecalidade, ao prolapso que confunde a víscera e a pele do texto, na dança entre a mão e a luva. No processo (em alguma medida impossível) de fistar o texto para dele extrair suas vísceras, seu discurso pretensamente fantasmático e secreto, a mão transforma a víscera em pele, fazendo do texto não mais o veículo de uma mensagem, mas um tecido condutor cuja leitura implica a formação de um circuito, a criação de uma cena.



I - vaselina: doce deslize da carne

II - distensão: amargo desmembramento dos tecidos

I' - látex: a escrita do imaginário

II' - dobra: o imaginário da escrita

III- impossível como nunca ter tido uma máscara

[19] **Autoria.** Em *A morte do autor*, Roland Barthes (2004) argumenta que a escrita seria o neutro, espaço de destruição de toda a voz e de toda a origem. Do momento em que se narra um fato para fins intransitivos, desvinculado da necessidade de agir sobre o real para dedicar-se exclusivamente ao exercício do símbolo, a morte do corpo que escreve daria ensejo ao começo da escrita. Sem negar aquilo que as evidências nos revelam, devemos nos perguntar: terá sido sempre assim, e mais, será assim ainda hoje? Não para ressuscitar o autor – delírio cristão da literatura –, mas para se perguntar o que pode a transitividade a favor da decomposição deste corpo. Mesmo porque sabemos – assim como o Barthes mal amado pelos garotos de programa, o Barthes das pieguices e dos diários talvez soubesse – que a intransitividade literária segredou no corpo neutro a autoria, como uma fragrância viril. Quando se refere, no início de seu texto, à figura do castrado vestido de mulher na novela *Sarracine*, de Balzac, Barthes revela que o fetiche pelo corpo não neutro caminha de mãos dadas com o neutro da literatura. Do escritor ao político, do burguês ao operário, a promessa francesa do regime das letras em liberdade (RANCIÈRE, 2016) alça o neutro, esse substantivo masculino, à condição de autor da democracia da escrita. Como fazer então para, sem necessariamente abdicar da promessa de apropriação da letra errante da literatura (RANCIÈRE, 2016), experimentá-la não como sacrifício do corpo no altar da democracia, mas como pulsação de um corpo faminto pela letra? Um caminho duvidoso, próprio a espíritos mais frágeis, pode ser encontrado na abolição das fronteiras entre os múltiplos ofícios da escrita. A redatoria, o copidesque, a revisão, o ghostwriting, a tradução, o jornalismo: fenômenos da fantasmagoria das letras a expropriar a literatura do domínio da escrita. E não obstante os incontáveis colóquios papagaiando a morte do autor, há aqueles que ainda separam seus trabalhos não literários – aqueles que pagam as contas – de seus livros – que não pagam as contas. Quiçá por medo do dildo da escrita, recusam assim o gozo do não ser, esquecendo-se que é na fantasmagoria do autor, na reprodutibilidade técnica do texto, que reside a promessa mais subversiva da literatura: uma bicha, disfarçada de castrado.

[20] **Eros.** Eros poderia ser considerado o ponto de inflexão entre mito e filosofia na Grécia Antiga. Ignorado pelas epopeias de Homero, será por obra de um poeta, Hesíodo, que Eros é alçado à condição de força universal de atração, surgido do Caos junto com a Terra na origem de todas as coisas. Por trás da figura do jovem deus, Hesíodo traça uma genealogia das divindades, conectando mitos esparsos através de uma narrativa coesa. É o início da compreensão do mundo como todo ordenado, fundamental ao surgimento da filosofia. Nessa ficção erótica – continuada por gerações de poetas e filósofos gregos – Eros apresenta-se como o liame e mediador das relações. Experiência simultaneamente divina e terrível, o amor seria capaz tanto de elevar o homem aos céus como de atirá-lo às profundezas do inferno. É o que se depreende, também, do mito de Eros e Psiquê, onde o deus, incumbido por Afrodite de assassinar a bela Psiquê,

Se o truque é sempre duplo – a cópia e o modelo – o artifício que acabo de desenhar responde por dois nomes: eros [20] e endereçamento [21]. Mas pelo prazer da conversa, deixemos à margem [22] essa história, como tudo o que não for primordial. Eis o jogo: encontrar o segredo com as operações do truque, não para conhecê-lo, mas para multiplicar seus esconderijos, fazer dele um campo minado.

O jogo se dá sempre em duplas, sendo da dupla o terceiro vértice. Afeito à forma amorosa do triângulo, apresenta três qualidades: lúcido, lúdico e ludista. Lúcido porque gostamos dos juízos fáceis, da fofoca e do futrico. Lúdico porque devoto do prazer da mão e da luva, quente e úmido como os gases de Júpiter. Ludista, enfim, porque se apraz do “saber do real múltiplo e do sabor dos reais possíveis” [23] (FONTELA, 2017, p. 15), estraçalhando as pregas da carne até que seja necessário reinventar o jogo, refazer a dobra. Todavia, é no ludismo do jogo – no esgotamento das formas da carne – que reside o maior mistério.

Mais não digo, porque não posso. “Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios” (CÉSAR, 1982, p. 18). Te alerta, porém, para que evite compartilhar nosso gracejo. A partir do momento em que outra que não você ler estas linhas, minha voz terá sido sugada por milhares de ouvidos, e tudo se colocará a perder, antes mesmo de começar. Como testemunho de nossa aliança e sinal de minha fidelidade, deixo com você esta luva.

Muito prazer,
Costas

P.S: Onde se lê truque leia-se programa. Onde se lê luva leia-se carta. Onde se lê mão leia-se trânsito. Onde se lê segredo, leia-se política. Onde se dá as costas, leia-se cidade.

acaba se apaixonando pelo seu alvo. Para evitar os ciúmes da mãe e conquistar a amada, Eros rapta a jovem para seu castelo, onde a desposa sob a condição de que sua real identidade permaneça em segredo. Toda noite, Eros visita a jovem para que se amem na penumbra, sem jamais revelar o seu rosto. Psiquê não resiste à curiosidade e, um dia, acende uma vela enquanto Eros dorme, para desgosto do deus que, revelado, foge. Psiquê precisará percorrer uma longa jornada de percalços até conseguir reencontrar o seu amor, sua descida aos infernos simbolizando a experiência amorosa como uma força secreta, simultaneamente aglutinadora e desmembradora, doce e amarga nas palavras de Safo.

[21] Endereçamento. Em poesia, entende-se como endereçamento o procedimento presente em autores como Ana Cristina César, caracterizado pela presença do pronome em segunda pessoa, pela retórica da correspondência e da conversação, e pela ênfase na experiência pessoal e – em alguns casos – na encenação da intimidade. Ao chamar atenção para a destinação do poema, a função fática e comunicacional da linguagem, esse dispositivo opera “estratégias de irritação e sedução” da leitora, modulando-se na iminência do encontro tal como na escrita de cartas. Evidenciando o problema da enunciação poética ao instabilizar as pessoas do discurso, o endereçamento relaciona poesia e ética, expondo o problema epistemológico de como ter acesso à alteridade sem se fechar numa forma autorreferencial. Nisso residiria o empenho performático dessa escrita, visto que “já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos enquanto construções em aberto” (ANDRADE et al, 2018, p. 101).

[22] Margem. A borda é o espaço privilegiado da dobra. Se o que está à margem é mais ou menos importante que o centro, é uma pergunta que não seria possível responder da perspectiva de uma epistemologia do segredo. Caberá à leitora decidir a esse respeito, a cada momento, criando com as próprias mãos um novo conjunto de envios, fazendo desse texto a sua luva. Um corpo se faz, sobretudo, de seus andaimes e orifícios.

[23] O saber do real múltiplo e o sabor dos reais possíveis. Como o ilusionista, que organiza a sua apresentação em uma sucessão de números, a bicha deve espalhar seus truques pelo espaço a fim de preservar – e ao mesmo tempo transmitir – seus segredos. Não há unidade possível no jogo, apenas fragmentos, rastros de um certo conjunto de envios prévios que, postos de novo em relação, produzem outros envios e circuitos. Do ponto de vista do jogo, a escrita e a leitura consistem na mesma ação de jogar.

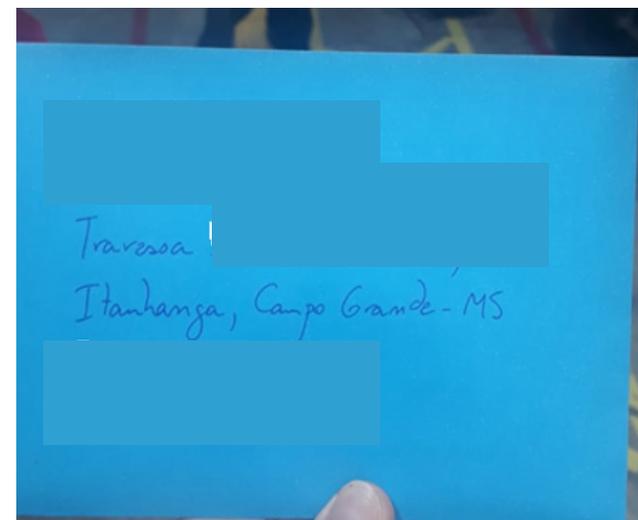
Carta VII, de G. para sua mãe e padrasto, separados por um oceano

Lisboa, 23 de Julho de 2021

A., Mãe,

Escrevo barco e uma quilha fende um vastíssimo mar. O chão amolece, primeiro lama, depois noite, enfim água. As janelas cedem lugar ao céu, que me abraça com o vento costeiro. Tocam os pés os despojos de um oceano. A velha Lisboa já terminou, e a maresia dissolve agora a casa, o gin, os sapatos e as fotografias que o tempo recusou morder, para então rumar à bolina, navegando na direção oposta ao vento. Em lembranças de sal, habito com vocês a antiga casa: o chão de taco pintado de azul, os galeto depois da praia, as canções de Mercedes Sosa e Maria Bethânia. Memórias que nos últimos meses me acompanharam como refluxos das marés, e que ora desejo endereçar a vocês, meu primeiro barco.

Visto branco, A., em tua homenagem. Dizem que o branco é a cor da ancestralidade, passado que devém presente. Hoje, enquanto pensava como iniciar essa carta guardada há tantos meses na gaveta, percebo a dificuldade das palavras leves. Tenho muito pouco a falar, de fato, e noto que é nas coisas miúdas que se encontra a maior riqueza. Sei que vocês gostariam que estivesse mais perto, e compartilho da sensação assustadora que é ter um oceano entre a gente. Mas queria dizer que a distância não é sinônimo de falta de cuidado, desejo ou proximidade. Para ser frondosa, uma árvore precisa estar muito bem enraizada no chão. E daqui, me sinto como o pássaro que carrega as sementes pela floresta, sempre voltando para se alimentar dos frutos da matriz.



Outro dia, conversando com prima L., comentamos que toda a família parece ter um perfil assim cigano, meio nômade. Curioso, porque se penso que estou desde os 19 longe de casa, nunca houve um sentimento de desamparo ou solidão envolvido. Hoje sou mãe, tenho filhos que crescem para me **dizer que** estou velha. Apesar disso, me sinto ainda tão filha, tão amparada. Acho que não poderia estar aqui se fosse de outro jeito. Endereço essa carta para vocês dois, porque vejo a ambos como meus pais. E se não te chamo de pai, A., é porque prefiro lembrar da singularidade de nosso afeto e de nossa história. Ainda me inspiro e aprendo com a relação de vocês, e com a criação que me deram naquele chão de taco azul – o chão que você pintou, mãe, meu primeiro oceano. Saibam que estou sempre por aqui, tão longe e tão perto, jamais desatenta. Me contem, como vão as coisas por Campo Grande? A pequena B., já dá trabalho aos avós? As notícias que chegam do Brasil são terríveis, mas me reconforta saber que no meio de tantas mortes, o choro de minha sobrinha é promessa de futuro, e lembrança de que tudo nessa vida é caminhada. Um dia, ela também carregará os ensinamentos que vocês nos legaram.

Um abraço forte do verão português, nunca tão quente como o colo dos pais.

Sua pássara cigana,
G.

Correspondência inédita, de Ana C. a Frank O’Hara

Paris, 28.01.1980

Frank, my dear,

É com algum abuso que respondo a tua carta [24], abrindo uma nova frente de correspondência quando já me faltam dedos e estilo. But business first, as you say. Verdade que partilhamos o gosto pela tradução [25], mas surpresa por aqui com teu interesse por poesia brasileira. Penso que seria chique transar uma distribuição do meu livro em NY (*unfinished correspondence*, o que me diz?). Aguardo visita quando vier ao Rio para falarmos melhor do projeto.

Fato é que o teu convite de trocar traduções casa com o meu desejo de botar uns poemas gringos em circulação no Brasil. Desde a sua última ligação, por pura insistência, voltei com mais vontade ao Whitman que andou guardado na gaveta. O que me convenceu foi a fofoca, saber que ele era um viadão dá outro tom pra coisa. E comecei a traduzir *To you/A você* nessa chave: “o rosto barbeado, o olhar inquieto, a aparente impureza, se engana aos outros, não engana a mim” (WHITMAN, 1993, p. 97). Como gosto de um drama, fantasiei se aquele seu poema *Song (Is it dirty) / Canção (Estará sujo)* não seria uma resposta atrevida a esses versinhos, corrompendo o tom quase utópico do amor universal de Whitman – “muitas mulheres e homens tenho amado / mas a ninguém amo mais que a você” (WHITMAN, 1993, p. 95) – para a tensão erótica de uma pegação entre homens.

[24] **Carta inédita de Paris.** No ensaio “*Carta de Paris*”: *ao pé da letra...*, Michel Riaudel (2006) destaca a importância da tradução no projeto poético de Ana Cristina César, método através do qual a autora compõe um poema a partir de múltiplas releituras de um texto original – no caso em questão, o poema *Le Cygne*, de Baudelaire, transduzido na célebre Carta de Paris. Demonstrando como Ana C. articulava sua produção em três frentes indissociáveis – tradutora, missivista e poeta – Riaudel enfatiza a necessidade de se estabelecer uma revisão crítica da obra de Ana Cristina César que dê conta da história dos textos em suas múltiplas variantes, do rascunho às versões finais, cartografando os cadernos, cartas e poemas da autora. Contribuindo para a construção desse repertório exaustivo, a presente série de cartas cedidas pelo Espólio de Frank O’Hara revelam um braço ainda pouco explorado das influências da autora: os poetas da New York School of Poetry, dentre os quais se destaca seu ilustre correspondente – tal como ela, um exímio operador do dispositivo do endereçamento. Infelizmente, as consultas ao Arquivo do Instituto Moreira Salles não obtiveram êxito em encontrar as cartas de O’Hara a Ana C. Ao que tudo indica, as mesmas teriam se extraviado.

[25] **Tradução.** A correspondência entre Ana C. e Frank O’Hara ocorre em um momento de intensa produção da escritora, durante sua estadia na Europa por ocasião do doutorado em tradução literária realizado na Universidade de Essex. Outras correspondências do período – como a interlocução constante com Heloísa Buarque de Holanda – indicam que a poeta estava em um intenso processo de pesquisa sobre a literatura de mulheres e a literatura inglesa – em especial Katherine Mansfield, cujo livro *Bliss*, as cartas e os cadernos teriam seduzido Ana Cristina César a ponto de se tornarem o tema de sua tese. Como destaca Lyza Brasil no ensaio *A voz epistolar de Katherine Mansfield*, o contato com a obra de Mansfield, marcada, tal como a de Ana C., pelo entrelaçamento entre o confessional e a ficção, foi fundamental para o projeto poético da autora. Para mais, ver *A voz epistolar de Katherine Mansfield*, disponível em: <www.correioims.com.br> Acesso em 04/09/2021.

Canção (Estará sujo) - Tradução de Ricardo Domeneck

Estará sujo
como se parece sujo
é o que você pensa na cidade

será que só parece sujo
é o que você pensa na cidade
você não se recusa a respirar recusa

alguém chega com um belo dum mau caráter
parece atraente. será mesmo. sim muito
ele é tão atraente quanto mau caráter. será. sim

é o que você pensa na cidade
passe seus dedos por sua mente sem musgo
isto não é um pensamento é fuligem

e você tira muita sujeira das pessoas
será menos mau o caráter. não. melhora constantemente.
você não se recusa a respirar recusa

Song (Is it dirty)

Is it dirty
does it look dirty
that's what you think of in the city

does it just seem dirty
that's what you think of in the city
you don't refuse to breathe do you

someone comes along with a very bad character
he seems attractive. is he really. yes. very
he's attractive as his character is bad. is it. yes

that's what you think of in the city
run your finger along your no-moss mind
that's not a thought that's soot

and you take a lot of dirt off someone
is the character less bad. no. it improves constantly
you don't refuse to breathe do you
(O'HARA, 1995, p. 327)

Percebo na tua poesia um barato que também me pega, essa brincadeira do que cabe quando a gente escreve “você”. Do ponto de vista literário, muita coisa cabe no “seja você quem for/ agora eu ponho em você a minha mão/ para que você seja o meu poema” de Whitman [26] (1993, p. 95). Tanta coisa que depois de algumas leituras dá vontade de guardar de novo na gaveta e voltar às cartinhas. Acontece que tenho lido muito sobre escrita de mulher, Frank. E quando a gente pensa um pouco sobre isso, percebe que historicamente a mulher só pode começar a escrever dentro do formato íntimo e particular da carta e do diário. Na carta, ao contrário da literatura, o pronome você não delira: ele sabe a quem se dirige. Mas será que só haveria um estilo grandiloquente (leia-se masculino) pra esse delírio?

Expectations. Em *Song (Is it dirty)*, o desejo de mobilizar um outro (o leitor, o sujeito mau caráter) parece residir justamente – e ao contrário de *To you / A você* – na impossibilidade de revelar esse outro. Embora partam de uma premissa parecida – a de que algo se perde no caminho até “você” – em Whitman a exortação para que o outro se revele, progressivamente retirando seus disfarces, caminha rumo à descoberta de sua infalível suficiência, afinal, aquilo que você é vai marcando o seu caminho. No elogio da virilidade metafísica [27], o poema esvazia qualquer possibilidade sensorial *A você*, apresentado em estado de insípida oquidão. Já o seu poema parece desejar a sujeira. Tentar limpar a fuligem – “para fazer surgir diante de si o homem em corpo e alma verdadeiros” (WHITMAN, 1993, p. 95) – só aumenta o mau caráter, e é melhor morrer asfixiado do que passar cotonete no nariz. Um pacto de desejo (e perigo!) enche os olhos de cinzas, e tudo bem assim, porque a poeira pode ser uma forma de apanhar ar. Ninguém se nega a respirar, não é mesmo?

Mas de onde eu venho, Frank, não é de bom tom andar por aí com fuligem nos olhos. Na verdade, é só um outro jeito de dizer a importância de ser limpinha – algo que você já deveria saber, catholic boy. Só sobra mesmo aquele cheirinho de proderm no cinema quando, exercitando o fora de campo, você roça

[26] Ana C., tradutora de Walt Whitman? “Nas brincadeiras você não está,/ por baixo delas e por dentro delas/ percebo que você anda a esconder-se,/ e eu vou atrás, como ninguém jamais/ andou atrás de você” (WHITMAN, 1993, p. 97). Assim como Frank O’Hara, Ana C. era sabidamente leitora de Walt Whitman e William Carlos Williams, cuja autobiografia ela menciona estar lendo em outra carta do mesmo período, enviada a Ana Cândida Perez (CESAR, 1999, p. 269). Junto de Hart Crane, O’Hara considerava Whitman e Williams os únicos poetas tão bons quanto o cinema, como afirma em seu *Personism Manifesto* (O’HARA, 2009, p. 247), objeto, também, do interesse de sua interlocutora. Logo abaixo, na carta, a autora faz alusão a outra passagem do mesmo poema de Whitman, *A você*, o que parece indicar que o endereçamento característico das canções desse autor estavam ocupando a cabeça da poeta no período: “Seja você quem for,/ receio que você esteja trilhando/ as trilhas das ilusões,/ receio que estas supostas realidades/ venham a derreter-se debaixo dos seus pés/ e suas mãos:/ mesmo agora, os seus traços, alegrias,/ conversa, casa, negócios, costumes,/ maneiras, preocupações, loucuras, crimes, dissipam-se a afastar-se de você,/ e diante de mim surge/ você em corpo e alma verdadeiros, à parte das tarefas, do comércio, lojas,/ trabalho, fazendas, roupas, a casa,/ comprar, vender, comer, beber, sofrer, morrer” (WHITMAN, 1993, p. 95).

[27] *Metafísica, ou um problema de falos*. Em *Estética e Anestésica*, a filósofa Susan Buck-Morss (2012, p. 178-180) faz uma revisão do percurso das teorias estéticas na filosofia ocidental a partir de uma perspectiva feminista, a fim de compreender o problema da cognição colocado pela decomposição da experiência nas sociedades industriais. Ela demonstra como o mito moderno do homem autônomo, autotélico e livre (e podemos acrescentar, autor!) é progressivamente esvaziado de toda possibilidade de cognição através dos sentidos. Paralelamente à transformação do objeto de estudo e do próprio sentido da palavra Estética – originalmente incumbida não do juízo do Belo, mas da experiência sensorial da percepção – constrói-se a ideia de um corpo impermeável à dor, anestesiado, representado na filosofia moral kantiana pela imagem do guerreiro. Discurso da virilidade sublime, temeroso do corpo das mulheres e da sensualidade homoerótica.

o ombro na pessoa do lado. Mesa posta, e as garras da vontade. Ontem, assisti um filme de uma cineasta belga chamada Chantal Akerman: *Je, tu, il, elle*. O filme começa com Chantal reclusa em seu quarto por dias, sua voz ao fundo descrevendo as pequenas ações que executa ante nossos olhos confidentes: pintar os móveis, comer açúcar, fazer e refazer pequenas anotações. Poderíamos estar dentro da cabeça de *Je* – *je vis et écoute ce que je vis au même temps* – mas a câmera voyeur cria uma estranheza na cena. Açúcar *tiré sur les lettres* [28]: não há nada de íntimo na intimidade revelada, que nem por isso soa oca ou metafísica. Dessa estranheza carnuda (como as pernas de Chantal) surge o *tu*: eu e você, mas também ele e ela, a quem *Je* se expõe de bom grado, destransando interiores. Finalmente *Je* abre a porta e nos conduz, primeiro a *il*, caminhoneiro encantado com o próprio pau, depois a *elle, jeune fille* que fita Chantal com olhar insondável. De *Je a il a elle*, o *tu* ocular adquire uma transitividade [29] perturbadora, modulando-se de acordo com o terceiro participante da cena, como num triângulo.

Fiquei pirando se esse processo de destransar os interiores (CESAR, 1999, p. 60). não tem a ver com o cruzamento entre a carta e a literatura, com esse desejo de passar hidratante no pronome você, *very slow and disturbing*. Sabe, Frank, antes era assim: de um lado havia o diário e a carta – um jeito de escrever meus amores, minhas verdades e inquietações – e havia outra coisa que era a poesia, que eu não entendia direito. A poesia queria revelar aquilo que o diário não podia mostrar. Mas só quando percebi que na escritura a intimidade ia se perder de qualquer jeito, que as duas coisas começaram a se embaralhar [30]. E eu bem ali no meio, nem sempre reclusa, nem sempre exposta, vista de canto de olho, em discreta histeria.

Tudo isso para dizer que sim, darling, animo trocarmos traduções (não seria a tradução, também ela, um jeito de destransar interioridades?). Noto na sua poesia um desejo parecido por esse embaralhamento, não tão próximo do diário, talvez, mas sem dúvida flertando com a carta e as missivas eróticas.

[28] **Je, tu, il, elle.** Em alusão à cena em que Chantal Akerman cobre suas anotações com açúcar, Ana C. parece propor um jogo de palavras com a expressão *tirer sur*, que significa alvejar e a palavra *lettre*, que pode se referir tanto à letra, como à carta.

[29] **Transitividade.** “O investimento na primeira pessoa endereçada pode ser compreendido então como modo paradoxal de a poesia solicitar e colocar em crise a lógica da copresença e da identidade que preside a comunicação linguística; e também a transitividade do eu ao outro, do individual ao coletivo, do singular ao comum, bem como o sentido de cada uma dessas instâncias e categorias” (PEDROSA, 2014, p. 70). Aqui como em outras passagens da carta, Ana Cristina César revela em minúcia sua preocupação com o problema da enunciação poética, fato que a crítica literária só reconheceria postumamente. Como a leitura que a poeta faz do filme de Chantal Akerman, a intimidade encenada visa sobretudo questionar a utopia da fusão entre artista e público, em troca de uma experiência de provocações que coloca o leitor (assim como o espectador do cinema) na posição ética de partícipe dos acontecimentos. Evitando posturas adadoras ou céticas a respeito da transmissibilidade do poema, o empenho performático do endereçamento rejeita a dicotomia entre lírico e antilírico para desmontar os esquemas – sociais, políticos, econômicos – com os quais as categorias “eu” e “outro” foram representadas na história da literatura. Ao invés de “quem fala na poesia?” de Ana Cristina César, talvez fosse melhor perguntar: quem performa Ana C.?

[30] **Embaralhamento.** Ana Cristina César faz referência, aqui, à conferência proferida na PUC-Rio sobre o tema *Literatura de Mulheres do Brasil*.

Gostaria também de mostrar de mostrar algumas coisas que tenho pensado, aqui nesta ilha do outro lado do Atlântico. Ainda não estou bem certa da relação entre erotismo e correspondência [31], falta extrair da carta de amor a técnica além do drama (tenho tara pelos conteúdos, e *could it be* que você também seja assim?). Por ora, penso que tem a ver com esse desejo da literatura de se dirigir a alguém que desconhece, e com a opção que isso nos coloca: de um lado, a promessa oca de Whitman, de outro, a proximidade mau caráter de Chantal.

Back to business, proponho que nos remetamos algumas coisas sem muito compromisso. Por aqui te mando *A Letter to Bunny/ Carta para Bunny* [32], que me deu o que pensar, e também *Homosexuality/ Homossexualidade*, junto de alguns comentários e poemas meus que acredito que podem casar. O segundo poema gostei menos, parece um tanto obsceno pro meu gosto, *boys talking about boys*. Embora partilhe do desejo de investigação da própria voz, entre o erótico e o pornográfico, o primeiro me fala mais. Mas conversando com um amigo, o Caio (cujos contos creio que você gostaria de ler), pensamos umas soluções interessantes para os lugares mencionados no poema. Certas liberdades. Te proponho um jogo, você faz um copydesk sem escrúpulos e me manda, não tenho apego pelo original.

Até que depois de conversar com o Caio, me agradou mais o exercício de itinerância. A sexualidade, afinal, parece um jeito de transitar entre os banheiros e os parques, os quartos e as estradas, na esquina da Concentração com a Difusão. Ademais, com o tanto de literatura escrita por mulheres que pesquiso aqui na Inglaterra, começo a achar que o assunto quente mesmo é homem. Até achei uma antologia esperta onde homem tematiza ser homem, o que não acontece muito (se achar alguma coisa por aí, me manda?). Também fiquei curiosa por aquele ensaio sobre o Eros [33, página seguinte] que você comentou, sobretudo pelo problema de tradução do termo *sweetbitter*. Anne Carson, você disse pelo telefone, era o nome da autora?

*Yours forever,
Anne C.*

[31] Missivas eróticas. É curioso que todas as cartas escritas por Ana Cristina César a Frank O'Hara tenham sido produzidas durante as breves viagens da autora a Paris, e não em Colchester, seu lugar de residência e estudo. Além de endereçarem diretamente o tema do erotismo, comum à poesia de ambos, a localidade escolhida como espaço para essas reflexões ressalta, mais uma vez, o entrelaçamento entre confissão e ficção na obra de da poeta. Como destaca Riaudel (2006, p. 236), “o espaço europeu de Ana Cristina César aparece claramente estruturado na sua correspondência: a Inglaterra como lugar de trabalho, de reflexão, de produção intelectual, Paris como lugar de prazeres”. Em diversos trechos de sua *Correspondência Incompleta*, a cidade das luzes é retratada como lugar de esbórnica na figura de Beth, anfitriã que fala pelos cotovelos dissertando teorias sobre homens, mulheres e homossexuais, seduzindo hóspedes como a própria poeta. Mas enquanto que para Ana C. as farras parisienses constituíam um estresse para a mente e uma estafa para o corpo, para O'Hara, a vida boêmia nova iorquina – entre museu e galeria, entre a hora do almoço e os bares – era a própria condição para o fazer poético. Ao endereçar uma correspondência tão minuciosamente estudada a partir de Paris, Ana C. parece ao mesmo tempo querer encenar um local para a enunciação possível de um tema – tal como em outro célebre texto, *Carta de Paris* –, como reforçar distanciamentos e proximidades entre o seu projeto poético e o de seu interlocutor. Infelizmente, não foi possível determinar, nas pesquisas no Espólio de Frank O'Hara, o real lugar de onde a carta teria sido enviada.

[32] Bunny. Carta para Bunny é um poema-missiva de Frank O'Hara endereçado a Bunny Lang, apelido de Violet Lang, amiga e correspondente literária de Frank O'Hara.

P.S: Minhas cartas são confidenciais (CESAR, 1999, p. 40).

P.S. 2: Percebo que assim como as anotações de Chantal, o lance das cartinhas tem a ver com uma briga entre fora e dentro, registro e psicologia, cenografia e design de interiores. Registrar com um muxoxo de quem não se pode derramar (CESAR, 1999, p. 63).. É isso que me incomoda no pornográfico: beira o neo-realismo. *Pop art freaks* desconhecem a simplicidade de um batomzinho. *Please, Frank, would you write me small?*

[33] O Eros de Anne C. Ana C. alude ao ensaio *Eros The Bittersweet*, da escritora, tradutora e ensaísta Anne Carson, cuja obra foi profundamente influenciada por Frank O'Hara e os poetas da New York School. No livro, Carson investiga a figura de Eros, qualificado por Safo como *sweetbitter*, numa tradução literal. A dificuldade de tradução do termo – que ao contrário de *agridoce* (*bittersweet*) apresenta os vocábulos doce e amargo em ordem inversa, mais próxima do desencadear natural do evento amoroso – é a força motriz que conduz Carson em sua investigação. Logo no início do poema *Duas Antigas*, Ana C. (1987, p. 27) parece fazer também uma alusão a Eros, tema recorrente de sua correspondência com O'Hara: “Vamos fazer uma coisa/escreva cartas doces e azedas./ Abre a boca, deusa/ Aquela solenidade destransando leve/ linhas cruzando: as mulheres gostam / de provocação”.

Uma carta para Bunny

1

Uma vez tentei lhe contar
do incinerador. Foi no último verão
quando eu vivia na cidade
quente. O tempo todo no teatro
piscava na mente essa
e aquela coisa, mas sempre
aquela caverna densa e sem chamas
me perturbava. E eu
não podia lhe dizer então, Bunny:
havia sempre a minha escada
em caracol e o padrão de diamante
do poço, os sons estranhos
de uma casa silenciosa, o Bouef sur le Toit
e amigos que iriam lutar e
não matariam ninguém em silêncio

2

Agora, como se isso tivesse sempre me incomodado
desde então, descubro as palavras diante
dos meus olhos. O incinerador
é decerto horrível, insondável, frio.
Fui até ele vezes demais, com aquelas coisas
caras a nós dois: os enfeites escandalosos
e os veludos do palco, os cenários quebrados
as cortinas usadas e os farrapos de tela
andrajos descartados sem
glória ou brilhante

A letter to bunny

1

Once before I tried to tell you
about the incinerator. Last summer
while I was living in the hot
city. All day long at the theatre
would flash in my mind this thing
and that thing too, but usually
that heavy cave where there were
no flames bothered me And I
could not tell you, Bunny, then:
there was always my spiral
staircase and the diamond pattern
of the well, the eerie sound of
a quiet house, le Boeuf sur le Toit
and friends who would fight and
would not kill anyone silently.

2

Now, as if this had bothered me ever
since, I find the words are at the
front of my mind. The incinerator
is clearly horrible, soundless, cold.
I went there too often with those things
dear to us both: the tinsels and the
velvets of the stage, the broken sets
and used drapes and tattered scrims,
and they were not consigned to

imolação. Apenas uma lixeira limpa. E você não se pergunta porque eu me incomodava? A sós os membros da trupe sabem tudo de gestos carnavalescos. Antes, eu escrevera “é cinza e monstruoso”, o que é falso, e me atralhei em “toques de misticismo” ou em “espertezas da morte”, em todas as noções e coleções de sentimento que fazem de um poema outro incinerador cheio de lixo. Você permite, com seu último comentário, que eu me organize, e meus nervos agradecem que você não ria sempre.

3

Mas ainda temo falar das flores azuis. Elas me apavoram e assim estendo outra conversa. Campos inteiros espalhados pelo espaço, todas azuis, todas inocentes. O artificial é sempre inocente. Elas pareciam artesanais, tingidas, de papel. Acenavam de um jeito ameaçador no sol, até a borda da rampa de concreto, um milhão de abstrações assassinas, uma romântica ausência de sentido, uma beleza distorcida tão exaustiva que meus olhos se reviravam com medo da sua identidade e involuntariamente eu chorava imaginando espelhos minúsculos onde o objeto se perde de forma irreversível em sua própria repetição. É assim que a beleza acompanha

any glorious or at least bright immolation. Just a clean dump. Do you wonder it's bothered me? you don't, we troupers in private know all about carnival gestures. Before, I wrote, "it's grey and monstrous" which is false, and fumbled after "hints of mysticism" or "death's shrewdnesses," all notions, all collections of sentiment that make a poem another burner full of junk. You enable me, by your least remark, to unclutter myself, and my nerves thank you for not always laughing.

3

But I still fear to mention the blue flowers. They scared me most and I prolong other talk. There were fields of them around the place, all blue, all innocent. The artificial is always innocent. They looked hand-made, fast-dyed, paper. They nodded ominously in the sun, right up to the edge of the concrete ramp, a million killing abstractions, a romantic absence of meaning, a distorted prettiness so thorough that my own eyes rolled up in fear for their identity and I involuntarily cried at the thought of tiny mirrors where the object is lost irretrievably in its own

o medo, para fugir de nós? Você acha que essas flores poderiam ser trocadas por fotografias ou almas fora do inferno? Será o azul aquilo que eles entendem por “fuga da posteridade” e “o preço da fama” e “medo da morte”? Será que eu não entendi nada?

4

Quando qualquer um ler isso além de você tudo começa a se perder. Minha voz é sugada para dentro de mil ouvidos e eu não sei se estou mais fraco. Bunny, quando eu corri até você na noite de verão e deixei nós dois chateados era basicamente isso, embora você pensasse que eu ia embora. Viu? Eu estou longe agora, mas estou aqui. E mesmo que a rosa tenha sido arruinada para todos nós pela religião nós não aceitamos essas flores azuis. O sol e a chuva colam coisas que não são de modo algum parecidas, e nós não nos deixamos levar pelas proximidades, pelas perdas ou pelo frio. Seja sempre minha heroína e minha flor. Com amor, Frank.

P.S 3: Nada me parece mais distante de um carnival gesture do que um incinerador de fantasias. No Brasil somos acumuladores, Frank: pecamos pelo excesso de memória. As famílias guardam longas caixas de adereços empoeirados, adaptadas todos os anos às novas modas. Fantasias são cuidadosamente desmontadas e guardadas nas escolas de samba, para servirem a novos figurinos nos anos seguintes. Com sol e com chuva (mas não só isso) andrajos se colam e se costuram, e mesmo no lixo é possível achar uma flor.

repetition. Is this how beauty accompanies fear so it can escape us? Do you think these flowers could be auctioned tintypes or souls outside hell? Is blue what they mean by “shun posterity” and “the price of fame” and “fear of death”? Have I learned it wrong?

4

When anyone reads this but you it begins to be lost. My voice is sucked into a thousand ears and I don't know whether I'm weakened. Bunny, when I ran to you in the summer night and upset us both it was mostly this, though you thought I was going away. See? I'm away now, but I'm here. And even if the rose has been ruined for all of us by religion we don't accept these blue flowers. The sun and the rain glue things together that are not at all similar, and we are not taken in by the nearness, the losses, or the cold. Be always my heroine and flower. Love, Frank. (O'HARA, 1995, p. 22)

P.S 4: Apesar disso, adorei a imagem do incinerador, especialmente pelo que ele não pode queimar. A carta, o poema, e sobretudo o segredo desse envio: quando qualquer um ler isso além de você, tudo começa a se perder. Concordo que o artificial é sempre inocente e não vejo fraqueza aí. Talvez seja esse o segredo para não temer as flores azuis: uma alegria em esquecer? *Be always my sissy and my flower.*

P.S. 6: Curiosidade em saber o que seria essa *Abyssinian Head* em *Homosexuality*. O verso nos sugeriu algo de esfinge e Caio me lembrou do monumento a Estácio de Sá, primeiro saqueador desta cidade, mais conhecido pelos seus frequentadores como o Grelo da Bethânia. Pura ironia.

P.S. 7: Talvez o que eu mais goste em *Homosexuality* é a máscara que você não tira. É ela que nos convida a perfurar o texto uma vez mais com o canto do olho. Recordo o ângulo da câmera com que Chantal observa o caminhoneiro enquanto o masturba, a imagem mais ensurdecidora do que qualquer *dirty talk*. Te envio um poema que estou escrevendo e que compartilha desse gosto pelos desejos expressos a boca miúda. Olhos desencontrados: *beware* [34]. Não estou certa sobre o título, será que você me ajudaria, *catholic boy*?

[34] **Beware, paixão.** Ana Cristina César refere-se explicitamente ao poema Sexta-feira da paixão (CESAR, 1987, p. 41). O poema narra um triângulo amoroso entre o eu-lírico, um amigo e sua “pequena mulher”, sem que se possa saber, exatamente, quem é o objeto amoroso a quem o eu-lírico se endereça. A todo momento, os versos aludem à ausência de palavras – “uma pequena mulher que sorri muito e fala pouco”; “não tenho muitas palavras como pensei”; “o meu embaraço te deseja, quem não vê?” – investindo na ambiguidade e no silêncio para expressar uma paixão que não pode ser dita abertamente. As cartas de Ana C. a Frank O’Hara permitem concluir com algum grau de certeza que a troca entre os dois foi fundamental ao processo de escrita de ambos, dada a simpatia por temas como o erotismo, os segredos, a sexualidade e a escrita endereçada, havendo mais de uma vez alusões a poemas que ambos se remetiam. Não foi possível, no entanto, localizar o manuscrito original do poema anexado à carta.

[35] **Manifesto Pessoaísta.** Em meio às cartas de Ana Cristina César encontradas no Espólio de Frank O’Hara, foi localizada uma lauda avulsa com uma tradução do manifesto *Personism*, de O’Hara. A lauda, que não é mencionada em nenhuma das cartas, também se encontra sem data ou assinatura, mas a caligrafia permite concluir com algum grau de certeza que a tradutora era Ana Cristina César. É o que também se extrai do teor das demais cartas, que evidenciam como o tema do endereçamento e do Eros na poesia – tópico central do manifesto – eram assuntos fundamentais para a troca entre esses autores.

Homossexualidade

Quer dizer então que tiramos as máscaras e mantemos a boca fechada? como se perfurados por um olhar!

O canto de uma vaca velha não tem mais julgamento que os humores que a alma libera quando está doente;

então eu inalo as sombras à minha volta como um trago
Fecho os olhos como no instante esplendoroso

De uma longuíssima ópera, e já foi!
Sem repreensão ou esperança de que nossos delicados pés

Toçarão a terra novamente, quanto menos “até breve”.
É a lei da minha própria voz que eu vou investigar.

Começo gelo, dedo no ouvido, ouvido
no coração, aquele soberbo vira lata na lixeira

sob a chuva. É maravilhoso admirar-se a si próprio
com total candura, medindo os méritos de cada um

dos banheiros. Cinelândia é bêbada e inocente,
Central parece ferver, mas também descansa. A

pegação boa de um parque e a rapidinha do metrô,
e também as putarias divinas que se arrastam

pelas sombras de um Obelisco Português
na areia, trilhando com seus calcanhares de ar quente

gritando para confundir o nobre “É um dia de verão
e eu quero que me queiram mais do qualquer coisa no mundo”.

Homosexuality

So we are taking off our masks, are we, and keeping
our mouths shut? as if we'd been pierced by a glance!

The song of an old cow is not more full of judgment
than the vapors which escape one's soul when one is sick;

so I pull the shadows around me like a puff
and crinkle my eyes as if at the most exquisite moment

of a very long opera, and then we are off!
without reproach and without hope that our delicate feet

will touch the earth again, let alone “very soon.”
It is the law of my own voice I shall investigate.

I start like ice, my finger to my ear, my ear
to my heart, that proud cur at the garbage can

in the rain. It's wonderful to admire oneself
with complete candor, tallying up the merits of each

of the latrines. 14th Street is drunken and credulous,
53 rd tries to tremble but is too at rest. The good

love a park and the inept a railway station,
and there are the divine ones who drag themselves up

and down the lengthening shadow of an Abyssinian head
in the dust, trailing their long elegant heels of hot air

crying to confuse the brave “It's a summer day,
and I want to be wanted more than anything else in the world.”
(O'HARA, 1995, p. 181)

Pessoísmo: um manifesto [35, página 84]

Tudo está nos poemas, mas correndo o risco de soar como o pobre homem rico Allen Ginsberg eu escrevo a você porque acabei de ouvir que um dos meus colegas da poesia pensa que se um poema meu não puder ser captado em uma única leitura significa que eu também estava confuso. Agora fala sério. Eu não acredito em deus, então eu não preciso fazer estruturas que soem de forma elaborada. Eu odeio Vachel Lindsay, sempre odiei; eu nem gosto de ritmo, assonância, essas coisas todas. Você só vai na raça. Se alguém te persegue pela rua com uma faca você só corre, você não vira e grita: “Desiste! Eu era um campeão do atletismo na escolinha preparatória”.

Isso é quanto à parte de escrever poemas. Sobre a sua recepção, suponha que você está apaixonado e alguém está maltratando (mal aimé) você, você não diz, “Ei, você não pode me machucar dessa forma, eu me importo!” você só deixa todos os diferentes corpos caírem onde podem, e eles sempre podem depois de alguns meses. Mas não é por isso que você se apaixonou em primeiro lugar, apenas para se agarrar na vida, então você tem que se arriscar e tentar evitar ser lógico. Dor sempre produz lógica, o que é muito ruim pra você.

Não quero dizer com isso que eu não tenha as ideias mais arrogantes entre os que escrevem hoje em dia, mas que diferença isso faz? São apenas ideias. A única coisa boa sobre ter ideias é que quando estou sublime o suficiente eu paro de pensar e é daí que surge o frescor.

Mas por que você se importaria se ninguém for capaz de entender isso, de captar o que isso significa, ou em quê isso engrandece as pessoas. Engrandecer para quê?? Para a morte? Por que a pressa? Muitos poetas agem como uma mãe de meia idade tentando fazer que as crianças comam muita carne e batatas com respingos (lágrimas) de molho. Eu não dou a mínima se eles comem ou não. Alimentação forçada leva a magreza excessiva (esterilidade). Ninguém deve experimentar nada de que não sinta necessidade, se elas não precisam de

Personism: a manifesto

Everything is in the poems, but at the risk of sounding like the poor wealthy man's Allen Ginsberg I will write to you because I just heard that one of my fellow poets thinks that a poem of mine that can't be got at one reading is because I was confused too. Now, come on. I don't believe in god, so I don't have to make elaborately sounded structures. I hate Vachel Lindsay, always have; I don't even like rhythm, assonance, all that stuff. You just go on your nerve. If someone's chasing you down the street with a knife you just run, you don't turn around and shout, “Give it up! I was a track star for Mineola Prep.”

That's for the writing poems part. As for their reception, suppose you're in love and somebody's mistreating (mal aimé) you, you don't say, “Hey, you can't hurt me this way, I care!” you just let all the different bodies fall where they may, and they always do may after a few months. But that's not why you fell in love in the first place, just to hang onto life, so you have to take your chances and try to avoid being logical. Pain always produces logic, which is very bad for you.

I'm not saying that I don't have practically the most lofty ideas of anyone writing today, but what difference does that make? They're just ideas. The only good thing about it is that when I get lofty enough I've stopped thinking and that's when refreshment arrives.

But how then can you really care if anybody gets it, or gets what it means, or if it improves them. Improves them for what? For death? Why hurry them along? Too many poets act like a middle-aged mother trying to get her kids to eat too much cooked meat, and potatoes with drippings (tears). I don't give a damn whether they eat or not. Forced feeding leads to excessive thinness (effete).

Nobody should experience anything they don't need to, if they don't need poetry bully for them. I like the movies too. And after all, only Whitman and Cra-

poesia, bom para elas. Eu também gosto de filmes. E afinal, de todos os poetas estadunidenses, apenas Whitman, Crane e Williams são melhores que os filmes. Quanto à métrica e outros aparatos técnicos, isso não passa de senso comum: se você compra um par de calças, você deseja que elas sejam apertadas o suficiente para que todo mundo queira te levar pra cama. Não há nada de metafísico nisso. Exceto, é claro, que você se gabe com a ideia de que o que você está experimentando for um “grande anseio”.

A abstração em poesia – sobre a qual Allen [Ginsberg] recentemente falou em *Isto É* – é intrigante. Eu acho que ela aparece sobretudo nos instantes que precedem as decisões. Abstração (em poesia, não em pintura) envolve a remoção pessoal do poeta. Por exemplo, a decisão envolvida na escolha entre “a nostalgia do infinito” e “a nostalgia pelo infinito” define uma atitude com relação ao grau de abstração. A nostalgia do infinito representaria o maior grau de abstração, remoção, e capacidade negativa (como em Keats e Mallarmé). Pessoísmo, um movimento que eu fundei recentemente e do qual ninguém faz a menor ideia, tem me interessado bastante por se colocar de forma tão oposta a esse tipo de remoção abstrata [do poeta dentro do poema], a ponto de beirar uma verdadeira abstração, pela primeira vez na história da poesia. Pessoísmo é para Wallace Stevens o que a *poésie pure* era para Béranger. O Pessoísmo não tem nada a ver com filosofia, é só arte. Tampouco tem a ver com personalidade ou intimidade, longe disso! Mas para te dar uma vaga noção, um de seus mínimos aspectos é se endereçar a uma pessoa (que não o próprio poeta), evocando conotações amorosas sem destruir a vulgaridade vital do amor, sustentando os sentimentos do poeta em direção ao poema enquanto evita que o amor o distraia com os sentimentos sobre a pessoa. Isso é parte do Pessoísmo. Ele foi fundado por mim depois de almoçar com Le Roi Jones em 27 de Agosto de 1959, um dia no qual eu estava apaixonado por alguém (não Roi, que, aliás, é um loiro). Eu voltei ao trabalho e escrevi um poema para essa pessoa. Enquanto eu escrevia o poema me dei conta de que se eu quisesse poderia usar o telefone ao invés de

ne and Williams, of the American poets, are better than the movies. As for measure and other technical apparatus, that’s just common sense: if you’re going to buy a pair of pants you want them to be tight enough so everyone will want to go to bed with you. There’s nothing metaphysical about it. Unless, of course, you flatter yourself into thinking that what you’re experiencing is “yearning.”

Abstraction in poetry, which Allen recently commented on in *It Is*, is intriguing. I think it appears mostly in the minute particulars where decision is necessary. Abstraction (in poetry, not painting) involves personal removal by the poet. For instance, the decision involved in the choice between “the nostalgia of the infinite” and “the nostalgia for the infinite” defines an attitude towards degree of abstraction. The nostalgia of the infinite representing the greater degree of abstraction, removal, and negative capability (as in Keats and Mallarmé). Personism, a movement which I recently founded and which nobody knows about, interests me a great deal, being so totally opposed to this kind of abstract removal that it is verging on a true abstraction for the first time, really, in the history of poetry. Personism is to Wallace Stevens what *la poésie pure* was to Béranger. Personism has nothing to do with philosophy, it’s all art. It does not have to do with personality or intimacy, far from it! But to give you a vague idea, one of its minimal aspects is to address itself to one person (other than the poet himself), thus evoking overtones of love without destroying love’s life-giving vulgarity, and sustaining the poet’s feelings towards the poem while preventing love from distracting him into feeling about the person. That’s part of Personism. It was founded by me after lunch with LeRoi Jones on August 27, 1959, a day in which I was in love with someone (not Roi, by the way, a blond). I went back to work and wrote a poem for this person. While I was writing it I was realizing that if I wanted to I could use the telephone instead of writing the poem, and so Personism was born. It’s a very exciting movement which will undoubtedly have lots of adherents. It puts the poem squarely between the poet and the person, Lucky Pierre style, and the poem is correspondingly gratified.

escrevê-lo, e então nasceu o Pessoísmo. É um movimento muito excitante que terá sem dúvida vários adeptos. Ele coloca o poema no espaço estreito entre o poeta e a pessoa, como em um ménage à trois, e o poema é igualmente saciado. O poema está ao menos entre duas pessoas, ao invés de entre duas páginas. Modéstia à parte, eu confesso que isso pode ser a morte da literatura como nós a conhecemos. Se tenho algum pesar, posso me dizer satisfeito de ter chegado lá antes de Alain Robbe-Grillet. Sendo mais rápida e certa que a prosa, é justo que a poesia acabe com a literatura. Por algum tempo as pessoas acharam que Artaud daria conta dessa tarefa, mas de fato, seus escritos estão tão fora da literatura quanto o Maciço da Pedra Branca está fora do Rio de Janeiro. Sua relação com a literatura não é mais surpreendente do que a de Dubuffet com a pintura.

O que podemos esperar do Pessoísmo – isso está ficando bom, não é mesmo? Tudo, mas nesse momento não conseguiremos nada. É um movimento muito novo e vital para prometer qualquer coisa. Mas o Pessoísmo, como a África, está a caminho. Melhor que se cuidem os propagandistas da técnica, de um lado, e do conteúdo, de outro.

The poem is at last between two persons instead of two pages. In all modesty, I confess that it may be the death of literature as we know it. While I have certain regrets, I am still glad I got there before Alain Robbe-Grillet did. Poetry being quicker and surer than prose, it is only just that poetry finish literature off. For a time people thought that Artaud was going to accomplish this, but actually, for all their magnificence, his polemical writings are not more outside literature than Bear Mountain is outside New York State. His relation is no more astounding than Dubuffet's to painting.

What can we expect from Personism? (This is getting good, isn't it?) Everything, but we won't get it. It is too new, too vital a movement to promise anything. But it, like Africa, is on the way. The recent propagandists for technique on the one hand, and for content on the other, had better watch out. (O'HARA, 1995, p. 498)

Carta II, de p. para b.

Higienópolis, 27.09.2020

b.,

Acordei nesse domingo quente com o desejo de evitar fazer qualquer gesto que não fosse extremamente necessário. Passei o dia medindo a temperatura do corpo, não era febre, apenas esse cansaço psicofísico que o isolamento nos impõe, quando percebemos que o trabalho e a rotina já não dão conta de produzir sentido, mas não há outra coisa na qual se apoiar.

Depois de esgotar todas as possibilidades do tédio, peguei um livro da poeta recifense Adelaide Ivánova, não sei se já cheguei a falar da Adelaide para você, mas ela tem esse livro cujo nome é “13 nudes”, uma pequena coletânea de poemas recibo para seus diferentes parceiros e amantes, pregressos ou atuais. Um dos poemas, com o título “Albert Camus”, me chamou a atenção. É que não é exatamente um poema recibo, como os outros em que Adelaide expõe a sua vida amorosa alfinetando seus parceiros num misto de desejo, raiva e um certo humor melodramático. Nesse poema, endereçado para Arthur – aparentemente o primeiro homem de Adelaide – o afeto parece estar entre a amizade e alguma outra coisa, uma lembrança boa e um sentimento de partilha do mundo. O amor de Adelaide por Arthur é a celebração de uma história compartilhada, mesmo à distância, e que se renova, no momento do poema, no relato do encontro dos dois em um bar: “se alguém tivesse me dito que seria assim/ eu não teria acreditado/ guerras civis/ crise econômica/ fim do mundo/ eu e você/ sobrevivemos a tudo isso/ [...] eu e você/ existimos/ um projeto impossível/ incompleto e,/ ao que parece, eterno/ [...] aqui estamos/ na cidade/ vinte anos depois/ esvaziando copos/ sem conseguir pagar a conta/ perdendo o último metrô”. (IVÁNOVA, 2019, p. 35)

Me lembrei daquele nosso reencontro anos atrás, no café, depois de um longo período em que estivemos distantes. Acho curioso como nossa relação se nutre sempre de novos assuntos, temas e referências. A quarentena tem me feito olhar tanto pra dentro que às vezes me confundo com a minha própria sombra, alisando as esquinas da memória como naquele quadro “Despedida”, da Remedios. E depois de ler o poema de Adelaide, fiquei pensando na relação entre os tempos – presente e passado – como um diálogo amoroso, uma espécie de depoimento sem testemunhos, onde o presente pergunta à memória coisas que não serão respondidas, vagos vagalumes lampejando numa noite. São generosos os vagalumes. Gostaria de poder presentificar esse café, falar de coisas que não sejam áridas, como os atores ruins dos últimos lançamentos. Talvez por isso, quando A me convidou para participar de seu projeto de cartas encomendadas, só pude pensar em você. Não leve tão a sério as palavras de A, elas não são mais que um gesto, informado pelo meu desejo, de fazer chegar a você qualquer coisa nova, fresca, que pudesse dar motivo a novas trocas, novas conversas, novas promessas de novos cafés futuros. Não, Bárbara. Pensando melhor, acho que esse gesto tem mais a ver com o desejo de celebrar o mundo que continuamos a partilhar, mesmo à distância, dezoito anos depois.

Como você está? O que tem feito para sobreviver? Em Higienópolis, a vida segue como se não houvesse pandemia, mas hoje pela primeira vez isso não me causou tristeza ou revolta. Deu alento ver a vida simplesmente existindo. Não sei como terminar esta carta, então deixo o poema de Adelaide inteiro, transcrito pelas mãos de mãos de A, que agora, dançam entre as nossas. Depois de ler o poema, não me diga o que achou: guarde sua opinião para o próximo café.

Um abraço amigo,
p.

BANHEIRÃO

Água com construção nunca dá certo. Em uma planta, as áreas molhadas são geralmente o motivo de boa parte dos problemas, e também as que demandam o maior número de reformas. Por isso, uma vez projetada a casa, dificilmente os banheiros mudarão de lugar. Fazê-lo é extremamente complexo, pois envolve remodelar os encanamentos e alterar as instalações de esgoto, o que além de custoso, demanda tempo de obra. Materiais construtivos precisam ser muito bem pensados para resistir às infiltrações, promessa garantida em futuro próximo ou distante. Isso sem contar os problemas do dia a dia: entupimentos e obstruções são frequentes. A precariedade construtiva marca a experiência dos banheiros brasileiros. A histórica deficiência dos programas de saneamento básico deu ensejo a diferentes soluções ao longo do tempo, do chuveiro elétrico ao banheiro externo, dos ladrões que jogam água nas calçadas e quintais, aos encanamentos que despejam esgoto em rios, lagoas e mares, em bairros ricos e pobres.

No entanto, se tomados em sua dimensão urbanística, os banheiros levantam outras camadas e questões. Sua desigual distribuição pela cidade, espelho da insuficiência dos serviços de saneamento urbano, é o reflexo de relações de poder que moldam o espaço desde os tempos da colônia. Se a casa é o espaço privilegiado das relações sociais, porque se preocupar com banheiros coletivos? A tensa relação entre público e privado, que marca o escoamento das águas na cidade, encontra paralelos no corpo físico de suas habitantes. De profissionais que não devem ir ao banheiro durante o expediente, a foliãs que precisam aliviar-se nas sarjetas durante o carnaval, a cidade impele as cidadãs a reproduzir um gesto conhecido da imagética colonial: a calçada é tanto lugar

de passagem, como latrina a céu aberto.

Mas o asfalto cobra diferentes preços aos corpos que nele despejam suas necessidades. Se para o patriarcado a rua é um espaço eminentemente masculino, logo se conclui quais corpos têm autorização para expor a genitália em local público. A mesma lógica patriarcal impõe a necessidade de proteger o pênis, malgrado seu evidente exibicionismo, da inevitável consequência de sua exposição: ser transformado em objeto de desejo aos olhos de quem passa. É o constrangimento que se revela no olhar dos senhores, sempre à procura de quem observe suas genitálias, sempre tentando esconder o que eles próprios revelam explicitamente, jamais passíveis de denúncia ou reprimenda. Porque sempre desejantes, nunca desejáveis, apavoram-se diante da possibilidade de que, em meio ao alívio de suas pressões internas, se tornem alvo dos olhos, das mãos, das bocas e orifícios daquelas cujos desejos sem lar estão sempre sob tensão. Em banheiros, ruas e locais de pegação, bichas experimentam a possibilidade de subverter a cadeia desejante com que a cisheteronormatividade regula o espaço urbano, em suas múltiplas camadas.

* *

* * *

* *

Em 1994, o artista conceitual Tony Just realizou uma série de fotografias de banheiros públicos abandonados em Nova York. Os banheiros, conhecidos locais de pegação da cidade, foram fechados pelo poder público durante a

epidemia de AIDS, conhecida até o final da década de 80 como o câncer gay. Antes de fotografar, Just realizava uma ação de limpeza em cada banheiro, esfregando o espaço até que parecesse novo, ou quem sabe, menos decadente. Se por um lado a ação de limpeza buscava visibilizar a prática do sexo em locais públicos para além dos grupos que o praticam, o fazia por meio de um gesto de apagamento das histórias e dos usos desse mesmo espaço. No texto *Efemeridade como evidência*, o teórico da performance e dos estudos queer José Muñoz (1996, p. 6) argumenta que performances como as de Just indicariam uma característica fundamental das existências queer: sua transmissão velada. Diante dos riscos em deixar pistas de seu paradeiro, a dissidência sexual e de gênero precisou aprender técnicas como a insinuação, a fofoca e os momentos fugazes, performando gestos que buscam interagir com aqueles dentro de sua própria esfera epistemológica, evaporando no menor sinal de perigo. Nesse contexto, Muñoz argumenta que seria insuficiente construir uma genealogia das identidades queer a partir de uma episteme da evidência. Com relativa frequência, a interseccionalidade entre gênero, raça e classe perturba concepções unívocas das identidades minoritárias. Escrever criticamente a partir das performances dessas comunidades demandaria, portanto, um outro modelo epistêmico, menos calcado na interpretação do sentido de seus gestos, mais preocupado com o que referidos gestos podem efetivamente produzir no tempo e no espaço.

A aposta oferecida por Muñoz é boa, mas insuficiente em sua própria formulação. Afinal, como conceber uma nova episteme para a escrita crítica sobre performances, sem refletir sobre a performatividade inerente ao próprio gesto de escrever? Se o corpo que escreve não se coloca em questão, a crítica restará cindida entre um corpo em evidência, que é inscrito, e um corpo ausente, que escreve. Por um caminho diverso, Eleonora Fabião (2012, p. 123) parece enxergar na narrativa um paradigma oportuno para assumir, com alegria, a intrincada relação entre evidência e ocultamento. Mobilizando o conceito de narrativa em Blanchot, ela argumenta que a narrativa de experiências e a experiência da narrativa são aspectos fundamentais a toda escrita em performance . De ma-

neira convergente à performance, que indissocia o fato da representação para revelar o aspecto latente da representação no fato, a narrativa representaria, mais do que o relato de uma ação, o movimento em direção a essa mesma ação.

Curioso, porque em Blanchot (2005, p. 7), a narrativa é descrita como a repetição continuada de um mesmo e único episódio, marcado, tal qual os banheiros de Tony Just, por evidências, ocultamentos, homens e muita água. Em *O livro por vir*, o autor associa a narrativa ao encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das sereias. Em um gesto de prudência covarde, Ulisses se amarra ao mastro do navio para que possa ouvir o canto das sereias sem, no entanto, entregar-se por completo ao encantamento, atirando-se ao mar. A narrativa do encontro de Ulisses com as sereias é, ao mesmo tempo, a experiência mais próxima de seus encantos, e no entanto, ainda terrivelmente distante, justamente porque Odisseu não cessa de chegar às sereias. É esse movimento incessante em direção a uma experiência excepcional que faz com que a narrativa forneça o espaço onde o acontecimento pode ocorrer, espaço de onde extrai sua força de atração.

Por outro lado, é o caráter extraordinário do encontro que, por escapar do mundo da verdade habitual, joga a narrativa para fora do terreno da ficção e do romance – que para ser crível, precisa se passar por fictício, fazer-se familiar. A narrativa se revela, então, um dispositivo encantatório desaguar a experiência [36], lugar de escoamento do segredo fundamental de toda a escritura, a indissociabilidade entre o fato e sua representação.

* *

* * *

* *

[36] **HO desaguando.** Embora Hélio Oiticica nunca tenha escondido sua homossexualidade, endereçando abertamente o tema da sexualidade livre e do êxtase do corpo já na década de 1960, em trabalhos como *Tropicália*, *Parangolés* e em escritos como *Hermaphroditopotesis*, sua fase nova iorquina será marcada por uma exploração particular da estética homoerótica e *camp*, e pelo encontro com a cena artística queer e underground da cidade, que contava com nomes como o performer e cineasta Jack Smith e o performer e drag queen Mario Montez. Evan Moffitt (2020, p. 149) aponta que um dos trabalhos que o artista havia planejado para realizar para a bolsa da Fundação Guggenheim era uma instalação labiríntica no Central Park, local conhecido pela prática do sexo público entre rapazes: “O Projeto subterrâneo Tropicália, como o artista o denominava, seria um conjunto de quatro estruturas labirínticas interligadas, nas quais os visitantes poderiam vagar livremente. Nas várias reentrâncias pintadas de cores intensas, esses visitantes testemunhariam a apresentação de atores realizando “metaperformances”. Inicialmente, Oiticica queria erguer essa estrutura no Central Park, mas ele não conseguiu convencer as autoridades locais. É possível que o New York City Department of Parks and Recreation tenha considerado o projeto uma espécie de resposta psicodélica às Rambles, uma área do Central Park densamente arborizada, na qual homens flertavam à procura de sexo. O termo “subterrâneo” que consta do título desse projeto certamente configurava uma insinuação ao objetivo ilícito do labirinto que, em razão de seu desenho, dificilmente seria policiado” (MOFFITT, 2020, p. 149). Fazendo referência a um comentário de Vito Acconci sobre a noção de espaço público de Oiticica, o autor argumenta que nos trabalhos do artista, o público surge como conglomerado de privacidades, reflexo do flerte de homens gays em locais de pegação.

“*It is the law of my own voice I shall investigate*”. O verso é de *Homosexuality/Homossexualidade*, um dos mais explícitos poemas de Frank O’Hara, e um dos poucos que aborda diretamente o sexo em locais públicos. De certo modo, ele destoa de boa parte dos poemas de amor pelos quais o poeta ficou conhecido, a exemplo do famoso *Tomar uma coca-cola com você*, onde o erotismo se apresenta na forma afável do amor romântico. Ao contrário, *Homossexualidade* parece falar de uma espécie mais amarga de delicadeza, escondida sob as sombras da cidade (você encontra esse poema traduzido na *Correspondência Inédita de Ana Cristina César e Frank O’Hara*).

Estamos diante de uma cena de pegação, construída, todavia, através de gestos de ocultamento e revelação. Perfurados pelos olhares um do outro, o eu lírico e seu interlocutor tiram as máscaras, porém não falam. O ato de cortejar através de uma troca de olhares, tão particular à experiência de homens gays, é antes de tudo uma estratégia de sobrevivência: justamente porque o desejo em questão não pode ser enunciado, sua transmissão deve prescindir da fala. Se à palavra cabe o juízo, é necessário recorrer a uma outra voz, mais próxima do mugido – o canto de uma vaca velha – e do gemido dos doentes. A ópera, essa modalidade de canto em que a palavra se aproxima da melodia, apresenta-se aqui às avessas: para experimentar o que nela há de sublime, devemos fechar os olhos, debandando logo após o clímax – *without reproach that our delicate feet will touch the earth again*. É então que o poeta coloca o objeto de sua investigação: a lei interna de sua própria voz, uma voz que ainda não encontrou a palavra onde ela possa caber. Mas ao contrário de uma busca narcísica por “si mesmo”, a pesquisa dessa lei interna levará o poeta à escuta da cidade, sinalizando que a vibratilidade buscada não se encontra na boca, mas nos ouvidos, nos dedos e no coração.

Se a voz que se procura não pode ser encontrada, é porque sua lei é o próprio movimento. A voz-em-escuta do eu-lírico está por toda parte, e por isso mesmo, não se localiza em nenhum lugar específico. Está sempre de passagem,

So we are taking off our masks, are we, and keeping
our mouths shut? as if we’d been pierced by a glance!

The song of an old cow is not more full of judgment
than the vapors which escape one’s soul when one is sick;

so I pull the shadows around me like a puff
and crinkle my eyes as if at the most exquisite moment

of a very long opera, and then we are off!
without reproach and without hope that our delicate feet

will touch the earth again, let alone “very soon.”
It is the law of my own voice I shall investigate.
(O’HARA, 1995, p. 181)

caminhando pelas ruas, parques e estações de trem, gritando aqui e acolá para confundir a narcísica moral da vida urbana: eu quero que me queiram mais do qualquer coisa no mundo. A prática da pegação em lugares públicos, se por um lado reafirma a lógica da vida moderna – desejo que me desejem –, produz uma imagem que é o avesso do nobre dia de verão: o vira-lata na lixeira. *Homossexuality* parece ressoar, então, os versos de outro poema-pegação de O’Hara, *Song (is it dirty) / Canção (Estará sujo): e você tira muita sujeira das pessoas/ será menos mau o caráter. não. melhora constantemente./ você não se recusa a respirar recusa* (O’HARA, 1995, p. 327, tradução de Ricardo Domeneck).

Na crítica literária estadunidense, a homossexualidade de Frank O’Hara é um tema controverso. Embora o poeta fosse assumidamente gay, nas décadas de 1950 e 1960, isso implicava outros códigos, tanto na vida como na literatura. Marjorie Perloff [37] destaca como diferentes leituras da obra do poeta oscilaram entre apagar ou revelar o aspecto camp ou queer de seus escritos. E pondera: embora a consolidação da teoria queer tenha favorecido o endereçamento desses temas, por vezes acabou realizando novos apagamentos, ao identificá-lo sem ressalvas com uma crítica à masculinidade hegemônica, ou mesmo, com uma voz feminina. Em parte, a questão se complexifica tendo em vista a influência da poética O’Hariana para as gerações de poetas estadunidenses dos anos 70 e 80, marcadas pela positivação do discurso e da militância política em relação ao gênero e à sexualidade. A sensibilidade queer de sua obra, evidenciada pelo sentimentalismo trivial e pelo tom cafona e descompromissado da narrativa, produz ressonâncias políticas menos diretas e mais cifradas em comparação com as gerações posteriores. Perloff cita como exemplo o poema *The Day Lady Died/ O dia em que lady morreu* [38], escrito no dia da morte de Billie Holiday – também conhecida como Lady Day. No poema, elementos que à primeira vista podem soar banais e corriqueiros – como o dia da Bastilha e as menções às obras do pária Jean Genet e do alcoólatra Brendan Behan encontradas na livraria – servem como índices para outras camadas de leitura do poeta acerca

[37] **Poeta entre Pintores.** Em uma importante introdução à nova edição de seu livro *Poet among painters*, publicada 20 anos depois da primeira edição, a crítica literária estadunidense Marjorie Perloff (1997) faz uma revisão da sua obra à luz da fortuna crítica produzida sobre a poética O’Hariana ao longo de duas décadas. Ao mesmo tempo em que enfatiza a relação da estética de O’Hara com o conceitualismo nascente na época, ela faz uma revisão sobre as diferentes leituras da crítica acerca do aspecto queer de sua obra. Disponível em: <<http://marjorieperloff.blog/books/frank-ohara/ohara-introduction/>> Acesso em: 09/10/2021.

[38] **O Dia em que Lady Morreu.** “São 12:20 em Nova York uma sexta/ três dias após o Dia da Bastilha, sim/ estamos em 1959 e estou indo ao engraxate/ pois vou saltar do trem das 16:19 em Esthampton/ às 19:15 e vou direto jantar/ e nem conheço as pessoas que vão me dar de comer// caminho pela rua quente começando a fazer sol/ e como um hambúrguer tomo um leite maltado e compro/ um número feio da NEW WORLD WRITING para ver o que os poetas/ de Gana andam fazendo/ depois vou ao banco/ e a senhorita Stillwagon (o nome dela é Linda ouvi uma vez)/ nem verifica meu saldo pela primeira vez na vida/ e na GOLDEN GRIFFIN compro um Verlainezinho/ para Patsy com desenhos de Bonnrnd se bem que/ namoro o Hesíodo com trad. de Richard Lattimore e/ a nova peça de Brendan Behan e Le Balcon e Les Nègres/ de Genet, mas não, fico mesmo com o Verlaine/ depois de quase cochilar de tão endilemado// e para o Mike é só entrar na PARK LANE/ Liquor Store e pedir uma garrafa de Strega e então volto por onde vim até a Sexta Avenida/ e a tabacaria do Ziegfeld Theatre e/ sem pensar peço um pacote de Gauloises e outro de Picayune, e um NEW YORK POST com o rosto dela/ e já estou suando muito e lembrando/eu encostado na porta do banheiro do 5 SPOT/ e ela sussurrava uma canção junto ao teclado/ para Mal Waldron e eu e todo mundo prendemos a respiração” (O’HARA, 2017, p. 21). Tradução de Beatriz Bastos.

da morte de Holliday e suas conotações sociais. Mais do que a sensibilidade de um homem gay de 1959, para Perloff é o caráter onipresente da experiência que faz a poética O'Hariana tão valiosa.

Aproveitando a crítica de Muñoz a um paradigma interpretativo das identidades, poderíamos nos perguntar o que os poemas de O'Hara efetivamente fazem ao colocar objetos corriqueiros e triviais em relação. Em *Bathroom/Banheiro*, escrito em 20 de junho de 1963, o poeta parece proceder de forma semelhante a *The Day Lady Died*, cifrando na cena de uma ida ao banheiro os índices de uma crítica à formação histórica e social dos Estados Unidos.

O poema encontra-se organizado em duas estrofes de sete versos cada, graficamente expostas de forma espelhada, de modo que na primeira estrofe, os versos apresentam-se em ordem crescente de tamanho, e na segunda, em ordem decrescente. A primeira parte apresenta uma cena lenta, de tom aparentemente afável: *para que o dócil/e persuasivo mapa/ agrade você eu vou/ imaginar que a minha pele/ é infinitamente extensível/ um esgoto ou uma paisagem/ cuja fumaça é ínfima*. Dócil, persuasivo e agradável, mas nem tanto: a estrutura da frase sugere a artificialidade e intencionalidade da situação desde o primeiro verso: para que o mapa seja atrativo para você, eu vou imaginar a infinita extensão da minha pele. O desenrolar dos versos finais operam uma leve mudança de tom ao opor sewer/ esgoto a skyline/paisagem, caminhando em direção à estrofe seguinte. Ainda que ameaçada por uma ínfima camada de fumaça, a ascensão da cena – que poderia inclusive sugerir uma interação erótica – é bem sucedida.

Em carta a *Jasper Johns*, O'Hara comenta que *Bathroom* foi escrito no banheiro de Ruth Klingman, durante um espetacular jantar oferecido pela pintora abstrata, musa da cena de artistas nova-iorquinos dos anos 1960. Na carta, ele diz que o poema parece trivial demais para ter qualquer utilidade, mas que mesmo assim decidira enviá-lo ao amigo, porque o poema aconteceu. Escrever poemas durante jantares, festas em casas de conhecidos ou mesmo ao telefone

Bathroom

So that the pliant
and persuadable map
will appeal to you I'll
imagine that my skin
is infinitely extensible
like a sewer or a skyline
the smog of which is lint

of which of which dear god
it is difficult to be an Indian
in a bar wahoo a hud
among hoods there is no
land that's not a land
of asparagus nasturtium
chewing gum and ire
{O'HARA, 1995, p. 473}

era a praxe de O'Hara. Apesar disso, é interessante considerar que se o início do poema poderia indicar uma afabilidade forçada, o final está longe de soar trivial. Desde o primeiro verso da segunda estrofe, *Bathroom* adquire um ritmo vertiginoso e sonoro, marcado pela repetição do conectivo *of which* e pela expressão exclamativa *dear god*. A estrofe se constrói em torno de repetições – *of which/land* – e aliterações – *wahoo/hud/hoods* – em quase todos os versos. Por outro lado, se nos primeiros versos predominam os sons abertos, indicados pelas vogais *a* e *o*, nos dois versos finais, os sons *u* e *i* marcam um tom mais gutural. Em sua dimensão sonora, a estrofe parece sugerir uma descarga: estridente e aberta no começo, fechando-se progressivamente sobre si mesma até o final. A forma da estrofe, semelhante a um vaso sanitário, e o conteúdo dos dois últimos versos parecem confirmar que o jantar – chiclete, aspargos e *nasturtium*, um tipo de agrião – está descendo pelo ralo.

Seria tudo muito trivial e mesmo infantil, não fosse o universo lexical da estrofe, que contrasta tanto da primeira metade do poema como de seu título. Depois de *dear god/* meu deus, o poema revolve uma série de imagens dispersas. O eu lírico afirma que é difícil ser um indígena/ em um bar; que não há uma terra e que isso não é uma terra/ de aspargos agrião/ chiclete e raiva. Por sua vez, *wahoo* e *hud* são gírias pejorativas para indígenas e homossexuais. Ser um *wahoo* em um bar ou um *hud* entre encapuzados (*hoods*) são experiências que indicam que não há terra, e que isso – o mapa persuasivo e dócil, a pele infinitamente extensível, a paisagem urbana cuja fumaça é ínfima – não é um território habitável. Nesse jantar mal digerido, a palavra *nasturtium* reforça a associação a uma ofensa: *to cast nasturtiums* é uma expressão idiomática para zombar ou ridicularizar alguém. Em meio à salada e ao chiclete, o que desce pelo vaso sanitário é a raiva, verdadeira matéria prima da cidade, incapaz de ser processada pelo corpo. Naquele mesmo ano, cinco meses depois do jantar na casa de Ruth Klingman, o então presidente dos Estados Unidos John Kennedy seria assassinado com um tiro na cabeça.

De certo modo, a cena final do jantar descendo pela privada lembra uma das fotografias da série de Tony Just. A imagem abstrata da foto não permite distinguir se se trata de uma pia ou de um vaso. Nada podemos divisar além da sugestiva forma de uma cavidade, espaço onde a luz não pode penetrar, mas por onde a água corre. Como um segredo inscrito na materialidade das coisas, essa cavidade parece apresentar-se também como um procedimento na obra de O'Hara, onde questões políticas e sociais aparecem mais ou menos cifradas em meio a signos da vida cotidiana, fluindo pelos espaços entre as palavras. O tema da mobilidade urbana aparece como costura comum tanto aos poemas mais escatológicos de O'Hara, a exemplo de *Homossexualidade*, *Canção (Estará sujo)* e *Banheiro*, como em seus poemas mais românticos, a exemplo de *Tomar uma coca-cola com você*. Como se a própria identidade sexual do poeta o obrigasse ao movimento vacilante pelo território doce e amargo da cidade, decidindo a cada momento o quanto revelar e o quanto esconder, recusando qualquer possibilidade de cristalização.

* *
* * *
* *

Shopping Grande Rio em dia de semana na hora do almoço ou por volta das 18, 19 no banheiro ao lado do boteco do Manolo. Na área de mictórios do fundo pouca frequência no momento mas aumentando. Mamada certa. Em perfis do Twitter como @BanheiraoNoRJ e @amobanheirao_rj, podemos en-



Tony Just, sem título, 1994.

contrar postagens como essa. Resguardando sempre o anonimato das fontes, os perfis recebem e repostam indicações de banheiros em diferentes pontos do Rio e Grande Rio. A partir de suas próprias experiências, usuários referendam ou retificam as sugestões uns dos outros e, em alguns casos, combinam entre si encontros de pegação. Unida pelo compartilhamento de um mesmo segredo, essa comunidade anônima oferece um programa para uma cartografia tanto das práticas sexuais entre homens gays, como dos discursos em torno das masculinidades. Por outro lado, se tomadas enquanto programas performativos, as postagens nos fornecem índices para pensar uma poética do banheiro, em diálogo tanto com as performances de Tony Just como com os poemas de O'Hara.

As postagens dos banheiros seguem mais ou menos um mesmo roteiro de composição, com alguns elementos fundamentais. O primeiro e mais importante de todos é o lugar, que deve ser indicado com a maior precisão possível, seguido do melhor horário para a prática. *Shopping Rio Sul (Botafogo, Zona Sul) banheiro do cinema fica vazio e dá pra fuder de boa durante a semana. Por vezes, a chegada ao ponto certo pode ser um mapa do tesouro. No shopping nova América, você entrando pela entrada do metrô, virando a direita e indo até o final passa por uma garagem e depois vem aquele office 2000, lá na garagem do G3 anda até o final e tem uma porta da escada de emergência, muita gente fazendo putaria lá, porque ninguém passa por lá, só vai quem sabe que rola entre caras mesmo. Fica bem cheio o dia todo, dá pra mamar e transar.* Em outros casos, um mesmo espaço possui diferentes banheiros articulados entre si. *No segundo andar rola muito. O lugar já é reconhecido por qm curte pegação. já o banheiro do terceiro andar é mais propício pra fuder. Ou seja, você pega o carinho no segundo andar e leva para o terceiro. Esse é o esquema.* A praxe determina que se diga, ainda, como o local funciona melhor: se pra mamar, transar ou se exibir. De maneira semelhante aos versos de *Homosexuality*, as comunidades de pegação no Twitter organizam seus relatos a partir de descrições dos atributos de cada local. Por se tratar de um programa compartilhado, a lógica do convenci-

Acabei de chegar no nova América

E pq que lugar pff para pegação, fui em 3 banheiros diferentes e nos 3 teve gente me oferecendo uma mamada

Óbvio q n era ali, eles levam a gente para um lugar mais quieto e seguro (escada)

mento impõe que um bom ponto seja divulgado dando-se ênfase a suas qualidades. *Sem segurança, lugar vazio, dá pra ver quem tá chegando, bom número de cabines.* Às vezes, o relato da experiência é o melhor chamariz. *Obrigado pela dica do Nova América, ontem mamei 5 e dei pra 2 novinho. Todos uma delícia. Banheiro do metrô da Uruguai pega fogo, 2 cabines, sem segurança, só ontem mamei 3.* Determinados espaços possuem códigos específicos – *mijam de porta aberta pra dizer que querem* – ou regras para uma realização mais segura da prática, como por exemplo, não entrar e sair do espaço toda hora, a fim de não chamar a atenção dos seguranças. As comunidades também servem como espaços de discussão dos usuários sobre como estabelecer boas e más práticas para o sexo em locais públicos. O sigilo e o anonimato garantem que um determinado espaço possa perseverar ao longo do tempo, sem atrair a atenção de terceiros. Da mesma forma, a manutenção dos locais limpos, sem vestígios da prática – como papéis ou camisinhas – asseguram que ela não chamará a atenção da equipe de limpeza.

Com alguma frequência, as páginas atualizam suas informações, indicando banheiros que caíram, locais recém descobertos ou mesmo pontos vazios que podem passar a ser novos locais de pegação. Considerando que a maioria dos locais não costuma durar muito tempo, a mobilidade é um imperativo para a prática. Inclusive, diversos pontos se localizam em estações de trem/metrô ou espaços construídos para grande circulação de pessoas, como shoppings centers, supermercados e escadas de emergência. Banheiros com grande número de cabines são ideais para o sexo, enquanto que os grandes mictórios são o alvo preferencial dos adeptos do voyeurismo e do exibicionismo. Porque o risco é sempre iminente, os perfis repostam alertas sobre locais perigosos, avisam sobre pessoas disfarçadas que dão carteirada nos espaços – em geral policiais pedindo propina – e aconselham algumas medidas de segurança, como não levar pertences de valor e evitar fazer pegação em lugares muito lotados ou durante momentos de muito movimento. Na lógica de circulação dos banheirões, o princípio funcionalista de organização do espaço urbano – que divide a cidade

no passeio shopping em campo grande o banheiro do primeiro andar é excelente pra quem gosta de olhar pirocas ou se exibir, pq a divisória dos mictórios é bem baixa e dá pra ver tranquilamente o pau de quem tá do seu lado. infelizmente aparece muita gente sem noção lá que não é nada discreta e isso deu uma queimada no banheiro, toda hora aparece um segurança ou o faxineiro que fica lá dentro a maior parte do tempo, mas ainda assim é um banheiro ótimo, a qualquer hora do dia vai ter alguém de pau duro batendo punheta e querendo ser visto. já gozei muito lá.

entre público/privado, trabalho/lazer – cede lugar ao acaso das trocas e dos encontros.

No entanto, é preciso ponderar que se os banheiros constituem uma brecha na estrutura patriarcal que veda a determinados corpos o direito de expressar livremente suas sexualidades, também acabam por reiterar as normativas desse mesmo regime hegemônico. A lógica do sigilo e do anonimato, se por um lado protege os corpos dos praticantes, também os impede de pleitear para si qualquer direito ou proteção do Estado, assegurando a impunibilidade de eventuais agressores. Homossexuais que vivem suas vidas públicas dentro do armário, inclusive reproduzindo comportamentos homofóbicos, encontram nos banheiros um lugar de escoamento para suas sexualidades reprimidas. Assim, podem vivenciar suas sexualidades no sigilo, descomprometidos de qualquer horizonte político para os corpos de LGBTs, reproduzindo padrões de relação marcadamente machistas e sexistas. Isso é particularmente dramático no país em que o líder do executivo estimula a perseguição de dissidentes de gênero e sexualidade, divulgando um vídeo de duas bichas fazendo golden shower para propagar discursos de ódio. Logo, se a prática dos banheiros – assim como a experimentação performativa – abre um campo onde as relações não estão dadas, oferecendo ensejo à responsabilidade ética, devemos nos perguntar sobre os riscos dessa abertura, uma vez que a suspensão das normas morais também pode, se não vier acompanhada das devidas injeções de prudência, nos devolver com mais força aos estratos de poder dos quais buscávamos nos libertar.

*

*

*

*

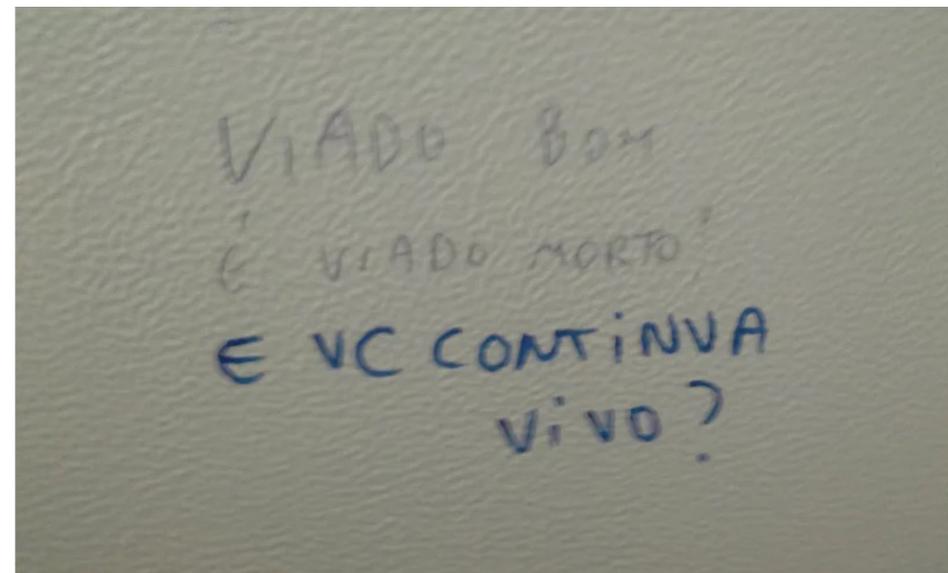
*

*

*

No dia 07 de julho de 2016, o performer Elilson carrega consigo um balde de plástico vermelho de 13,6 litros pelo campus Praia Vermelha da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em uma ação de coleta, o performer recolhe as águas das transeuntes do campus, e explica os objetivos da performance, denominada *Gota #2: apagar a pichação viado bom é viado morto, e você continua vivo?* inscrita em um dos banheiros da universidade, com todas as águas, salivas, origens, discursos e vozes que cabem em 13 litros. Como nos explica Elilson, o trabalho visa confluir encontros em torno de situações-limite, evocando a vitalidade da expressão gota d'água para pensar o contexto político e social brasileiro do ano de 2016. O programa performativo estipula que em todas as ativações de *Gota*, o performer deve caminhar pelo espaço buscando quem estiver bebendo ou caminhando com água. A caminhada só se encerra quando o balde vermelho de 13,6 litros estiver transbordante, numa metáfora da expressão que dá nome à performance, ao que sucedem ações de lavagem, escrita e exposição oral. Em outras ativações do trabalho, o artista carrega consigo uma bandeira do Brasil, que será lavada ao final da ação. Mas em *Gota #2*, realizada poucos dias depois do assassinato de Diego Vieira Machado, estudante negro e bicha morto por homofobia próximo ao Alojamento de Estudantes da UFRJ, a ação de coleta, lavagem e escrita se debruça sobre outro trágico símbolo pátrio: os discursos de ódio.

À exceção de duas fotos – uma da pichação, outra da mesma parede com a pichação apagada – só podemos conhecer a performance de Elilson através do texto escrito que narra sua realização. O interesse pela materialidade da palavra – uma característica das produções do artista – visa continuar, na escrita como na exposição oral, o movimento iniciado pela ação performática. E o faz através de uma abertura da cena do texto à participação da leitora, alçada à condição de participante da performance. O texto começa pedindo à leitora para que esteja acompanhada de água, muita ou pouca, enquanto durar a leitura, atualizando a pergunta que dá ensejo à ação: quantos discursos dão conta de



Pixação com discurso de ódio no banheiro da UFRJ

lavar um discurso de ódio com 13 litros? O performer solicita, igualmente, que se observem as horas do local de onde se lê, relacionando-as com as horas dos municípios do Rio de Janeiro, onde o crime e a ação se desenrolaram, Recife, cidade natal de Elilson, Brasília, capital do país, e Ananindeua (PA), cidade natal de Diego Vieira Machado. Se em 2017 as estatísticas apontavam que um LGBT era morto no Brasil a cada 19 horas, em 2021 a situação a queda no número de mortes não se deveu às políticas públicas, mas à desestruturação dos canais de denúncia por conta da pandemia.

Elilson destaca que em relação outras ativações da performance na rua, o pedido de água em *Gota #2* demandou ao performer que explicasse às transeuntes o teor da ação. Se na rua as pessoas dão água sem grandes questionamentos, dentro do espaço universitário, o discurso científico demanda que sejam expostas metodologia, objetivos gerais e específicos e, por vezes, hipóteses norteadoras. É imperativo, portanto, mostrar que mesmo a universidade não está resguardada dos discursos de ódio, cuja vitalidade e fluidez podem se infiltrar mesmo nos espaços mais privilegiados da cidade. Mais ou menos solidárias, as passantes estranham a solicitação por água, apontando para locais do campus onde Elilson poderia encher o balde vermelho. Ao que o performer replica: não se trata simplesmente de apagar uma inscrição homofóbica no banheiro, mas de coletivizar o gesto de apagamento através das águas, trocas e conversas de outras pessoas. O pedido, portanto, coloca para a participante um dilema ético: como recusar água a alguém, sobretudo quando essa água vem significada pelo gesto político de visibilizar um crime de ódio ocorrido dentro de um campus universitário? Mas para quem doar água, se o que não faltam no campus são torneiras? Será que não se deveria comunicar à coordenação, às seguranças, discutir entre as alunas na sala-de-aula? Os muitos argumentos levantados pelas participantes revelam que por trás do simples pedido de água, uma questão muito mais funda se coloca: qual a minha participação, minha parcela de água, nisso tudo?

Gota #2 cria um campo propício para a redistribuição das responsabilidades – e o redirecionamento dos discursos – em torno de uma questão política comum. Entre espanto, colaboração, generosidade e mesquinha, participantes se propõem algum tipo de ação para endereçar o problema: da professora que promete tratar do tema em sua aula à segurança que ficará de olho para que outras pichações de ódio não se repitam. Ao final da narrativa, o performer nos faz um último pedido: que engulamos ou despachemos a água que nos acompanhou durante a leitura, de modo que o fluir do texto dentro de nossos corpos nos obrigue, também, a dar continuidade à performance, questionando-nos sobre o volume em gotas de nossa responsabilidade.

Se por um lado o gesto de limpeza aproxima a performance de Elilson das fotografias de Tony Just, o contexto e objetivos de cada ação apontam para direções quase opostas. Nas fotografias, a limpeza executada por Just visa metaforizar em imagem o apagamento das existências queer. Já em *Gota #2*, o que se deseja apagar é o próprio discurso do apagamento. Embora isso seja virtualmente impossível no presente imediato, dada a perenidade da tríade colonialismo-capitalismo-conservadorismo que sustenta os discursos de ódio, o pequeno gesto permite a preservação em fluxo de um desejo de transformação, que possibilite aos corpos de LGBTs decidirem a respeito dos seus próprios modos de desaguar o desejo na cidade. Porque afinal, para uma bicha, Eros não é outra coisa senão movimento. Sair do armário, fugir de casa, dançar na balada, caçar pegação, ferver, estar no corre: verbos e expressões de movimento comuns às trajetórias de bichas. Enquanto houver erotismo, não teremos descido pelo ralo.

*

*

*

*

*

*

*

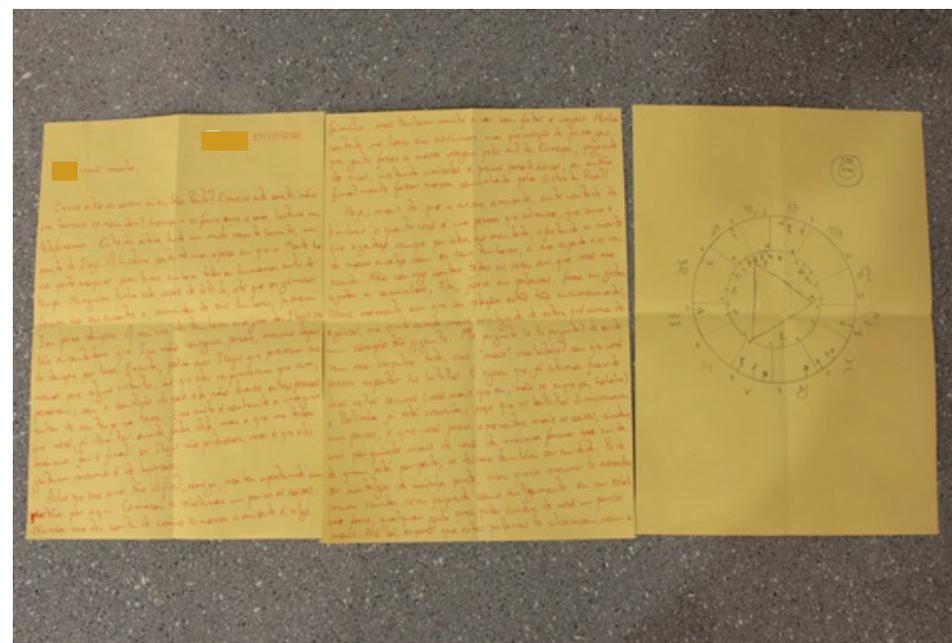
Carta III, de Mimi para Cocó, ou de Cocó para Mimi

Barretos, 19.10.2020

t., irmã minha,

Como estão as coisas aí em São Paulo? Escrevo essa carta não pra tomar (e nem dar) bronca – se fosse esse o caso, bastava um telefonema. Outro dia estava lendo um mito muito, muito bonito, um mito de Ibeji. A história conta de uma época em que a Morte havia posto arapucas para levar embora todos os humanos antes do tempo. Ninguém tinha sido capaz de detê-la, até que os gêmeos foram ao seu encontro e, munidos de seus tambores, puseram Icu para dançar. A música dos tambores mágicos dos Ibejis era tão encantadora que Icu não conseguia parar, mesmo depois de dançar por horas. Exausta, pediu aos Ibejis que parassem ao menos por alguns instantes, ao que eles responderam que sim, paravam, com a condição que ela não levasse outras pessoas antes de seu tempo na terra. Esse mito é conhecido e imagino que você já deva ter ouvido falar dele, mas o que me tocou mesmo foi o final: os Ibejis são poderosos, mas o que eles gostam mesmo é de brincar.

Acho que esse ano tão difícil, amiga, acabou apertando um botão por aqui. Comecei a rebobinar um pouco as coisas. Nunca me dei conta de como a nossa amizade é algo tão poderoso e ao mesmo tempo tão leve. Ainda me impressiona pensar que nos conhecemos há quase duas décadas em uma casa de axé, para nunca mais nos separarmos. Nas nossas conversas intermináveis por telefone, ou mesmo escrevendo essas palavras para ti, é como se eu visualizasse o seu rosto na minha frente aqui agora, contando uma piada naquele nosso humor bizarro que ninguém



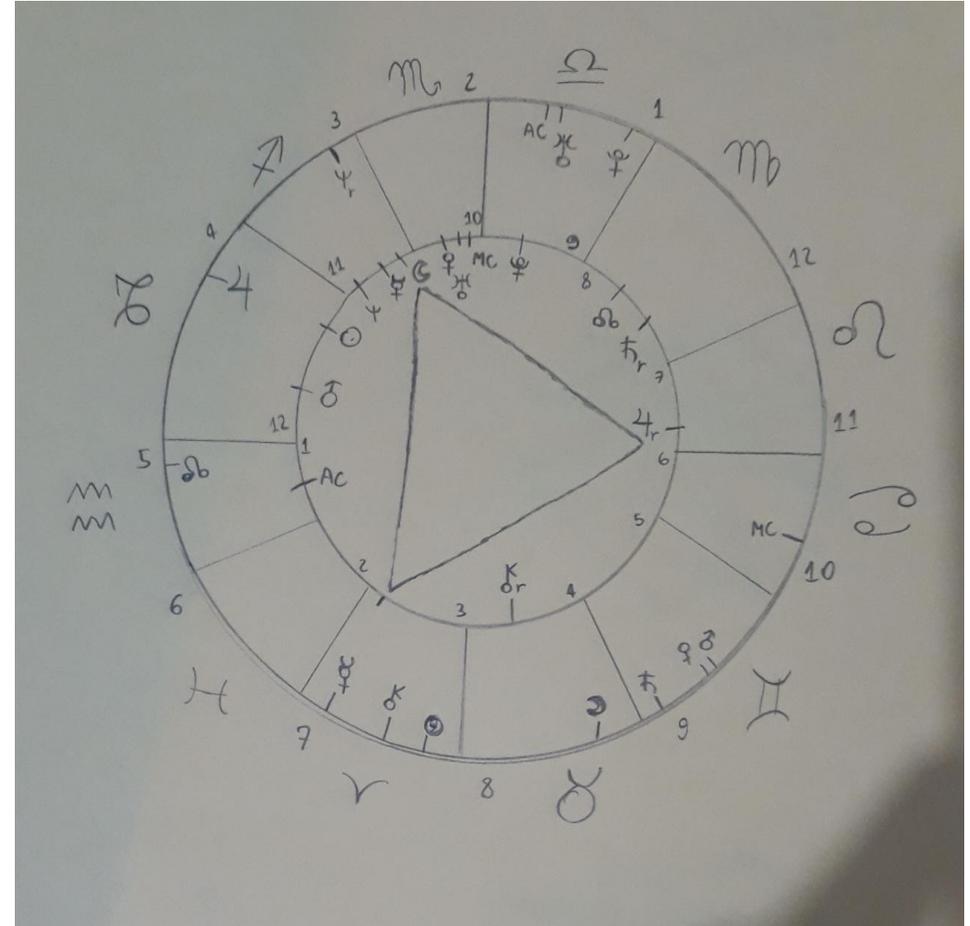
mais entenderia. Semana passada fiquei conversando com uma amiga de longa data que é astróloga, e como já estava na ideia de escrever esta carta, acabei explorando ela um pouquinho e pedi para que desse uma olhada na nossa sinastría. Sempre achei estranho que Áries e Capricórnio pudessem se alinhar tão bem como a gente. Para minha surpresa, ela me contou que havia muito de Júpiter na nossa amizade, uma dinâmica muito solar, porque o seu Júpiter está cara a cara com o meu Sol. E esse encontro de planetas, segundo ela, é um encontro de muita sorte, porque Sol e Júpiter são planetas da alegria, das paixões, de tudo o que envolve a expansão de horizontes – inclusive a espiritualidade, que nos faz viajar para outros mundos sem sair do lugar. Me contou ainda, para minha surpresa, que fazia todo sentido que você aparecesse em minha vida dentro de uma casa de santo, algo sobre o seu ascendente cair na minha nona casa natal (não faço ideia, porém chocada, hahahaha!), e que possivelmente foi a nossa irmandade que nos manteve ligadas ao terreiro por tanto tempo. Disse-me por fim que a nossa amizade tinha tudo a ver com casa, intimidade, família, mas também muito a ver com festas e viagens. Minha vontade na hora era arrumar uma promoção de passagens pra gente fazer nossa viagem pelo sul da Europa, pagando de ricas, visitando vinícolas e praias paradisíacas, ou então finalmente fazer nossa caminhada pela Estrada Real!

Hoje, mais do que a nossa amizade, sinto vontade de lembrar o quanto você é uma pessoa que admiro, que amo e que agradeço sempre por estar ao meu lado, afastando a morte do nosso encaço com os seus tambores, a sua espada e o seu escudo. Não consigo contar todas as vezes em que você me ajudou a caminhar, Tita, fosse em palavras, fosse em gestos. Nesse momento em que as relações estão tão ensimesmadas, egóicas, me sinto ainda mais privilegiada de estar próxima de um coração tão gigante. Me pergunto (e te pergunto) de onde vem esse impulso todo, esse “mais” inabalável com que você parece responder às batalhas. E agora que já estamos ficando duas velhas cacuras (você mais que eu, não se esqueça, hahaha) e Bellinha já está crescida, peço que as batalhas diminuam um pouco, e que você possa aproveitar mais as coisas, cuidar um pouquinho mais de você da mesma forma

que cuida de quem está por perto, se deixar também ser cuidada. Pode ser nostalgia da minha parte, mas queria mesmo te arrastar prum samba com feijoada como antigamente, ou um kebab que fosse, qualquer gesto para poder cuidar de você um pouco mais. Até lá, espero que estas palavras te alcancem com o calor de uma celebração, um alimento para a cabeça nos dias em que ela andar muito atribulada. Jamais se esqueça que, na vida, o que a gente precisa mesmo é brincar.

Obrigada, irmã, por brincar tanto comigo.

Sua querida Mimi, ou Cocó – eu ainda não sei quem é quem, kkkkk....



O erótico método agridoce ou o amor das estelionatárias

Pare e pense: quem você escreve que é?

Quando você escreve um trabalho para a faculdade, uma mensagem no zap, um diário, um poema, é a mesma pessoa que está escrevendo?

Há uns anos atrás mandei uma carta de amor. A escrevi durante dias e dias e, por fim, enviei. Mas a pessoa que enviou a carta já não era a mesma que a havia escrito. Me lembro da sensação de colocar aquelas palavras no papel, um jeito de contemplar aquele sentimento e, em certa medida, inventá-lo. Quando me dei conta, percebi que performava um personagem. A carta era a forma de me dizer daquela paixão, imaginar suas cenas na ausência da pessoa amada. E como, por estar ausente, nada acontecia de fato na nossa relação, a escrita era a maneira de fazer a memória continuar falando, mesmo quando não havia muito a dizer ao destinatário.

O Barthes fala que as cartas de amor são ao mesmo tempo vazias e expressivas: se por um lado estão carregadas pela vontade de significar o desejo, por outro, são códigos vazios, formas verborrágicas de repetir uma mesma simples mensagem: penso em você. Na correspondência amorosa, portanto, o que estaria em jogo não seria a mensagem – uma vez que não tenho nada a lhe dizer de fato – mas a coreografia de uma relação. Porque você não está aqui, me esqueço e me lembro de você, me afasto e me aproximo a todo o instante.

*Ninguém perguntou por você
Eu ri, te citei mesmo assim
Como quem não quer nada
Já tive tudo com você
Dois filhos com você
Na minha cabeça com você
Tudo com você
Conta conjunta com você
Suruba com você
Na minha cabeça com você
Tudo com você
Lance livre
Imaginário
A gente só serviu no sonho
A gente só prestou dormindo
Letrux*

*Todo carinho do mundo para mim é pouco
Duda Beat*

Estamos acostumados a pensar que toda a escrita deveria transmitir uma mensagem, uma identidade, um eu. Mas se a carta é uma coreografia, ela é vibrátil demais para suportar tanto peso. Se meu desejo é o de seduzir a outra, atraí-la ao meu encontro, o que importa mesmo não é a mensagem, mas a encenação: estratégias de aproximação e distância, sedução e irritação da leitora. E se nessa encenação eu não sou mais eu – afinal eu estou encenando – a outra tampouco é a outra: na escrita, eu só posso encontrar você, que desconheço, imaginando a sua presença.

Pergunto a você: **poderíamos pensar a performance, também, como uma carta de amor?** Nos trabalhos de Elilson e Eleonora que vimos, a questão do encontro aparece como um tema central. Em *Arte Panfletária*, Elilson caminha pelas ruas à procura de panfleteirxs, recolhendo anúncios e discursos pela cidade. Os panfletos vão aos poucos borrando os contornos do corpo do performer, que se confunde com os corpos dxs panfleteirxs. Ao percorrer as ruas à procura de panfleteirxs, o performer promove um redirecionamento dos endereçamentos discursivos, convidando os panfleteirxs a se engajarem em uma mesma coreografia.

Na performance *Linha Nova lorque*, Eleonora visita as casas de pessoas desconhecidas, procurando criar junto com cada uma delas uma performance, a ser realizada por ambas em um espaço público. Cada performance – cada carta, cada programa performativo – é a manifestação singular de uma mesma experiência: o encontro com o desconhecido e a transformação que esse encontro opera nos corpos. Ao escrever sobre o trabalho, a performer oscila entre as pessoas do discurso: Era uma vez Eleonora e Jeff... Era uma vez Rachel e eu... Era uma vez Olivia e Eleonora... A oscilação entre a primeira e a terceira pessoa e o estilo fabular da narrativa produzem um estranhamento na leitura: a Eleonora que encontra Olivia não é a mesma que encontra Rachel. No programa performativo, ela solicita ao participante que após realizada a performance lhe encaminhe uma data e um endereço para um novo encontro, mas que não indique



Linha Nova lorque - Eleonora Fabião

nomes, apenas uma coordenada espaço-temporal. E escreve: “o que interessa neste projeto não é, portanto, o encontro entre sujeitos, mas o encontro com encontros”. Por caminhos diferentes, ambos os trabalhos parecem propor encontros com o encontro: propostas relacionais em que o sujeito – destinatária e remetente, eu e você – cede lugar ao interesse pelas trocas e pelas conversas.

Lembra do William Pope L., que dizia que artistas não fazem arte, e sim promovem conversas? Pois é, escrever uma carta também é um jeito de chamar alguém para conversar. Mas haveria algo de público em um gênero textual tão associado à intimidade e à vida privada? Talvez sim, se pensarmos a carta menos como testemunho do amor margarina, mais como método para politizar os lugares de enunciação do discurso – quem é afinal esse eu que escreve, e para quem escreve – e os afetos que se transmitem através da letra. Afinal, **você é mesmo quem você escreve que é?**

Dá só uma olhada nesses poemas a Ana Cristina César: *Noite Carioca*, *Anônimo* e *Correspondência completa*.

Lembra da forma vazia da carta de amor? Nos poemas de Ana Cristina César, o endereçamento aparece enquanto método para produzir no texto um deslocamento, uma palavra em trânsito que, sem destino certo, produz uma situação em que remetente e destinatária, eu e você, permanecemos como formas vazias, preenchidas a cada situação de enunciação. A encenação exibicionista, a brincadeira com as pessoas do discurso e a aparente espontaneidade fazem com que oscilemos na leitura dos poemas – tal como Gil e Mary – indecisos entre a confissão biográfica e a ficção literária. Convidadas pela aparente intimidade, caímos na teia de Ana C. para então descobrirmos que ela nos entregou muito menos do que esperávamos. Desilusão que não desfaz o encanto, mas que é, ao contrário, a condição mesma para o convite amoroso, permitindo que a promessa do encontro se renove a cada leitura, a cada performance. Em outro texto, ela escreve: “o poeta [e poderíamos acrescentar, o performer] faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom”.

De maneira similar à forma aberta dos programas performativos e das

Noite Carioca

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio. Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo.

Anônimo

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontre; esquina de Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta.

Correspondência completa

MY DEAR,

Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu.

O dia foi laminha. Célia disse: o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor. O que escrevi em fevereiro é verdade mas vem junto drama de desocupado. Agora fiquei ocupadíssima, ao sabor dos humores, natureza chique, disposição ambígua (signo de gêmeos).

Depois que desliguei o telefone me arrependi de ter ligado, porque a emo-

escritas de performance, o endereçamento problematiza a posição do sujeito moderno, fixo e autorreferenciado. Enquanto procedimento de escrita, ele revela que a literatura, tal como a performance, pode ser um modo de estar com a outra, ir em direção a ela, valorizando uma ideia de comunidade pautada não pela igualdade – correlato do sujeito moderno autorreferente – mas pelo desentendimento e pelo diálogo. Uma comunidade erótica, no sentido que Anne Carson atribui ao Eros: nem sempre doce, nem sempre amarga.

O ERÓTICO MÉTODO AGRIDOCE

Existem duas receitas possíveis para aplicar o erótico método agridoce. Escolha a que lhe parecer mais saborosa.

1ª receita: CARTA DESVIADA

1) Escolha uma pessoa do grupo, de preferência alguém que você não conheça. Vocês agora são amigas de escrita.

A e B

2) Pergunte a sua amiga de escrita a quem ela desejaria endereçar um afeto em palavras. Pode ser qualquer pessoa: amigas, inimigas, desconhecidas, familiares, pessoas de quem se tem saudade. Basta que haja um afeto envolvido no gesto de se corresponder.

A gostaria de enviar uma carta a C
B gostaria de enviar uma carta a D

3) Você deverá escrever uma carta para a destinatária da sua amiga, assinando como ela. Ou seja, após entender com sua amiga de escrita de quem se trata

ção esfriou com a voz real. Ao pedir a ligação, meu coração queimava. E quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas). Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (um reflexo verde na lagoa no meio do bosque)?

Penso pouco no Thomas. Passou o frio dos primeiros dias. Depois, desgosto: dele, do pau dele, da política dele, do violão dele. Mas não tenho mexido no assunto. Entrei de férias. Tenho medo que o balanço acabe. O Thomas de hoje é muito mais velho do que eu, não liga mais, estuda, milita e amor na sua Martinica de longos peitos e dentes perfilados, tanta perfeição.

Atraída pelo português de camiseta que atendeu no Departamento Financeiro. Era jacaré e tinha bigode de pontas. Ralhei com tesão que me deu uma dor puxada.

Só hoje durante a visita de Cris é que me dei conta que batizei a cachorra com o nome dela. Tive discreto repuxo de embaraço quando gritei com Cris que me enlameava o tapete. Cris fugiu mas Cris não percebeu (julgando-se talvez homenageada?). Gil por sua vez leu como sempre nos meus lábios e eclatou de riso típico umidificante.

O mesmo Gil jura que são de Shakespeare os versos “trepas é humano, chupar divino” e desvia o olhar para o centro da mesa, depois de diagnosticar silenciosamente minha paranoia. Deu discussão hoje com Mary. Segundo ela Altmann é cruel com a classe média e isso é imperdoável. Me senti acusada e balbuciei uma bela briga. Ao chegar em casa pesou a mão imperdoável na barriga. Mary tem sempre razão.

Gil diz que ela não se abre comigo porque sabe que minha inveja é maior que meu amor. Ao telefone me conta da carreira e cacacá. Por Gil porém sei dos desastres do casamento. Comigo ela não fala.

Ontem fizemos um programa, os três. Nessas ocasiões o ciúme fica saliente, rebola e diz gracinhas que nem eu mesma posso adiantar. Ninguém sabe mas ele tem levezas de um feto. É maternal, põe fraldas, enquanto o trio desanca seus caprichos. Resulta um show da uva, brilhante microfone do ciúme! Há sempre

aquela pessoa, e compreender a natureza desse afeto, o que ela quer transmitir à pessoa destinatária, você deverá escrever a carta com suas palavras, e assiná-la com o nome de sua amiga.

A escreve a carta de B para D, assinando como B

B escreve a carta de A para C, assinando como A

4) Durante o processo de escrita, procure investigar como pode transmitir aquele afeto entre duas desconhecidas com as suas próprias palavras. Como as suas experiências se correspondem (ou não) àquelas da sua amiga de escrita? Não se trata de um exercício de falsidade: a ideia é se permitir ser atravessada pelo afeto de uma outra relação, colocar dedos, papel e caneta a serviço do amor de outra pessoa. Se achar necessário, peça ajuda a sua amiga, para que veja se a carta, uma vez escrita, está de acordo com o desejo dela.

5) Por fim, enviem a carta para suas respectivas destinatárias. Se por e-mail ou correio postal, a escolha é de vocês.

A envia a carta de B para D

B envia a carta de A para C

6) Compartilhem entre si – e se quiserem, também com o restante do grupo – a respeito da experiência.

uma sombra em meu sorriso (Roberto). A melancólica sou eu, insisto, embora você desaprove sempre, sempre. Aproveito para pedir outra opinião.

Gil diz que sou uma leoa-marinha e eu exijo segredo absoluto (está ficando convencido): historinhas ruminadas na calçada são afago para o coração. Quem é que pode saber? Eu sim sei fazer calçada o dia todo, e bem. Do contrário...

Não fui totalmente sincera.

Recebi outro cartão-postal de Londres. Agora dizia apenas “What are men for?”. Sem data.

Não consigo dizer não. Você consegue?

E a somatização, melhorou?

Insisto no sumário que você abandonou ao deus-dará: 1. bondade que humilha; 2. Necessidade versus prazer; 3. filhinho; 4. prioridades; 5. what are men for.

Sonho da noite passada: consultório escuro em obras; homens trabalhando; camas e tijolos; decidi esperar no banheiro, onde havia um patinete, anúncios de pudim, um sutiã preto e outros trastes. De quem seria o sutiã? Ele dormiu aqui? Já nos vimos antes, eu saindo e você entrando? Deitados lado a lado, o braço dele me tocando. Chega para lá (sussurro). Ela deu minha blusa de seda para a empregada. Sem ele não fico em casa. Há três dias que pareço morar onde estou (ecos de Ângela). Aquele ar de desatenção neurológica me deixa louca. Saímos para o corredor. Você vai ter um filhinho, ouviu?

Passei a tarde toda na gráfica. O coronel implicou outra vez com as ideias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca.

Epígrafe masculina do livro (há outra, feminina, mais contida), do Joaquim: “É a crônica de uma tara gentil, encontro lírico nas veredas escapistas de Paquetá, imagética, verbalização e exposição de fantasias eróticas. Contém a denúncia da vocação genital dos legumes, a inteligência das mocinhas em flor, a liberdade dos jogos na cama, a simpatia pelos tarados, o gosto pela vida e a suma poética de

2ª receita: DIÁRIO DAS AMANTES

Escolha uma pessoa do grupo. Pronto: agora vocês são amantes de escrita. Com sua amante de escrita, escreva um diário compartilhado durante 8 dias, da seguinte maneira:

- 1) Abram um arquivo editável googledocs, ou enviem-se e-mails, como acharem mais prático;
- 2) Escrevam no diário em dias alternados. No primeiro dia, o diário é seu, no segundo dia, da sua amante, no terceiro dia, retorna a ser seu, no quarto dia, é dela, e assim por diante até o oitavo dia;
- 3) No dia em que uma escreve no diário, a outra não pode editar, escrever ou ler o documento;
- 4) Quem escreve, naquele dia, além de escrever o diário do dia, pode editar tudo o que a amante escreveu no dia anterior: adicionar, subtrair, inverter ou mudar a ordem das frases. Só é possível editar aquilo que foi escrito pela amante no dia anterior.
- 5) Ao final dos oito dias, leiam em voz alta, uma para a outra, o diário da relação amorosa de vocês.
- 6) Em todo o diário, só é possível escrever em uma única pessoa do discurso: a primeira pessoa do singular (eu). Dizem que a experiência amorosa torna as amantes um mesmo corpo. Você e amante são a mesma pessoa, escrevendo um mesmo diário.

Carlos Galhardo”.

Meu pescoço está melhor, obrigada.

Quanto à história das mães, acenando umas para as outras com lençóis brancos, enquanto a filha afinal não presta assim tanta atenção, só posso dizer que corei um pouco de ser tudo verdade. F. penso não percebe, mas como sempre mente muito. Mente muito! Só eu sei. Vende a alma ao diabo negociando a inteligência alerta pela juventude eterna. Você diria? No pacto é pura Rita Hayworth, com N. na cenografia, encaixilhando espelhos. Brincam de casinha na hora vaga. Na festa que deram Gil alto discursava que casamento é a solução, mestre da saúde. Ironias do destino. Seguiu-se é claro ressaca sonsa e ciúmes rápidos de Rita.

Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas.

Na mesa do almoço Gil quis saber a verdadeira identidade de um Jean-Luc, e diante de todos fez clima de conluio, julgando adivinhar tudo. Na saída me fez jurar sobre o perfil dos sepulcros santos — Gil está sempre jurando ou me fazendo jurar. E depois você ainda diz que eu não respondo. Ainda aguardando.

Beijo.
Júlia

P.S. 1 — Não quero que T. leia nossa correspondência, por favor. Tenho paixão mas também tenho pudor!

P.S. 2 — Quando reli a carta descobri alguns erros datilográficos, inclusive a falta do h no verbo chorar. Não corriji para não perder um certo ar perfeito — repara a paginação gelomatic, agora que sou artista plástica.

Carta IV, de i. para uma estranha

São Paulo, 08.12.2020

Querida estranha,

Peço que você me olhe nos seus olhos enquanto lê estas palavras. Se possível, tente não imaginar os demais traços do meu rosto. Atenha-se apenas aos olhos, como quando observamos uma pessoa por tanto tempo que já nos esquecemos do que vemos. Veja: o movimento que eles fazem enquanto escrevo, derramando-se em direção aos seus, buscando formas na pele vermelha das pálpebras. Os olhos hoje valem ouro.

Queria dizer que é uma alegria imensa encontrar você assim, na rua, pelas mãos de outro desconhecido em uma cidade que desconheço. Não sei você, mas tenho tido uma fome muito grande de encontros durante esse ano. Embora seja muito caseiro, sou do contato, gosto de gente. Outro dia, encontrei por acaso uma pessoa enquanto caminhava na rua. Tínhamos tido um encontro casual ano passado, passamos uma noite gostosa juntos, e nada mais. Mas posso dizer que foi ainda melhor tê-la encontrado ali, na esquina a caminho do mercado. Nos abraçamos, conversamos uns dois minutos, e quando vimos já estávamos – sim – paquerando na rua em plena pandemia. Acabou que não rolou nada além disso, mas depois de meses de isolamento, me comoveu perceber que ainda existia alguma possibilidade de acaso no mundo. Acho que foi pensando nisso que deu vontade de te escrever.

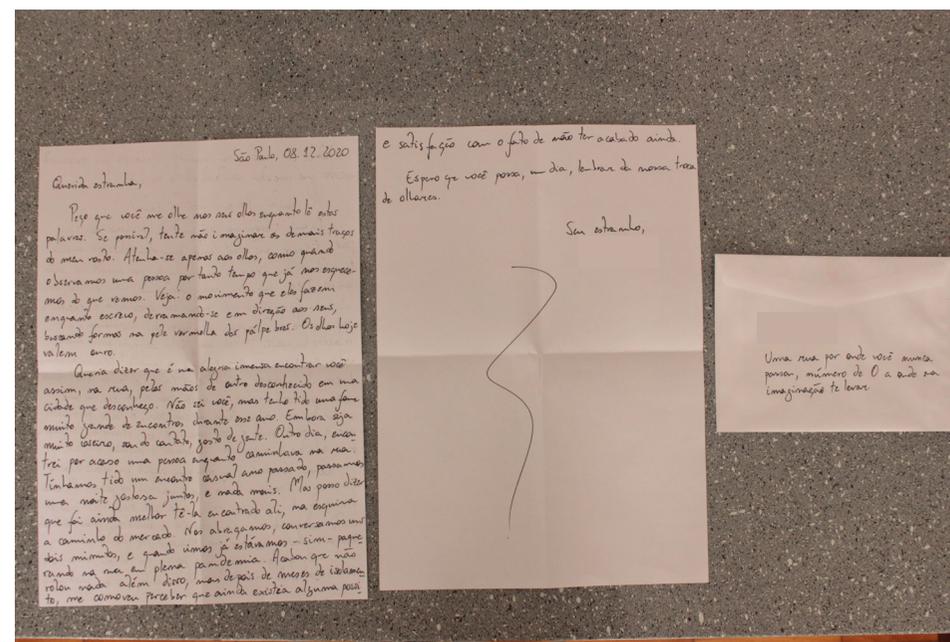
Me conta, pra onde você tá indo? Daqui, imagino você indo à padaria comprar pão. Espero que você tenha um dia deliciosamente banal e medíocre. Não confunda: por medíocre não quero dizer menor, mas mediano, nem acima, nem abaixo.

E o ingrediente para ser medíocre é exercer o seu direito de alegria, a alegria de momentos e relações banais. Você não acha sofrida essa mais valia existencial que a gente se impõe? Querendo extrair lucro da nossa própria existência o tempo todo? Posso dizer que sofri e sofro penças por estar sempre me cobrando ser algo além do que sou, e tenho percebido que a parada não é ser mais, é ser simples, ter empatia para aceitar os momentos de maior e menor intensidade.

Quem sou eu? Eu sou um sujeito que mais erra do que acerta, porque tenho mais vontade de fazer. Alguém que gosta de se expor, mas que a cada exposição não se sente adequado. Alguém movido a música, mas desafinado demais pra cantar no karaokê. Na verdade, eu sou como você, qualquer um, uma pessoa que tá aí pra aproveitar sabendo que uma hora vai acabar, e que sente medo e satisfação com o fato de não ter acabado ainda.

Espero que você possa, um dia, lembrar da nossa troca de olhares.

Seu estranho,
i.



pode parecer estranho, mas é verdade: eu vivo e escuto do que eu vivo ao mesmo tempo. a poeta e a performer fazem da consciência do distanciamento o seu tema e o seu tom. m queria explicar para l que a distância não é um motivo para eles se afastarem. p. queria tomar um café com b., sua amiga e ex namorada. a. queria falar de sua admiração por t., são amigas há 18 anos. i. pediu que a destinatária fosse uma pessoa desconhecida. nas agências dos correios, pacotes de entregas e devoluções de produtos fazem fila. não se trata de conhecer pessoas, nem de me fazer conhecer. nosso propósito é escrever algo juntos. algo que só nos tornamos capazes de escrever porque nos juntamos. papel branco e envelope roxo. tinta vermelha em papel amarelo. tinta preta em papel branco. tinta verde em envelope branco. a cor dos olhos dela. ela é a mais velha, irmã de 6. ela é Mimi. eu sou Cocó. me contou uma história de desenlaces amorosos entre os dois. namoraram primeiro. depois se separaram. ele conheceu outra. se casou. se separou da outra. voltou pra ela. terminou com ela. voltou pra a outra. parece ser assim com todo o resto. ela nos deixou quando ele tinha apenas com 1 ano de idade. passou por muitas dificuldades. no início, uma chegava e guardava lugar para a outra. desenhei a sinastia das duas. era um poema que li a primeira vez no início do ano passado. nosso passatempo favorito é fazer maratonas de Harry Potter, 6 de paus, julgamento e 8 de ouros: assim era a relação. poderia ser uma amizade colorida se eu não fosse monogâmica. tirando o gosto para música e parceiros sexuais combinamos em tudo. ele é movido a música, ela acredita muito em mim, ele tem bronquite severa. ela gosta das minhas referências. ele é meu irmão preferido. mas isso eu não posso dizer. gosta de olhar para as pessoas de um jeito livre. a filha cursou direito. o irmão é muito preguiçoso. o pai é depressivo. eu a admiro. estamos vivendo uma desilusão amorosa. iam ao cinema pra falar mal dos personagens. começou com uma carta sem resposta. esse menino órfão também fez parte da minha infância. a relação dos dois vem muito das trocas intelectuais. eu de Nanã. eu de Obá. eu de Oxalá. a gente se liga todo mês. não pus código de rastreamento. adoramos poetas portugueses. ai que saudade da minha ex. ele é caseiro, mas gosta de circular. entregou pra velha que passeava com o cachorro. se extraviou. esse é um jeito de você se lembrar de mim. até hoje não sabem quem é quem. você tem o direito e a obrigação de mudar o caminho. as pessoas que estão acima da média sofrem. ela chegou a me depositar dinheiro enquanto o auxílio não caía. ele queria ser mais. postou a carta durante o período mais crítico da greve dos correios. frequentemente o motivo é tomar bronca. ela fica com caras que acha que não devia. Fernando Pessoa, Florbella Spanca, Gonçalo M. Tavares, Ruy Zink, Valter Hugo Mãe... O resto é fofoca.

ato III



segredo e erêditariedade

Três cartas para minha avó, Terezinha Melo Ferreira

*Seu rosto brilha em reza, brilha em faca e flor
Histórias vem me contar
Longe, longe, ouço essa voz
Que o tempo não levará
Precisa gritar sua força é irmão, sobreviver
A morte inda não vai chegar,
se a gente na hora de unir
Os caminhos num só, não fugir e nem se desviar*
Milton Nascimento

Erêditariedade

Gramacho, 15 de Setembro de 1979
Valqueire, 28 de Janeiro de 1992
Jacarepaguá, 26 de Julho de 2022

A benção, Vó!

Começo esta carta pensando em tudo o que a senhora nunca me disse. Gostaria de ter referências menos precárias para evocar a sua presença nessas linhas, mas as lembranças da primeira infância não permitem. Predominam os cheiros: a cânfora das pomadas abrindo passagem pelas vias aéreas, os incen-



Anunciação
Fotografia do álbum Feitura de Santo Dandaregi Abaçá de Kavilê
Foto: Agenor Santos Fotografias

sos e a umidade do quarto dos santos, a terra molhada do quintal, o odor bruto do jabuti. São crus e bonitos os cheiros, ao contrário das imagens, dão sensação de inteireza. Tento chegar aos olhos pelo nariz e vejo a senhora em casa, sentada na poltrona do sofá de couro, quase posso sentir a textura rachada. A sensação de acolhimento da louça, como um copo de leite quente antes de dormir. Percebo que do seu corpo só me resta o rosto, o cabelo prateado emoldurando a face redonda como uma bolacha. Rugas em volta do sorriso largo – seriam covinhas?

Os documentos não ajudam a reconstruir um corpo para você. Paradoxalmente, sua nitidez parece operar o oposto, partindo as narrativas como um quebra cabeça. Se dão evidência de sua passagem pela terra, enterram um pouco mais fundo os fundamentos. Desde o dia em que a senhora nasceu novamente, reinvento agora a tua presença, dando mais uma volta na espiral de nossas vidas. Muito antes de sua partida, você já desenhava o fundamento de nossa família ao abrir as portas do corpo para receber Dandalunda. E antes mesmo de adentrar esse mundo, eu também renasci naquele dia, pelo segredo desse envio...

O fato é que eu não imaginava que você apareceria justo aqui, no meio dessa dissertação sobre cartas, endereçamento, arte conceitual, papo careta. Fico imaginando o que você pensaria de mim hoje. Um dia, sua filha me contou que você fora casada com um artista em João Pessoa, e que largou ele pra lá depois de descobrir que era um vagabundo. E porque não quero ser um vagabundo, tento respeitar os documentos, seguir as pistas dos referentes para refazer os envios: a viagem de Caruaru à Paraíba, o casamento e a fuga do vagabundo, o trabalho de cabo eleitoral, a chegada no Rio de Janeiro... flashes de uma dança que recusa leituras e inscrições, como as fotos da festa que você mandou tirar no dia de hoje. Por isso, peço agô e permissão para insistir na escrita. O desejo de envio que me consome por todos esses anos – já se vão seis anos desde que me deparei com essas fotografias – surge justamente da incapacidade de poder conversar com você, de olhar nos seus olhos e ouvir os seus ensinamentos. Vibrando nos pequenos fragmentos de fotos e documentos nas gavetas, esca-



Tudo o que eu nunca te disse, dentro dessas margens
Colagem digital sobre fotografia 3X4

pando nas memórias orais de minha mãe, ou pulando nos caminhos dos odus para os olhos desprevenidos, vou e volto a essas imagens como quem caminha em espirais, para testemunhar outra vez sua sobrevivência nos corpos de suas descendentes.

Foi assim que ao comentar com uma amiga do mestrado, a Beatriz, sobre a aposta central deste trabalho – a de que existiria uma poética e uma política do segredo nas escritas endereçadas, algo cuja transmissão excede e precede a palavra – ouvi de sua boca o que já deveria ser evidente: *você está falando de macumba*. E voltei à frase de Ayrson Heráclito, babalorixá e artista, esquecida em um canto escondido da mente: a arte tem algo de tornar um segredo produtivo. Retornei então àquele mesmo ponto que motivou minhas primeiras pesquisas em arte, e que percebo, hoje, ser o segredo que move a minha produção: o álbum da sua feitura de santo.

Nessas fotos, feitas no dia de hoje, 15 de setembro de 1979, vejo o seu corpo renascer da camarinha tomado por Dandalunda e sua eréia. Desde a primeira vez que as vi, fiquei maravilhado com seu caráter duplo: se pareciam em tantos momentos um álbum de família, Oxum debutando junto aos seus familiares, havia algo de inapreensível, uma magia incomum naquelas imagens. Elas sempre me pareceram tão diferentes de outros registros fotográficos – jornalísticos ou artísticos – que eu já havia visto. Não eram etnográficas como as de Pierre Verger. No verso do álbum, a inscrição Agenor Santos Fotografias – Duque de Caxias, com um número de telefone de sete dígitos, testemunha que foram feitas por um fotógrafo contratado à época pela senhora. Uma Eke-di de uma antiga casa que eu frequentei me disse uma vez que, antigamente, nas décadas de 70 e 80, era comum se contratarem estúdios fotográficos para fazer as fotos das feituuras de santo, à forma de um álbum de quinze anos ou de uma festa de casamento. As fotos, por outro lado, não revelam nada além dos ritos públicos abertos a toda a comunidade: a quitanda de erê, a saída de santo, a igreja brasileira. No entanto, jamais encontrei outro álbum que tivesse esse mesmo formato. Me pergunto em que outras gavetas ou depósitos eles



Contracapa do álbum Feitura de Santo Dandaregi Abaçá de Kvilê, com os créditos do fotógrafo.

se encontrariam hoje. São fotos que muitas vezes não querem ser vistas pelos familiares que não compartilham da religião, e por isso mesmo, perdem-se nos arquivos da família.

Mas se não são etnográficas, tampouco são fotos artísticas como as de Mário Cravo Neto. Foram feitas para serem apreciadas como um álbum de família, um álbum de recordações de minha família sanguínea. Mas também são testemunho da minha família espiritual. E por razões que a senhora bem sabe, nunca fui capaz de refazer os envios, pelo menos, não de forma linear. Tentei achar o fotógrafo. Tentei achar o barracão. Mas eu cheguei tão tarde nessa história... Tentei deixar essas imagens na gaveta, para que restassem a cumprir o papel que a senhora mesmo lhes assinou originalmente. Tentei dar um tempo da espiritualidade. Tentei dar um tempo da fotografia e da imagem, fui fazer poesia, performance... E cá estou outra vez. Oxum, Oxum, Oxum, Oxum. Todos os caminhos pelos quais caminhei me trazem de volta a Ela. Peço maleme. Aprendi a lição. Eis-me aqui.

Observando mais uma vez essas imagens cuidadosamente guardadas, pergunto por que elas me convocam. Encontro algumas pistas escondidas nas faturas da revelação já muito desgastadas pelo tempo. O olhar de uma mulher negra, fitando a Yaô formosa que desfilava pela sala, se revela no processo de digitalização, mediante a correção da luminosidade e do contraste da imagem. Descubro que um dos rituais de quebra das quizilas, descritos minuciosamente por minha mãe, é justamente contar uma historinha, e me pergunto que história a sua eréia terá contado em meio ao rebuliço dos erês em polvorosa, a ponto de Yá Kavilê estender uma mão – com unhas muito bem feitas – pedindo silêncio para poder ouvir. Vejo o teto do barracão coberto pelas bandeirinhas, peixes, estrelas e luas, e sua eréia subindo aquela escada em direção ao Orun, com alguma dificuldade para lidar com as leis da gravidade de um corpo feito de carne. Vejo o colar de chupetas, línguas de sogra e doces emoldurando o sorriso na boca dourada, marcada de covinhas, colar que como o arranjo de flores, fora feito minuciosamente por sua Ekedí e filha.



Escadas para o Orun
Colagem digital sobre fotografia

E vejo ainda mais, muito mais. Porque a bem da verdade, o que me convoca nessas imagens não quer simplesmente permanecer como imagem. Salta para fora, como coisas que mais que simplesmente vivas, querem viver a vida. Talvez por isso tenha sempre me perguntado sobre o tipo de exposição que essas imagens demandam. Vejo três mulheres conectadas por uma herança comum e muitas histórias silenciadas pelas redes do patriarcado e do racismo religioso. Vejo um barracão que não mais existe, de uma nação cuja história ainda é pouco falada, transmitida, representada. Vejo muitas casas do passado, casas que para sua tristeza deixaram de existir, ou que nunca puderam existir por falta de recursos e estrutura. Vejo ainda toda sorte de objetos mágicos, coisas viventes que proclamam para si uma vida entre os vivos: tecidos de lese, chupetas, palha da costa, chocalhos, cristais, alguidares, louças, ágates, anáguas, cacos e imagens de santos. Vejo, por fim, o princípio fundamental de nossa religião, comer e dar de comer, propagar-se em uma infinidade de quitutes, receitas e gestos rituais de oferta, do camarão com quiabo das tradições familiares às cocadas brancas para Oxalá, do peixe cozido no coco oferecido no prato de barro – espero ter feito ao seu agrado – ao feijão de leite, que cozinhei pela primeira vez para minha mãe de santo na sexta feira da paixão.

Por tudo isso, quando vejo a senhora renascer, toda possibilidade de um relato linear se desfaz. Em vida, você só pode me conhecer como erê, uma criança que gostava muito de batata frita. Vivo, tive o privilégio de lhe conhecer duas vezes: primeiro como a minha avó, depois como minha Ancestre. E hoje, percebo que é nessa relação entre erê e ancestralidade que reside a base de nosso segredo. De um lado o Erê, entidade infantil que estabelece a ponte entre o corpo do cavalo e o seu orixá. De outro, o Orixá, ancestral coletivo para os iorubanos, ou o Inkisi para os bantos, que permite que o corpo nasça e vingue na terra, para ser sua porta e morada. O Erê e o Orixá formam parte de um mesmo dueto: o mais novo deve aprender com o mais velho, e o mais velho dá passagem para que a criança possa renovar a terra através de suas brincadeiras. Girando no tempo presente, o novo e o velho manifestam-se no corpo do rodante: a criança



Coroação
Colagem digital sobre fotografia

não substitui o ancestral, ao contrário, dá a ver o seu renascimento, o retorno do passado na matéria precária da carne. No corpo do rodante, Erê e Orixá, criança e ancestral, habitam uma mesma imagem. A sua imagem, vó.

Finalmente me dou conta que essa pesquisa me levou a uma nova volta na espiral do tempo. Peço licença para brincar com essas imagens. Preciso encontrar gestos e vozes para dançar a hereditariedade de nossa relação, dança que como a alegria contagiante e zombeteira dos Erês, quer se incorporar a todas as coisas do mundo, para dizer que não cessamos de nascer. Esse movimento hereditário, creio eu, não quer se manifestar como a perda de uma experiência originária, muito menos na forma de um relato histórico ou linear. Ao contrário, organiza-se segundo o princípio espiralar das conchas, moeda cambriana das relações de permuta entre os seres do céu e os seres do mar. A concha marinha e a concha do caracol são estruturas espirais logarítmicas: embora a distância entre o centro da concha e a extremidade aumentem com o passar do tempo, as conchas crescem segundo uma mesma escala, preservando o mesmo ângulo entre o centro da concha e todos os pontos que tangenciam a curva. Desse princípio de composição, proliferam as mais diversas e variadas conchas: mesmo a mais simples alteração no trajeto do molusco pode produzir mudanças no formato e no desenho da concha, sem no entanto interromper seu padrão geométrico. As conchas, por outro lado, servem de abrigo e proteção para a carne mole, amorfa e plástica de seus habitantes, e uma vez abandonadas, podem servir de casa para um novo residente. O movimento espiralar dos búzios seria, assim, o modo de fazer proliferar abrigos no mundo, e de fazer do mundo uma casa. Seria também a forma hereditária pela qual o Ancestral renasce multiplicado nas crianças, proliferando-se a cada novo volteio da concha, sem deixar de preservar a relação angular do giro.

Conta um mito que Oxalá teria sido partido em mil pedaços por seus inimigos. Bara, incumbido por Olorum de recolher os pedaços do senhor do pano branco, coletou os pedaços que encontrou pelo caminho. Levou o que pode a Olorum, que juntou todas as peças e deu de novo vida ao grande rei. Mas Bara



Eréia

Fotografia do álbum Feitura de Santo Dandaregi Abaçá de Kaviê
Foto: Agenor Santos Fotografias



não foi capaz de recolher todas as partes: muitas delas se perderam longe, muito longe. Por isso, diz-se que Oxalá está em toda parte. Gosto de imaginar as conchas como os muitos e infinitos pedaços de Oxalá espalhados pelo mundo, a povoar as terras e os mares, os ibás e as mesas de jogo, para fazer desse mundo abrigo da matéria amorfa e cinética do corpo.

Confesso que ainda não sei ao certo para onde essa nova volta na concha do caracol me conduzirá. Por ora, gostaria de mostrar para a senhora alguns passos que tenho dado, no passado recente, na tentativa de mobilizar nosso segredo.

Não me despeço, pois estou apenas começando.

*

Alimentar a terra, alimentar a casa, alimentar a gente

Gramacho, 15 de Setembro de 1979
Prados Verdes, 30 de Outubro de 2021
Jacarepaguá, 27 de Julho de 2022

Vó,

Sempre me emocionou a poética dos nomes dos erês: *vagalume, estrelinha, suspiro, brisa, violeta, folhinha, minhoco, gavião, maresia, sempre verde, feijão, sargento, terrinha, azulão, borboletinha...* Por isso, é com alegria que conto à senhora que no dia de hoje, distribui doces, cestas básicas e livros como parte de uma intervenção poética em favor da alimentação física e espiritual das crianças e de suas famílias. Com o nome de Quitanda de Erê, esse trabalho que é projeto social e também ação performática surgiu do desejo, há muito tempo gestado, de fazer e distribuir doces nas festas de Cosme e Damião, uma forma de celebrar nossa ereditariedade a partir de uma reflexão sobre a comida e seus saberes. Um dia, perguntei à minha mãe o que a senhora gostava de comer. Ela



Jacaré-quebra-quizila
Fotografia do álbum Feitura de Santo Dandaregi Abaçá de Kavilê
Foto: Agenor Santos Fotografias

sacou na hora: *vai dar um presente de ancestralidade, meu filho?* Me passou umas tantas receitas, todas de pratos prediletos seus: peixe no coco, galinha ao molho pardo, cuscuz de milho com coco, bucho com batata, mocotó... Receitas típicas que, no entanto, guardam o segredo de nossa alimentação física, afetiva e espiritual.

Como a senhora bem sabe, nas casas de santo, boa parte de tudo o que acontece depende da comida. Nas obrigações, oferecemos comida aos Orixás para pedir agô e proteção, sacralizamos o alimento oferecido em sacrifício aos santos, alimento que também comeremos ao final da festa. Nos ebós, passamos comida no corpo para limpar as energias negativas. Em presentes de ancestralidade, escolhemos a comida favorita de nossos Ancestres, para lembrarmos que somos a continuidade dos passos de nossos mais velhos. Me corrija se estiver errado, mas penso que a necessidade de pôr a comida em circulação através dos rituais de nossa religião tem a ver com uma estratégia de sobrevivência dos povos escravizados. Afinal, que outro motivo para que os santos comam do bicho apenas as vísceras, reservando para nós a carne, a chamada comida de branco?

Comer e dar de comer: duas partes do mesmo processo que o colonialismo quis afastar em sua sintaxe expropriatória. Me lembro do que minha irmã de santo, Danielle Almeida, contou para mim um dia, ensinamento passado a ela pela nossa Yá: quizila de orixá é fome. E é com tristeza que lhe digo, vó, que em 2022 ainda se tem fome em nosso país. Em supermercados, vendem-se carcaças e ossos de animais, para lucrar com a miséria do povo. E no entanto, apesar da crise econômica provocada pela pandemia, o agronegócio lucra e se expande a níveis nunca antes vistos, queimando florestas inteiras para expandir áreas de cultivo de soja e criação de gado. Um gado cuja carne só provaremos os fiapos, roendo restos de carcaças de bois modelo exportação. Diante do cenário de fome endêmica do país, o desejo de distribuir doces e balas nas festas de Cosme e Damião se reconfigurou. À imperativa necessidade de distribuir comida, somou-se o desejo de pensar os valores culturais que permitem que em algumas



Agerêum

Fotografia do álbum Feitura de Santo Dandaregi Abaçá de Kavilê
Foto: Agenor Santos Fotografias

mesas sobre, em outras falte, valores fundados no agronegócio, no desprestígio à agricultura familiar e às comunidades tradicionais. Se nas práticas alimentares dos povos de terreiro, aprendemos que o alimento se partilha, se dá e se faz coletivamente, é preciso endereçar esse conhecimento àqueles que têm fome.

Além das doações, boa parte do dinheiro arrecadado para a compra das cestas básicas veio de minha prática como oraculista, através de consultas de tarô e astrologia. Uma prática relacional de ver o destino em destinação, que cada vez mais associa ao movimento misterioso do endereçamento que investigo nessa pesquisa. Os oráculos, assim como as cartas, são formas vazias e expressivas: se por um lado estão carregados pela vontade de significar o destino, por outro, são códigos vazios, formas de a partir de um sistema fechado de símbolos, repetir o segredo de nossos envios a este plano. Porque apesar da infinidade de destinos possíveis, uma coisa é certa: em nossas múltiplas diferenças, por razões que só podemos tatear, fomos todas enviadas ao Ayê para produzir sentido (alimento imaterial) na materialidade das coisas.

Hoje, pudemos ajudar – mesmo que provisoriamente – 32 famílias a quebrar a quizila maior do povo de santo. A intervenção jamais teria sido possível sem o acolhimento deste projeto pela minha Yalorixá Flávia de Jagun, por minhas mais velhas e irmãos do Ilê Axé Omin Agbara Oluayê, família espiritual a quem agradeço e peço a benção por me acolher e me cuidar. Isto porque não se trata simplesmente de distribuir cestas básicas: trata-se de trazer a dimensão social e política para dentro do espaço sagrado. O Ilê Axé fica localizado na área rural do bairro de Nova Iguaçu, no km 34 da antiga rodovia Rio-São Paulo, região extremamente carente de serviços de saúde, saneamento básico e asfaltamento adequado das vias. Nessa área dominada por grupos neopentecostais e milícias, uma casa de candomblé constrói suas paredes com o esforço e o suor de muitas mulheres, acreditando no diálogo com a comunidade como forma de garantir sua segurança e permanência no território.

Penso que naquele momento, de fato, os erês plantaram uma semente



Registros da ação *Quitanda de Erê*, no Ilê Axé Omin Agbara Oluayê
Fotos de Amanda Neri



poderosa na terra. Desde então, o Ilê Axé Omin Agbara Oluayê tem desenvolvido projetos junto a moradoras locais, com o apoio de instituições da sociedade civil, coletivos e mesmo universidades. Em uma dessas atividades, plantamos um jardim de ervas e árvores ritualísticas – dendezeiro, peregrun, fortuna, erva de santa luzia, akoko, cactos, boldo, saião, babosa – no espaço de nosso axé. Contamos com a ajuda de Núbia e Bruno, estudantes da UFRRJ e membros do Núcleo de Estudos de Matriz Africana dessa universidade. Junto de outros estudantes do núcleo, eles planejam construir um viveiro de ervas ritualísticas e árvores sagradas de nossa religião, que possa servir como espaço de criação e reprodução de mudas para doação aos muitos terreiros da região de Nova Iguaçu e Seropédica. No último mês de junho, recebemos um grupo de mulheres moradoras locais para uma roda de conversa sobre o tema da dignidade menstrual, seguida de uma refeição coletiva – comida de mulher parida – e da distribuição de absorventes e produtos de cuidados. Amanhã, dia 28 de julho, receberemos a visita do CRASS itinerante, para cadastramento das famílias locais, segunda via de documentos e oferecimento de serviços de assistência social aos moradores do bairro.

Seja na religião, nas artes ou na política, não é fácil construir uma prática coletiva. Somada à rotina muitas vezes difícil e árdua de uma casa de santo – que todavia está em construção – é preciso arrumar tempo e energia para pensar atividades, articular parcerias, escrever projetos e construir laços efetivos com a comunidade. Historicamente, o racismo religioso muitas vezes obrigou os terreiros a uma vida circunspecta às atividades religiosas internas. Afinal, não pregamos a palavra, tampouco desejamos a conversão do outro. E se nos vemos atacados, nada mais instintivo do que o gesto de reserva. Hoje, penso como essa reserva, esse silêncio e essa constrição são gestos que marcam a trajetória de pessoas de axé. Penso em minha mãe, sua filha, que por anos conviveu com o preconceito religioso de meu pai dentro de casa. Com emoção nos olhos, ela me conta que um dia a senhora, recém feita de santo, foi à missa na Igreja da Ima-



Busca Ativa de Famílias de comunidades de terreiro, ação do CRASS de Nova Iguaçu no Ilê Axé Omin Agbara Oluayê. Fotos do autor.



culada Conceição, em Realengo, e que o padre, ao vê-la toda de branco e pano de cabeça – como dita o preceito – teria começado a vociferar para o público que igreja não era lugar de macumbeiro. Nem por isso a senhora esmoreceu: respeitando o preceito, aguentou firme até o final da missa para bater a cabeça para a sua santa. O que o padre não sabia, todavia, era que a igreja estava abarrotada de gente de candomblé, mulheres que como a senhora, sentaram-se ao fundo para assistir a missa no dia de Conceição e, discretas, vieram cumprimentá-la após a cerimônia. Pela coragem.

Pergunto a você, minha mais velha: como podemos nos proteger hoje, em um Brasil tão diferente – e ao mesmo tempo, tão parecido – daquele onde a senhora viveu? Nesse Brasil marcado pela associação entre a bancada da bíblia, a bancada da bala e a bancada do boi, onde encontrar espaço para o sagrado? E quando digo sagrado, não me refiro apenas ao sentido religioso do termo. Falo de relações e valores sagrados para a manutenção de uma comunidade sadia, pautada no respeito às diferenças e na garantia dos direitos humanos e sociais básicos previstos constitucionalmente. Como que a gente faz pra se virar?

O caracol vem de longe, sua casa não se fez de um dia pro outro. Se por um lado assistimos hoje à radicalização de um projeto necropolítico, 500 anos de colonização nos revelam que há pouco de novo nessa história. E nesse sentido, a busca de um espaço para o sagrado de nossa religião não pode ser pensada sem que se leve em conta a luta histórica de mulheres negras por moradia. Nas trajetórias de mulheres como Tia Ciata, nas histórias de fundação de casas tradicionais como o Ilê Axé Opô Afonjá, vemos mulheres unindo forças para conseguir dar a si próprias e a suas comunidades uma moradia digna. Nos barracões de santo, a sabedoria autóctone associada às tradições construtivas das matrizes africanas criou um correspondente dos agbolés iorubanos. Neles, construções coletivas e familiares de um ou dois cômodos, coladas parede com parede, são construídas ao redor de um pátio, onde a maior parte das tarefas domésticas são realizadas coletivamente. Agbolé, em iorubá, é palavra formada



Igreja Brasileira
Colagem digital sobre fotografia

da soma de ágbò (carneiro) e ilé (casa): rebanho de casas. A casa de axé, com os quartos de santos colados uns nos outros, e voltados para o salão principal, o quintal ou dependências comuns, reproduz em muitos sentidos a estrutura construtiva do clã iorubano, mais ainda se pensarmos que sua construção e manutenção é sempre coletiva. Em uma função religiosa no candomblé, lava-se e passa-se roupas, cozinha-se comidas, concerta-se estruturas. E no fazer coletivo e ritualizado dessas atividades, constrói-se uma comunidade sagrada.

*

Chupeta

Gramacho, 15 de Setembro de 1979
Cinelândia, 07 de Junho de 2018

E vislumbro alumbrado a Eréia sentimental. Em queda, um colar de chupetas, doces e línguas de sogra desagua em imagem, jorrando dos volteios de um laço dourado para enlaçar os olhos em riso lacrimoso. Em berro, volto à criança que um dia fui, o gosto salivar do plástico mastigado. É que a chupeta recusa a condição de imagem, precisa pular para o fora do quadro, instaurar-se no silêncio triste das crianças adúlteras, as crianças mais lindas de latinoamérica, crianças órfãs de futuro, de chão e de abrigo. Crianças que marcham cantando uma canção de amor. Eu as ouvi cantar uma canção de amor, marchando ombro a ombro até a morte. Que tipo de amor terão conhecido as crianças de latinoamérica? Eram tão jovens e, no entanto, já cantavam o amor dos amantes que não tiveram, a casa sem telhado, os jogos de areia, pedra e faca. Eram tão jovens e já ardiam de desejo. Eu as ouvi cantar enquanto marchavam até o desfiladeiro da história, e ainda que cantassem uma canção de guerra, de uma geração heróica de jovens crianças de latinoamérica, eu ouvi e soube que acima das facas e do gás de pimenta, dos cacetetes e das cavalarias, falavam do valor



Eréia sentimental
Colagem digital sobre fotografia



Mirante miração
Fotografia do álbum Feitura de Santo Dandaregi Abaçá de Kavilê
Foto: Agenor Santos Fotografias



Registro da Ação Chupeta
Fotografias de Frederico Klumb e André Rodrigues

e dos espelhos, das chupetas e dos doces, do desejo e do prazer. E essa canção era nosso amuleto.

No dia 07 de Junho de 2018, acordei militarizado em uma cidade militarizada. A ordem do dia era clara. Com uma chupeta na boca, cabeça raspada, coturnos, calça camuflada e uma camiseta branca, engatinhar e rastejar pelo trajeto entre o prédio do Clube Militar e a Câmara dos Vereadores, na Cinelândia, Rio de Janeiro. No início do trajeto, fazer o adobá em frente ao Clube Militar, e no final do percurso, fazer o dobalé em frente à Câmara dos Vereadores. Buscava a canção e seu amuleto, o masculino e o feminino, o riso e a disciplina, a fim de investigar os múltiplos silenciamentos de uma cidade sitiada, onde uma intervenção militar e o assassinato de uma parlamentar negra anunciavam o precipício da história. De um lado, o corpo do militar, espelho maior da masculinidade fálica, do desejo castrado, do corpo uniformizado e disciplinado para não falar. De outro, a chupeta, símbolo do infans, aquele que não tem fala. Da mesma forma como se coloca uma chupeta na boca de uma criança para silenciá-la, a disciplina militar cria um corpo assujeitado, que não entende a fala como parte de uma estrutura dialógica, que só compreende a fala em termos de comando e dever. A chupeta no corpo do adulto, símbolo da Eréia de minha avó, virava do avesso um arquivo de gestos afetivos, pessoais e familiares, do adobá ao dobalé, a fim de experimentar sua qualidade política. Naquele dia, eu ouvi a canção das crianças mais lindas de latinoamérica, gritos longínquos de corpos roubados do brincar. A canção era mais ou menos assim:

Se der pra matar eu mato é logo compadre, arranco a cabeça de uma peixada só. Levanta daí cara, quem é você pra tá fazendo isso? Você tá precisando de ajuda? Ninguém vai bater no bebê aqui não. Ela quer saber quem é que lava a sua roupa. Senhor o senhor pode ir ali para a calçada, essa área é só para passageiros do VLT [veículo leve sobre trilhos]. E avisa a ele pra tirar minha cara, eu não quero aparecer na filmagem. É intervenção militar? Contra intervenção militar ou a favor da intervenção militar? Eu tô confusa. É o Van Helsing.



Registros da Ação *Chupeta*
Fotografias de Frederico Klumb e André Rodrigues



Um homem de cabeça raspada é uma imagem que a gente já está acostumado. Uma mulher de cabeça raspada é diferente: ou ela fez um santo, ou você pensa que é uma doente mental. Agora isso é arte? Parece o Homem Aranha. Mãe, porque ele tá engatinhando? Vocês são de que canal? É da Rede Globo? Tio, isso aí vai passar na Record? É você ali? O problema é família mesmo ou é só do Rio de Janeiro? Ele tá treinando pra guerra, kkkkk o Coronel mandou treinar. É um protesto? Eles tão vindo aí, é melhor se acostumar. Ele deve estar fazendo promessa, só pode! Coitado... Parece o jogo que a gente costuma jogar. Olha minha filha, o menino com a chupeta. Nem sabe andar direito. Oi com licença? Isso aí é pra quê? Sobre o quê? Filma essa merda que tá aqui ó, essa pobreza. O Augusto tá perdido na vida. Vocês tão fazendo o quê? É você ali? Mas vocês tão filmando ele ali, uma chupeta... Não porque o exército tá vindo aí tá? Você tá usando a farda, a calça camuflada da aeronáutica, e você botou uma chupeta nele, agora depois vocês vão ver o que vocês vão produzir com isso aí. Fica aceso, hein? Eles vão achar vocês, tá ouvindo meu querido... Era você ali? Não, não era você, era um homem negro que estava ali, um homem negro, forte, parrudo, eu vi. Isso é um abaixo assinado em defesa da emergência do Hospital Geral de Bonsucesso. Nós não podemos permitir o fechamento de nenhuma emergência dos hospitais do Rio de Janeiro. Senhoras e senhores que estão passando, percam um minutinho aqui, mas assinem esse abaixo assinado pelo não fechamento da emergência do Hospital Geral de Bonsucesso. É o demônio que tá no corpo dele. Olha só, você tá bem? Me diz o seu nome. Levanta daí, deixa eu te ajudar a levantar. Eu entendo você. Você é um erê? É um erê você? Ele é um erê, eu sei. Levanta daí, qual o seu nome. Eu sei porque você tá aí. Pedrinho é o seu nome? Hum não é pedrinho... Joãozinho? É de Oxumarê você? Bessen? Não é de oxumarê... Ele vai ficar sem roupa. Ô minha mãe Oxum me ajuda a desvirar esse erê. Não faz isso com o seu cavalo não, você vai rasgar a roupa toda dele. Levanta daí, tira essa chupeta, fala comigo. Esse cavalo vai ficar todo machucado. Isso, levanta, agora tira essa chupeta. Tá tudo bem né? Agora vai embora, não faz mais isso com seu



Registros da Ação *Chupeta*
Vídeo de registro da ação: <https://bit.ly/perf-chupeta>

filho não, ele não merece. Agora vai, erê. Vai embora.

O amuleto improvável, gesto impossível de ser registrado pelas câmeras dos fotógrafos, foi a canção de uma moça que ao ver-me rastejar pela Cinelândia, chamou pelo meu erê. Implorou aos orixás que a ajudassem a me desvirar. Temia por mim, por nós. Tentou adivinhar meu nome. Mas eu não tinha um nome. Tentou adivinhar meu santo. Pediu misericórdia a Oxum. Rezou por mim. E só se despediu quando, após fazer o dobalé no topo da escadaria da Câmara dos Vereadores, levantei-me por fim do chão. Olhou-me nos meus olhos e pediu que meu erê não fizesse aquilo com seu cavalo. E com uma voz afetiva, porém direta, despachou-me dali.

Lá longe, bem longe, eu ainda a ouço cantar nosso segredo.

Carta para Rodolpho do Amaral, às vésperas de nascer

Jacarepaguá, 29 de Junho de 2020

Amor? Amor!

Há mais de um ano tenho a alegria de compartilhar essa caminhada ao seu lado. Sabemos, eu e você, que muita coisa mudou em nossas vidas de lá pra cá: concluir um mestrado, corres de grana, voltar a morar com a família, foram apenas algumas das experiências que partilhamos nesse um ano juntos. Longe de nos afastar, penso que todos esses episódios nos fortaleceram, podemos estar um para o outro, fortalecer um ao outro em momentos tempestuosos. E agora, enquanto escrevo essas linhas, você se prepara para uma viagem ao desconhecido, uma viagem além dos mares. E como ainda não chegou a minha hora, só me resta esperar no cais pelo seu retorno, usufruindo das qualidades particulares da espera: as cartas, os tecidos e as comidas.

Ando mergulhado no álbum da feitura de santo de minha avó. Entre suas muitas cenas, uma em particular me chama a atenção: são as fotos em que meu avô Enoque aparece lado a lado da Eréia de minha avó, que lhe destina alguns gestos típicos dos rituais da quebra das quizilas. Minha mãe me explicou um dia que a quebra das quizilas é um ritual característico dos candomblés de Angola, parte dos ritos públicos da iniciação, quando o Erê do rodante é convocado a realizar uma série de tarefas, de modo a quebrar as interdições do corpo que acaba de nascer. Subir uma escada, manejar uma pá, contar uma história, dar um pulo, vender um tabuleiro de quitutes, são algumas das atividades que com-



Cabeleréia

Fotografia do álbum Feitura de Santo Dandaregi Abaçá de Kaviê
Foto: Agenor Santos Fotografias

põem esse ritual e que são retratadas no álbum. Em particular, duas dessas atividades são realizadas com a participação de meu avô Enoque, justamente aquelas de conotação mais afetiva e amorosa: cortar o cabelo e servir um cafezinho. Me pergunto o que terá motivado meu avô a ser escolhido para participar dessas atividades tão específicas. Na verdade, o motivo pouco importa, afinal, não muda o fato inusitado de ter o seu cabelo cortado pela eréia da sua companheira. Ao observar a candura dessas imagens, penso na beleza particular que é compartilhar a jornada espiritual de alguém, poder estar em companhia não apenas daquele a quem se ama, mas de seus muitos guias, entidades, orixás. E era sobre isso que gostaria de lhe falar aqui, nessas entrelinhas.

Por caminhos muito diversos e com histórias de vida muito próprias, buscamos em nossas famílias espirituais um sentido de pertencimento que, por vezes, faltou em nossas experiências familiares. Não que a espiritualidade seja capaz de preencher essa lacuna. Mas nos candomblés, somos inevitavelmente defrontados com ela, quando tratamos a todos por nomes de papéis familiares: o irmão mais velho do barco, o irmão mais novo da casa, a tia e a mãe, o pai e a avó... nomes de tratamento que remetem à estrutura nuclear da família. Nesse sentido, o candomblé enquanto experiência comunitária e religiosa pode tanto nos convidar a repensar esses papéis familiares, como reforçá-los, sobretudo quando somos incapazes de resistir à projeção de nossas faltas pessoais. Colocando em outros termos, a depender da forma como construímos nossos afetos nessas comunidades religiosas, podemos tanto expandir as definições de família, deslocando-as de seus lugares tradicionais, como reproduzir a família enquanto mecanismo de poder e controle.

A oscilação entre essas duas possibilidades é algo que, acredito, marca a experiência de muitos candomblecistas, especialmente daqueles que não se encaixam no modelo tradicional da família cisgênera heterossexual. Se é verdade que as casas de santo, enquanto espaços periféricos e marginalizados, serviram historicamente de abrigo para pessoas sexodissidentes – homens gays, mulheres lésbicas, travestis e transexuais – também é verdade que esses espaços não estão livres do preconceito, do sexismo ou da segregação que se encontram incrustados em nossa sociedade. Histórias como a de Joãozinho da



Cafédurpai

Fotografia do álbum Feitura de Santo Dandaregi Abaçá de Kavilê

Foto: Agenor Santos Fotografias

Goméia e outras tantas que nossos mais velhos nos contam demonstram que embora tenhamos avançado muito nesse sentido, ainda há um longo caminho a ser percorrido. Sinto que esse caminho, longe de responder a uma leitura essencialista das identidades dos praticantes de religiões de matrizes africanas, precisa ser percorrido no exercício das práticas, das múltiplas formas de construir e tecer relações de afeto, cuidado, companheirismo e amizade dentro e fora dos terreiros. Quando vejo um erê brincar com x companheirx de seu cavalo, vejo uma possibilidade de abertura para imaginar outras formas de compartilhar o amor e de viver a família. Também posso entrever essa possibilidade no gesto de cuidado e amparo mútuo entre irmãs de santo, ou ainda, nas relações de amizade que formadas fora do terreiro, tomam também o espaço da religião, bem como naquelas que, surgindo dentro da religião, ganham o espaço da vida cotidiana.

É por isso, meu amor, que me alegrei imensamente de conhecer e partilhar da sua família espiritual antes mesmo de conhecer sua família sanguínea. É por isso também que me alegro ao saber que minhas mais velhas, e os seus mais velhos, estão juntos de nós, apoiando-nos em nosso caminhar dentro e fora do terreiro. Seu pai de santo me disse uma coisa muito generosa um dia, durante uma visita ao seu barracão: o Augusto já faz parte da família, pelo Rodolpho. E assim, como mais um membro da família, estarei presente no seu nascimento, para louvar o seu Pai e pedir que Ele lhe traga proteção, prosperidade e caminhos abertos.

Espero que você também possa, um dia, testemunhar o meu nascimento. Do lado de cá, vejo o seu barco partir para uma viagem além dos mares, e aguardo o seu retorno com o coração quente e a cabeça tranquila. Admiro sua coragem nesse momento, e desejo toda sorte do mundo para que você possa continuar a encantar as pessoas através de sua existência.

Agradeço a Oxum, Oxalá e Logun por nos ensinarem a amar.

Kolofé, meu amor.
Augusto.

Oxalá: uma conversa infinita

Você não estava presente para testemunhar o primeiro rasgo da grande almofada, o primeiro grão de areia da montanha. Antes mesmo, todavia, eu era a unha que possibilitou o rasgo, a boca vazia que mastigou a concha. Você não respeitou a voz antes do poema, a galinha, a terra e o camaleão, você não respeitou as palmeiras e tampouco se ajoelhou na kalunga. É que o respeito não é qualidade dos que são primevos, daqueles que alimentam o barro com a umidade da saliva e o calor da respiração. Você soprou no jarro, eu bem sei, mas o jarro se desfaria em cacos, não fosse eu a resolver o enigma da cabaça, não fosse eu a segurar o ovo lançado com palmas de algodão. Que mão escolher para lhe servir de funda, que pedra levantar para compreender? Tudo isso e muito mais não o sabeis, e desconheceis ainda a forma e os modos de sabê-lo. Mas você só poderia saber uma vez que houvesse o riso, o riso antes da voz, o avesso da pedra e das conchas. O riso cobra caro pelos seus serviços: a palavra será sua liberdade e sua prisão. Dê-me já, meu amigo, e esqueçamos nossas diferenças: o riso das palavras deve mostrar que o jarro é minha marca sobre a terra. Tens certeza de que o queres nesses termos? Logo você, que não gosta do cheiro das carcaças, quer recusar à terra o seu retorno. Saiba que desfarei as marcas que inscreves, até que estejas velho demais, cansado demais para fazê-las. Seremos então aliança, o algodão e o ovo, se me disseres o que guardas debaixo dos panos. Guardo do espelho a imagem horrorosa da morte, e da morte o pássaro que lhe governa. Guardo o segredo das cores e a origem do branco no leito cinza do rio. Desconheço, todavia, a hora certa da morte, e a hora certa de nascer. Isso você jamais saberia, pois não lhe cabe o tempo, esse será o nosso primeiro filho, e você o achará estranho e feio, e recusará o tempo como recusa agora o segredo da morte. Dá-me meu pano, e eu lhe cobrirei de tecidos, e lhe apontarei o caminho



Lese-Orixá, Lese-Alá
Colagem digital sobre fotografia

de Meca. Para quê, eu digo, se é justo de Meca que eu venho, da terra dos jarros quebrados, terra onde a palavra, esquecida do riso, se fez livro. Livremo-nos de Meca, eu também digo, lá a terra é árida e meu agricultor não pode plantar. Lá o inhame não cresce, e a lâmina há muito aboliu da terra a madeira. Protesto que seríamos tolos de nos olvidarmos de Meca. Seríamos tolos, eu insisto, de esquecer o risco de toda palavra que, como a louça, quer se referir somente a seu silêncio. Seríamos tolos de esquecer os dias sagrados, a imposição do branco e do jejum. É que a beleza de Meca já estava conosco primeiro, no primeiro rasgo da almofada. Disso eu também sei, mas atesto, com o avesso de dezesseis conchas abertas, que não poderemos jamais regressar ao princípio, como a árvore cujas sementes povoam o mundo. Poderemos, todavia, refundar Meca à forma de nossa aliança, a louça e o barro, a lâmina e a madeira, o ovo e o algodão. Guardemos de Meca o respeito da peregrinação, a severidade do preceito, e façamos de Alá o cobertor solene de nossas cabeças, a face da almofada maior da criação. Meca então será a árvore que fundamos deste lado, a carne de nosso primeiro filho, onde ocultaremos o tempo em nódoas. E que pode a carne, pergunto, se falta água para esfriar a terra? E que pode a louça, questiono, se falta sangue para alimentar o jarro? E que pode o ventre, concluo, se não for capaz de sangrar? À aliança que me recusa a mesa, oponho um segredo maior do que Meca, oponho um segredo maior que a palmeira, oponho um segredo maior que Alá. Faça então parte da nossa aliança, eu lhe digo, e pintaremos o homem também com a sua cor quente, e o marcaremos com a sua pena, e você comerá na louça de seu pai. Isso não basta, eu vos digo, pois enquanto a lágrima não puder ser oposta ao riso, enquanto a concha não quiser dizer o sangue, enquanto a lama não for capaz de proferir o nome do tempo, os rios e os mares continuarão para sempre uma viagem sem retorno. Ajoelhe-se sobre a kalunga, para que celebremos a concha e seu avesso como símbolo de nossa aliança e de meu segredo. Eu aceito suas condições, e ajoelhado me dou conta de que do nosso amor nascerão muitas e muitas crianças, peregrinas e peregrinos, amantes da voz e das conversas, dos giros e das danças. Saberão como transmitir o segredo de nosso amor, mas jamais lhes será permitido saber os segredos de Meca e do pássaro vermelho. Esses segredos serão a matéria argilosa de suas infinitas conversas.



Nina

Fotografia do álbum Feitura de Santo Dandaregi Abaçá de Kavilê
Foto: Agenor Santos Fotografias

Aquelas conchas vazias...

*Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos
vazios.*
Ana Cristina César

O presente texto foi fruto de inúmeros giros, volteios e trânsitos entre a literatura e a performance. Surgiu do desejo de pensar esses dois campos da produção artística como partes de um mesmo movimento, na tentativa de estabelecer uma fricção produtiva entre suas lentes teóricas e conceituais. Como responder à herança colonial da escrita, a partir das ferramentas que só a própria escrita é capaz de oferecer? Poderiam as escrituras performativas servir como estratégias estético-políticas de resistência frente a um sistema de controle e vigilância que, por toda a parte, quer impor uma legibilidade única, um sentido único e uma mensagem única? Em que consiste a dimensão mágica da linguagem? Como mobilizar, na escrita, o que ela não diz? Foram perguntas como essas que nortearam os textos que compõem o projeto.

A construção de uma genealogia comum à performance e à literatura pode oferecer instrumentos relevantes para pensar os múltiplos agenciamentos da escrita em nosso tempo. Hoje, passados dois anos da pandemia de COVID-19, caberia nos perguntarmos sobre os novos agenciamentos do corpo, da imagem e da palavra impostos pelas coreografias do distanciamento social, quando as tecnologias digitais avançam uma vez mais no controle e na definição das relações sociais. No lugar de fundir tempos e rotinas diversos em um mesmo espaço, percebe-se que a quarentena e o distanciamento social significaram uma sobreposição do tempo virtual ao tempo material.

A realidade da rotina material da casa e das mínimas necessidades diárias deve agora servir à manutenção de um espaço-tempo de virtualidade contínuo, onde ainda podemos representar o mundo tal como o conhecíamos,

mesmo que ele já não exista mais. Tanto melhor se pudermos terceirizar o espaço-tempo material da vida para maximizar nossa presença no espaço-tempo virtual da produção. O fenômeno da uberização é o desenho de uma outra arquitetura social que impõe a algumas vidas – aquelas consideradas mais matáveis – a necessidade de circular (e de se contaminar) pela cidade, a fim de garantir a imunização material dos operadores do virtual. Mas o tempo virtual é também o tempo marcado pelo fracionamento em momentos repetitivos sem desenvolvimento. É assim que, em conversas com amigos e conhecidos, parece haver a sensação comum de uma fratura, um descompasso no tempo, como se muito e muito pouco tivesse se passado ao longo de dois anos de pandemia. Dois anos durante os quais compartilhamos em nossas telas uma mesma viagem, cada um em sua viagem particular.

Nesse contexto, o que pode a arte? Talvez muito pouco. O momento é sem dúvida o de se articular, se manifestar politicamente e ocupar o chão da cidade. Mas se a arte ainda tem algum papel nos ativismos contemporâneos, se ela ainda guarda alguma potência, diria que essa potência reside na espera, entendida não como passividade, mas como agência. Nos últimos anos, muito se escreveu e se disse sobre as múltiplas imbricações entre arte e ativismo. Também muito se esperou da arte, da literatura e de suas instituições. Mas que tanto se espere da arte e da escrita nos tempos em que vivemos não é apenas emblemático da carência de horizontes de nossa geração, mas sobretudo de um balanço que ainda precisa ser feito sobre os efeitos e as consequências que a indissociação entre arte e política trouxe para os movimentos sociais, de um lado, e para o campo da arte, de outro. Talvez, no lugar de esperar da escrita e da arte a satisfação e o preenchimento de nossos anseios, devamos fazer com que a escrita e a arte esperem, elas sim, as múltiplas temporalidades de nossas existências. Pensar a escrita como estado de espera e atenção parece ser fundamental para garantir sua potência política além e aquém das formas do teatro político contemporâneo.

Foi na escrita que pude encontrar o espaço da espera, ao longo de 30 meses de um Mestrado feito à distância, em aulas por videoconferência, em encontros e desencontros com colegas, professores e alunos. Foi também na escrita que encontrei uma saída para girar ritmos fora do imediatismo das redes sociais e da instantaneidade da fala em transmissão ao vivo. Procurei na escrita a não-escrita, a erosão do significado na experiência do encontro, o embaraçamento dos referentes. E dessa busca, acabei por desaguar na imagem e na ação, dimensões onde o que se diz, diz se ocultando do gesto de dizer. A imagem foi uma surpresa nesse trabalho, algo que não estava previsto, que chegou e se anunciou sem que eu estivesse preparado. A ação, por sua vez, era algo que sempre me foi caro, mas que ganhou um novo sentido nos múltiplos trabalhos necessários à construção de uma comunidade, fazeres religiosos, políticos, estéticos. Tal como certas escrituras, acredito que algumas imagens e alguns gestos nos obrigam à espera, a um outro ritmo de ação no tempo, ritmo marcado por micromovimentos capazes de fazer proliferar a vida em meio à necropolítica de nosso tempo.

Este trabalho não se encerra aqui. É fruto de um esforço inicial, limitado no tempo e no espaço, de buscar erodir as fronteiras entre a literatura e a performance, na tentativa de restaurar a dimensão mágica da linguagem. Longe de dar conta dessa árdua tarefa, busca quando muito apontar possíveis índices, rastros a indicar que essa dimensão mágica não se perdeu, mas continua a portar potência política e potência estética em nosso tempo. Essa busca descambou para a percepção da força que chamamos aqui de segredo, uma energética oculta nas palavras e nas coisas, que impõe um outro modo de conhecer e de experimentar o tempo e o espaço; e uma política construída às margens da pólis grega e das modernas democracias representativas. Uma teoria que busque mobilizar a poética e a política do segredo deverá se debruçar sobre os paradigmas estéticos, ontológicos e epistêmicos do norte global, para ser capaz de olhar além da cegueira que a época das luzes nos legou. Deverá, mais ainda, pensar

como agenciar o segredo para responder à peste da linguagem, e como fazê-lo resistir à cooptação pelos mecanismos do poder hegemônico – afinal, o poder também se organiza através de segredos. Seria possível pensarmos, tal como o direito ao esquecimento, um direito ao segredo?

Antes de encerrar, resta dizer do que não fiz, do que não foi possível fazer diante das inúmeras limitações que todo processo de pesquisa envolve. Olhando em retrospecto, percebo que do ponto de vista teórico, a tentativa de estabelecer um horizonte comum à literatura e à performance não foi capaz de dar conta da extensa fortuna crítica comum a essas disciplinas. Uma vez que o problema da definição da performance já foi tema de meu Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo da Escola de Comunicação da UFRJ, o interesse aqui foi o de fazer a passagem em direção à igualmente problemática definição da literatura. No entanto, ao contrário dos estudos da performance, as discussões em torno da natureza do literário não admitem, de saída, a problemática ontologia dessa categoria, o que demanda um esforço redobrado de investigar os múltiplos meandros pelos quais a literatura se construiu historicamente como campo autônomo do saber. No trabalho de Rancière, encontramos um índice possível para erodir as divisões que separam a literatura dos demais regimes da escritura. Acreditamos que pensar a relação entre os múltiplos regimes da escrita e suas forças sociais de produção demonstra-se fundamental à tarefa de refletir sobre o papel da escrita nas práticas artísticas de nossa época.

Outro horizonte teórico afim ao presente trabalho, mas que todavia não pode ser diretamente enfrentado por ele, diz respeito às relações entre a escritura e a oralitura. A defesa do papel da escritura na crítica da metafísica derridiana, ponto de origem de boa parte das reflexões que tentamos mobilizar ao longo deste trabalho, pareceu pouco produtiva para dar conta do lugar central que a oralidade ocupa na transmissão de conhecimento de povos e comunidades tradicionais. No pensamento de Leda Maria Martins, encontramos uma possibilidade para desierarquizar a relação entre a escrita e a prática oral. No

entanto, resta ainda se perguntar acerca do papel que a imediaticidade da voz desempenha hoje, a fim de provar sua agência política e auferir os riscos de sua cooptação pelos mecanismos econômicos, políticos e simbólicos de controle. No campo das práticas artísticas, resta também investigar a voz da escritura, e a escritura da voz, se quisermos realmente erodir as hierarquias entre o escrito e o falado.

O aspecto onomatopaico da linguagem, como lembra Benjamin, é a concha de onde jorra a magia de toda palavra escrita ou falada. Habitar o avesso dessa concha, longe de representar o retorno a uma origem perdida, revela-se possibilidade de proliferar mundos em meio à destruição d'O Mundo. Se as sociedades modernas saquearam a língua de suas propriedades encantatórias, poderíamos devolver a linguagem à condição do barro, elemento moldável e argiloso através do qual enxertamos significantes na vida? Em uma experimentação recente com placas de argila, pressionou pequenos cacos de louça, conchas e búzios sobre a matéria elástica da terra. Procuo pensar uma outra escrita, uma escrita a partir das ruínas da linguagem, escrita que se quer escultórica porque se quer corpo, que se quer fratura porque se quer vida, que se quer vazia porque se quer desaguadouro.

Agora, me despacho de você. Preciso olhar de novo as muitas conchas vazias dessa escrita, para desaprender e reaprender a habitar os seus avessos. Volto já.



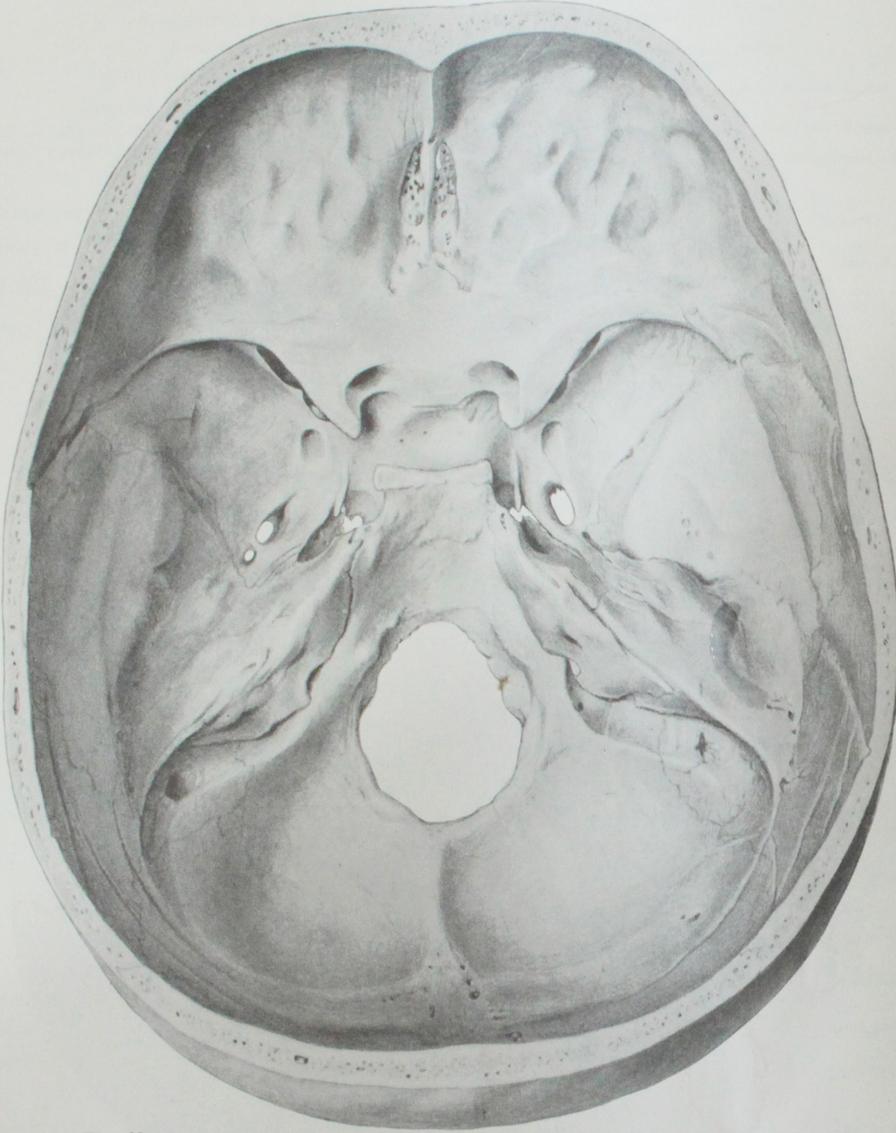


Fig. 62



Fig. 63

s. 62 e 63. Base do crânio, face interna. Na Fig. 63 os ossos visíveis destacam-se por cores diferentes.

crista frontalis
sulcus sinus sagittalis superioris
sutura frontoethmoidalis
tuberculum sellae turcicae
dorsum
impressioes di...
fossa cranii anterior
processus clinoides
fissura orbitalis sup.
ala minor ossis sphenoidalis
foramen rotundum
lingula sphenoidalis
foramen lacerum
foramen ovale
foramen spinosum
fossa cranii media
os temporale
pars squamosa
sulcus nervi minoris
petrosi majoris
os temporale, pars petrosa
sulcus sinus petrosi sup.
foramen mastoideum
facies ant. partis petrosae
fossa subarcuata
margo sup. partis petrosae
foramen jugulare
canalis hypoglossi
fossa cranii posterior
protuberantia occipitalis interna
sulcus sinus sagittalis sup.
foramen caecum
ala cristae galli
crista galli
lamina cribrosa ossis ethmoidalis
ethmoidale
nebrae
canalis anterior
sphenofrontalis
foramen opticum
arteriosus
processus clinoides ant.
hypophysialis
tronicus
sphenosquamosus
arteriosus
fissura petrooccipitalis
fossa cranii media
ossis sphenoidalis
sinus superior
inferior
quamosus
infratentorialis
supraclinoidalis
petrosus
meningeus
parietalis
sulcus sinus sigmoidalis
proc. jugularis occipitalis
canalis condylaris
sutura occipitomastoidea
tuberculum jugulare
canalis hypoglossi
synchondrosis sphenoooccipitalis
sulcus sinus transversus
clivus, pars basilaris ossis occipitalis
foramen magnum
fossa cranii posterior
crista occipitalis interna

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Antonio [et. al.]. **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin”. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CARSON, Anne. **Eros the Bittersweet: an essay**. New Jersey: Princeton University Press, 1986.

CÉSAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

_____. **Correspondência Incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

_____. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COELHO, Frederico Oliveira. **Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica** (1971-1978). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

DELEUZE & GUATTARI. “Como criar para si um corpo sem órgãos”. In: **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **O Cartão Postal: de Sócrates a Freud e além**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **A Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ELILSON. **Por uma mobilidade performativa**. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.

_____. “Gota”. **Revista Ensaia**, n. 3, junho de 2017. Disponível em: <<https://www.revistaensaia.com/gota>>. Acesso em: 13/10/2021.

_____. **Mobilidade [inter] urbana performativa**. Rio de Janeiro: Rumos Itaú-Cultural, 2019.

FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

_____. “History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography”. In: **Perform, repeat, record: live art in History**. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012.

_____. “Performance e Precariedade”. In: OLIVEIRA JR., Wellington (org.). **Performance no começo de século**. Fortaleza: Editora UFC, 2011, p. 63-85.

_____. **Precarious, precarious, precarious. Performative Historiography and the Energetics of the Paradox: Arthur Bispo do Rosario’s and Lygia Clark’s Works in Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado em Performance Studies. New York University, Tisch School of the Arts, Estados Unidos. 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

LEONE, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____. **Ana C.: as tramas da consagração**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

LEPECKI, André. “Coreopolítica e coreopolícia”. **Ilha – Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

_____. “Inscrever a dança”. **Revista Vazantes**, v. 1, n. 1, 2017.

_____. “O não-tempo da experiência vivida: a questão da cor nos primeiros trabalhos de Hélio Oiticica”. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org.). **Hélio Oiticica: a dança na minha experiência**. São Paulo: MASP, 2020.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós autônomas”. **Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura**, n. 17, julho de 2007.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOFFITT, Evan. Procurando Hélio: história queer, fenomenologia queer. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org.). **Hélio Oiticica: a dança na minha experiência**. São Paulo: MASP, 2020.

MOMBAÇA, Jota. “Gritaram-me aberração: inexistencialismo e fugitividade”. In: Juventude e Cidade – a potência do um e do comum. Belo Horizonte: Folium, 2017, p. 210-231.

MUÑOZ, José Esteban. “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, 8:2,5 – 16, 1996.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução**. São Paulo: É Realizações, 2015.

O’HARA, Frank. **The Collected Poems of Frank O’Hara**. Berkeley: University of California Press, 1995.

_____. **Meu coração está no bolso**. São Paulo: Luna Parque, 2017.

OITICICA, Hélio. **Conglomerado Newyorkaises**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

_____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ORTEGA, Francisco. “Por uma ética e uma política da amizade”. In: **Coleção Cadernos de Leitura n. 109**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2020.

PERLINGEIRO, Max (org.). **Opinião 65: 50 anos depois**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2015.

PERLOFF, Marjorie. **Poet among Painters**. Nova York: Braziller, 1977.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. “Política da literatura”. **Revista AI**, Rio de Janeiro, v.05, n.05, p.110-31, jan./julho. 2016.

_____. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RIVERA, Tania. **Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito**. Niterói: EdUFF, 2014.

_____. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2018.

_____. “O giro e a ginga, ou a ultraperformance de Hélio Oiticica”. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org.). **Hélio Oiticica: a dança na minha experiência**. São Paulo: MASP, 2020.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsésé e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SISCAR, Marcos. “Apresentação”. In: **Ana Cristina Cesar** / por Marcos Siscar. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.

SPINELLI, Miro. **Da abertura à despossessão**. Dissertação de mestrado. 110 fl. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018. Programa de Pós Graduação em Artes da Cena.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WHITMAN, Walt. **Folhas das folhas de relva**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.