climacom
Cultura Científica

ClimaCom Cultura Científica - pesquisa, jornalismo e arte
Ano 6 - N. 15 / Agosto de 2019 / ISSN 2359-4705

A linguagem da contingência

LABJOR

UNICAMP

INCT MC2
INCT para Mudanças Climáticas · Fase 2

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

FAPESP

LABJOR - UNICAMP
Prédio da Reitoria - Piso 3
CEP 13083-970
Email: climacom@unicamp.br
Fones: (19) 3521-2584 / 3521-2585 / 3521-2586 / 3521-258

EDITOR DOSSIÊ "A LINGUAGEM DA CONTINGÊNCIA" | Eduardo Pellejero, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal

CURADORIA DA SEÇÃO DE ARTE E LABORATÓRIO-ATELIÊ | Eduardo Pellejero e Susana Dias

EDITORAÇÃO | Susana Dias, Thamires Elizeu, Bruna Maria Ferreira e Franciele Alves Barbosa

REVISÃO | Susana Dias e Carolina Rodrigues

CAPA | Susana Dias

DIAGRAMAÇÃO | Fernanda Cristina Martins Pestana

GRUPOS | ACEFALO (Agenciamento coletivo de estudos em filosofia da arte e da literatura) e multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações (CNPq)

REDE DE PESQUISA | Divulgação Científica e Mudanças Climáticas

INSTITUIÇÕES | Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor-Unicamp), Faculdade de Ciência Aplicadas (FCA-Unicamp)

PÓS-GRADUAÇÃO | Programa de pós-graduação em filosofia (UFRN), Programa de pós-graduação em estudos da linguagem (UFRN), Programa de pós-graduação em Divulgação Científica e Cultural, Programa de pós-graduação em Educação

PROJETOS | Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC 2a. Fase) – (Chamada MCTI/CNPq/Capes/FAPs nº 16/2014/Processo Fapesp: 2014/50848-9); "Por uma nova ecologia das emissões e disseminações: como a comunicação pode modular a mais intensa potência de existir do humano diante das mudanças climáticas?" (CNPq); Revista ClimaCom: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/)

Editorial
“A linguagem da contingência”

“Se o pensamento quer de alguma forma responder de maneira produtiva aos problemas que nos levanta a experiência, se não quer reduzir-se apenas à abstração desmobilizante que os seus críticos denunciam nele, então não pode encarar a multiplicidade incandescente do real como uma série de códigos a serem decifrados; pelo contrário, deve considerar tudo o que o afeta e violenta, tudo o que o alcança e comove, na sua estranha fecundidade, isto é, como *matrizes de ideias*, como expressões cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, porque nos abrem a um mundo do qual não temos a chave (Merleau-Ponty, 1974, p. 101)”. A consideração crítica da contingência, que é o signo da existência (não apenas da nossa), abre e fecha horizontes, mas é, ao mesmo tempo, solidária do sentido profundo que o real tem para nós. O real é objeto, efetivamente – sempre –, de uma descoberta e de uma construção, que nossos gestos não instauram, mas não deixam de inaugurar (porque tratando-se do real, além da constatação do fato da existência, está sempre em jogo a articulação do seu sentido). Contingência quer dizer: é, mas podia não ser (e, em última instância, deixará de ser). Mas contingência também quer dizer: será assim para nós (enquanto caminhemos juntos, pensemos juntos, lutemos). Num como noutro sentido, a contingência exige da linguagem e das imagens, da arte e do saber, um recomeço contínuo, ou uma sequência de recomeços, na medida em que o elusivo objeto ao qual se endereçam não está dado, não se encontra estabelecido e depende sempre e para sempre de novas “tentativas de expressão” (Merleau-Ponty, 1991, p. 71). Isso também quer dizer que o comum não está dado, mas tem que ser criado (num processo conforme a fins, mas sem fim determinado). Nem o poder nem o saber gostam muito da contingência; as suas linguagens tendem a barrar aquilo que sustenta (e mina) toda a ordem simbólica, pretendendo “saber de antemão como está constituída a realidade e quais são as formas adequadas da sua representação” (Saer, 2004, p. 11). A linguagem poética, pelo contrário, transgride por princípio as relações instituídas entre as palavras e as

coisas, revela uma solidariedade profunda com o imponderável devir do que é sem representação, isto é, com tudo aquilo que *constantemente* coloca em causa a arquitetura da razão e *constantemente* faz florescer "a árvore do imaginário" (Saer, 2006, p. 196).

Eduardo Pellejero, editor do dossiê.

Experiências balbuciantes na arte, na política e na ciência

Se o pensamento quer de alguma forma responder de maneira produtiva aos problemas que nos levanta a experiência, se não quer reduzir-se apenas à abstração desmobilizante que seus críticos denunciam nele, então não pode encarar a multiplicidade incandescente do real como uma série de códigos a serem decifrados; pelo contrário, deve considerar tudo o que o afeta e violenta, tudo o que o alcança e comove, na sua estranha fecundidade, isto é, como *matrizes de ideias*, como expressões cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, porque nos abrem a um mundo do qual não temos a chave (Merleau-Ponty, 1974, p. 101).

A consideração crítica da contingência, que é o signo da existência (não apenas da nossa), abre e fecha horizontes, mas é, ao mesmo tempo, solidária do sentido profundo que o real tem para nós. O real é objeto, efetivamente – sempre –, de uma descoberta e de uma construção, que nossos gestos não instauram, mas não deixam de inaugurar (porque tratando-se do real, além da constatação do fato da existência, está sempre em jogo a articulação do seu sentido).

Contingência quer dizer: é, mas podia não ser (e, em última instância, deixará de ser). Mas contingência também quer dizer: será assim para nós (enquanto caminhemos juntos, pensemos juntos, lutemos). Num como noutro sentido, a contingência exige da linguagem e das imagens, da arte e do saber, um recomeço contínuo, ou uma sequência de recomeços, na medida em que o

elusivo objeto ao qual se endereçam não está dado, não se encontra estabelecido e depende sempre e para sempre de novas "tentativas de expressão" (Merleau-Ponty, 1991, p. 71). Isso também quer dizer que o comum não está dado, mas tem que ser criado (num processo conforme a fins, mas sem fim determinado).

Nem o poder nem o saber gostam muito da contingência; as suas linguagens tendem a barrar aquilo que sustenta (e mina) toda a ordem simbólica, pretendendo "saber de antemão como está constituída a realidade e quais são as formas adequadas da sua representação" (Saer, 2004, p. 11). A linguagem poética, pelo contrário, transgride por princípio as relações instituídas entre as palavras e as coisas, revela uma solidariedade profunda com o imponderável devir do que é sem representação, isto é, com tudo aquilo que *constantemente* coloca em causa a arquitetura da razão e *constantemente* faz florescer "a árvore do imaginário" (Saer, 2006, p. 196).

Engajada à sua maneira na representação do real, a linguagem poética não esquece que o real não é representável, pelo menos não de forma total, sem resto, "revelando, sob os seus enunciados e o seu ruído sabiamente ordenados a significações bem definidas, uma linguagem operante ou falante cujas palavras vivem uma vida secreta como os animais das grandes profundezas" (Merleau-Ponty, 1974, p. 98). Daí que não aspire ao saber, que renuncie ao domínio do real e que, por um jogo dialético não formalizável, faça da ignorância e da impotência uma força de expressão imponderável. Daí, também, que seu movimento em direção ao real tenha a forma de um rodeio e que o seu pendor para a representação encontre um contrapeso na "reflexividade infinita" que a caracteriza (Barthes, 2013, p. 2).

É possível transpor o balbucio próprio da linguagem poética para os territórios que se encontram sob o domínio do saber e do poder? É possível uma ciência da contingência? E qual seria o sentido de uma comunidade estética? Somos ainda capazes, nesses domínios todos, de situarmo-nos *como no princípio*?

Foucault não duvidava de que, sendo a linguagem uma distância ou um intervalo no seio do real, isto é, "a luz onde as coisas estão e a sua inacessibilidade, o simulacro onde se dá a sua presença" (Foucault, 1994, p. 281), os jogos ardentes da linguagem poética podiam atravessar qualquer forma de discurso, qualquer reflexão, indiferentemente. De que formas? Segundo que procedimentos?

Se a linguagem poética nos convida a fazer uma experiência do que é e significa pensar à intempérie, sem abrigo, não temos motivos para interromper essa experiência por aí. O presente *dossier* propõe que, dando continuidade a essa experiência, avancemos, tateantes, na exploração da contingência sobre a qual paira a nossa existência – e, quiçá, no caminho, esbocemos formas menos rudimentares de representar aquilo que, no real, nos perturba ou nos comove, nos mobiliza ou nos põe a pensar.

As formas correntes da linguagem tendem a nos poupar dessa experiência, oferecem-nos uma chave, mas que não abre porta alguma – antes, as fecha, confinando-nos aos estreitos limites do provado e do estabelecido. Mas o tempo que nos toca viver exige uma linguagem que, antes de representar o mundo como uma totalidade fechada, se some a ele – e o abra.

A contingência não é apenas o limite de todos os empreendimentos humanos (o signo da nossa finitude), nem comporta necessariamente um uso crítico conservador. Na medida em que coloca em causa o dado, na medida em que revela as ficções que fazem do dado o horizonte inexpugnável da nossa situação, a contingência também é o signo da nossa liberdade. Através dela o mundo se revela como processo, como devir – e também como tarefa: a tarefa excessiva e, contudo, propriamente humana, de "fazer vir ao ser, num movimento incondicionado, o objeto único e absoluto que é o universo" (Sartre, 2004, p. 49).

Questão de estilo

Tudo é uma questão de estilo. Não uma questão de estilo individual – essa é uma das coisas mais ridículas ouvidas alguma vez. Tudo é uma questão de estilo, mas do estilo das coisas, do estilo do que se dá e aparece, do mundo e dos outros, etc.. É nesse sentido que se deve ler a sentença de Flaubert: o estilo é uma maneira absoluta de ver as coisas – isto é, uma maneira não pessoal, ou melhor, uma maneira impessoal de ver as coisas: a maneira única, singular, em que as coisas exigem ser vistas, logo, pensadas e ditas, julgadas e expressadas.

Pensar, escrever, compor, pintar, pôr em cena, são sempre e em primeiro lugar exercícios de despersonalização, através dos quais deixamos de lado nossas idiossincrasias para dar lugar a um olhar comum. E é por isso, porque no espaço que abrimos ao fazê-lo pode vir a instalar-se, eventualmente, qualquer um, e não importa quem (e entrever o mesmo que nós), que a literatura e a arte são possíveis, que a filosofia e a música são possíveis, e que, e apesar de tudo, vale a pena pensar.

O estilo, nesse sentido, exige coragem e paciência – primeiro, para esquecer de nós mesmos e nos expor ao mundo; depois, para aguardar que o real se abra na percepção e promova o movimento da imaginação; por fim, para conduzir o trabalho da forma e colocar toda a experiência *em comum*. Mas o estilo, ao mesmo tempo, é sempre um salto além dos limites da experiência possível, uma transgressão do sistema da representação, e exige temeridade e resolução – há que fazer algo e você vai e o faz, sem voltas (Cortázar).

Experiência e experimentação

A nossa experiência das coisas é sempre e ao mesmo tempo comum e intransferível, está tecida pela nossa sensibilidade e pela linguagem, pelo nosso desejo e pela história, pela nossa finitude e pelo tempo das plantas, dos oceanos, dos astros. De aí que dar conta da

experiência implique sempre a imponderabilidade dos encontros, a irresolução do instante e o inacabamento da sua expressão. Sempre e para sempre a cargo de todos e de cada um nós, não depende apenas de nós (é contingente), e nessa mesma medida excede as nossas faculdades e comporta necessariamente a alucinação.

Alucinar, fabular, sonhar, são movimentos intelectuais em descrédito na nossa época, muitas vezes associados, de forma negligente, à negação e à fuga da realidade. Mas a imaginação é em verdade uma faculdade rebelde que mantém o compromisso mais profundo com o real. Seu espaço de variação sempre foi uma espécie de laboratório para os seres que somos, um plano sobre o qual se articulam, segundo relações não predeterminadas, o dado e pensável, o vivido e o instituível, permitindo-nos, não apenas trazer à linguagem tudo aquilo que não é apreendido pelas malhas do saber e do poder, mas também colocar em jogo tudo aquilo que, não sendo, pode vir a ser; e, sendo, desafiar o que é.

Quiçá a contingência não admita um saber capaz de apreendê-la, mas, seguramente, se manifesta nos requebres e nas fendas das linguagens que não se fecham ao que aflora sem representação nas nossas experiências do mundo e dos outros. As palavras e as imagens incluídas no presente *dossier* fazem um exercício crítico e criativo dessa potência da imaginação rebelde. Não todas têm por objeto a questão da contingência, mas a contingência está em jogo em todas elas, de maneira intensa e mobilizadora, ora no modo de considerar os seus objetos, ora na forma dos objetos considerados. Tateantes mas decididas, colocam em primeiro lugar a elusiva consistência da experiência, pondo entre parênteses as estruturas que habitualmente lhe dão um sentido, procuram ser assim fiéis ao real, estar à altura do que se dá e acontece, não barrar o fundo informe sobre o qual nos elevamos e caemos.

A polifonia do teatro trágico contemporâneo, as contradições da fábula cinematográfica, a hermética e ao mesmo tempo imediata substância da música, a densidade comovedora da pintura, a literatura no seu labirinto e o silêncio profundo da poesia, a instigante problematicidade dos conceitos e a temporalidade estratigráfica das políticas da esperança não esgotam as manifestações da linguagem da contingência, mas dão-lhe corpo. Os trabalhos aqui incluídos são estes, mas certamente poderiam ser outros. A contingência do que chegamos a pensar também é parte da experiência que fazemos da própria contingência.

Eduardo Pellejero,
Buenos Aires, 3 de agosto de 2019.

BIBLIOGRAFIA EDITORIAL:

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.

FOUCAULT, M. **Dits et écrits** I. Paris: Gallimard, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta (1952). In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O homem e a comunicação.** A prosa do mundo. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio (1952); Sobre a fenomenologia da linguagem (1951). MERLEAU-PONTY, Maurice. In: Signos, São Paulo: Martin Fontes, 1991.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción.** Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SAER, Juan José. **Trabajos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

SUMÁRIO

PESQUISA

A revista *ClimaCom Cultura Científica* – pesquisa, jornalismo e arte lança, a cada dossiê quadrimestral, uma chamada para artigos e resenhas de pesquisadores que desenvolvem estudos relacionados ao tema proposto para a edição. Trata-se de uma revista interdisciplinar e são aceitas contribuições de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento, bem como estágios de formação. Os artigos e resenhas podem ser submetidos em português, espanhol e inglês e são avaliadas por *peer review*.

ARTIGOS

Um alquimista da Biblioteca de Babel: Carlos Lloró e a tarefa do escritor
Jefferson Barbosa
21

Georges Bataille e a crítica da linguagem discursiva no instante da experiência
Anderson Camilo
33

A serpente e a mulher limpa: os discursos em profusão na poesia de Angélica Freitas
Iasmin Correia Alves, Maria Luiza Assunção Chacon e Pedro Lucas de Lima Freire Bezerra
45

Clarice e o não dizer, gotas de contingência
Noemi Favassa
55

O movimento intenso em O lustre, de Clarice Lispector
Keli C. Pacheco e William F. de Oliveira
61

Ser e escrever: alguns apontamentos sobre a escrita das mulheres
Carmen Rivera Parra
79

Ontologia e política da esperança. De Ernst Bloch a Quentin Meillassoux
Mario Teodoro Ramírez | Tradução de Eduardo Pellejero
89

Espiritualidade e contingência: perspectivas ameríndias e whiteheadianas na cosmovisão ancestral amazônica
Alessandro Gonçalves Campolina
101

SUMÁRIO

ENSAIOS

Nas dobras das palavras: ensaio em vinte parágrafos
Vinícius Nicastro Honesko
111

Cultura e besteira
André Vinícius Nascimento Araújo
121

Roteiro de boas perguntas cujas respostas (não) levariam a um excelente artigo científico?
Juliana Marta
131

Modos de escuta para contornar acidentes
Mayra Martins Redin
139

Por uma artesania dos dias: entre sonhos e mãos
Alessandra da Costa Kasprczak, Gabriela Weber Itaquy, Luciana Knijnik,
Mayra Martins Redin, Renata Flores Trepte
151

A vida de festejo com a morte: dramaturgia de um encontro em Pátzcuaro
Karyne Dias Coutinho
161

JORNALISMO

COLUNA ASSINADA

Entrevista Paulo Nobre | "Modelagem climática, sistemas caóticos e incertezas"
Por Allison Almeida
177

Monitorar a Amazônia e o cerrado é um gesto vital para proteção dos ecossistemas
e geração de novas compreensões climatológicas
Por Allison Almeida
186

Entrevista Eduardo Mário Mendiondo | "Segurança hídrica brasileira depende de pesquisa
e investimentos"
Por Allison Almeida
189

Vulnerabilidade e biodiversidade: desafios à vida na Caatinga e Amazônia
Por Janaína Quitério
195

ARTE

Rimas de inverno
Clara Quintans
201

Matéria carregada de tempo
Paula Pellejero
211

Poemas
Marcelo Díaz
221

Água Viva
Michele Fernandes Gonçalves
227

Renascimento
Ilona Katarzyna Adamczyk
231

Pedra_Planta
Sylvia Furegatti e texto de Susana Dias
241

Somos uma coisa só?
Estrela Santos
253

A tragédia mais insignificante do mundo
Fernanda Cunha
257

Ninhos
Bené Fonteles
267

Tornar audíveis forças não audíveis por si mesmas
Mauro Tanaka Riyis
273

Desaparecimentos
Paul Auster
277

Todo dia é dia de feira
Marcus Elicius dos Santos Garcez e Amanda M. P. Leite
287

Sonigráficos
Marina Lopes e Gomes
295

Tarô-arte. Tarô-política. Tarô-ciência
Renata Sieiro Fernandes
299

COMfio
Mariana Vilela
313

LABORATÓRIO-ATELIÊ

Casa Planta – a oficina
323

Oikospoética: a tecelagem literária de retorno ao lar
335

Fitotipia e Herbários poéticos
345

As árvores da Praça da Paz da Unicamp
353

Instrumentos musicais alternativos: provocando outras ecologias
359

Ecoperformance: dançar a partir dos estados da matéria
367

Fiandar
373

Laura Sonhou
381

Ser-tão mundo: "O sertão está em toda parte"
383

De um sábado qualquer – por entre imagens e textos e Deleuze e...
395

Coletivo GrupOnho: experimentações na contingência
405

Dados na Praça – especulações poéticas com o futuro dos humanos
413

Pesquisa

ARTIGOS

Um alquimista da Biblioteca de Babel: Carlos Lloró e a tarefa do escritor

Jefferson Barbosa [1]

Resumo: Neste artigo apresentamos alguns aspectos da obra de Carlos Lloró, escritor cubano/chileno contemporâneo. O ciclo *Inferno* vem sendo escrito desde 1993 e foram publicados dois tomos: *Kounboum* (2010) e *Cinis Cinerum* (2012). Podemos dizer que em sua visão a linguagem é um jogo em contínua transformação e, como disse Michel Foucault, é a própria distância em relação às coisas. Nesse sentido a linguagem é a própria ficção. No entanto, o seu vazio ainda possui propriedades alquímicas e pode proporcionar ao escritor e ao leitor um trabalho sobre si. Nossa análise da obra de Carlos Lloró tenta mostrar como a escrita potencializa esse trabalho e a criação de uma forma-de-vida.

Palavras-chave: Escrita. Alquimia. Forma-de-vida.

An alchemist of the Library of Babel: Carlos Lloró and the writer's task

Abstract: In this article we present some aspects of the work of Carlos Lloró, contemporary Cuban / Chilean writer. The Inferno cycle has been written since 1993 and two volumes have been published: Kounboum (2010) and Cinis Cinerum (2012). Language is a game in continuous transformation and, as Michel Foucault said, it is distance itself in relation to things. In this sense, language is fiction itself. However, the void of language still possesses its alchemy and can provide the writer and the reader with work on themselves. Our analysis of the work of Carlos Lloró tries to show how writing establishes a life-form.

Keywords: Writing. Alchemy. Life-form.

[1] Doutorando do Programa de Pós-graduação de Estudos da Linguagem (PPGEL), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: jeffersonpaz@live.com.

Introdução

A bibliofilia é um fascínio por livros raros e não há gesto mais bibliófilo que povoar um livro com uma infinidade de livros raros fictícios. Na linguagem, a extrapolação da arbitrariedade do signo é responsável por uma das fantasmagorias literárias mais inquietantes da América Latina e do mundo: a Biblioteca de Babel. Estabelecida a cisão entre as palavras e as coisas, como explicou Michel Foucault (2000), a cultura humana ocidental e as formas de organização de seu saber, os códigos e as leis gerais, são jogos transformáveis que comumente tomamos por realidade. A Biblioteca de Babel e sua combinatória perversa é um dos gestos irônicos de Jorge Luis Borges para representar a ficção da própria linguagem como labirinto humano do sentido e do sem sentido. Evocando Foucault mais uma vez, é porque a linguagem já é a distância em relação às coisas, um "afastamento próprio" (2009, p. 69), que podemos nos extraviar no jogo aberto fascinante da ficção. Nesse caso, parece haver duas possibilidades: abraçar de forma demencial o vazio e a morte, mesmo que a linguagem nos alimente uma "elegante esperanza" (BORGES, 1974, p. 471), ou fazer do jogo da linguagem, na prática da escritura e na contemplação de sua própria potência, um modo de auto-invenção e busca. Parece que esta última (ainda que a primeira seja uma ameaça positiva) foi a escolhida por Carlos Lloró.

Escritor cubano (Camagüey, 1970), Lloró reside no Chile desde 1993. Como ele mesmo disse, "llegué envuelto en las brumas de un concurso de guitarra […], con los años me di cuenta de que, siguiendo a Maria Zambrano, esta era mi patria prenatal, que, a diferencia de la patria de nacimiento, se nos da 'por la poesía'"[2]. Ele relata ainda que sua ida para o Chile fez parte de um processo de "automorfose", um elemento muito presente em sua literatura, como veremos adiante.

Em 2010, sob autoria de Karlés Llord (1938-1970), foi publicado Kounboum, o primeiro tomo do ciclo Inferno, escrito ao longo de quatorze anos. Em 2012, saiu o segundo tomo, Cinis Cinerum. Karlés Llord é autor e personagem do ciclo, cujo universo abriga outros personagens que também são escritores/leitores com ânsias de escrever/ler livros raros, problemáticos e infinitos. Nataniel Retamarris, um dos personagens centrais, assaltou a realidade a partir da ficção, publicando o livro Historia de Nusimbalta (Editores Fantasmas, 2013), que circulou em poucas cópias. Seu romance mais recente, Absolum, foi publicado em 2018. Além dos romances, Carlos Lloró publicou Conversaciones con Sergio Meier (2016a) e El lugar donde nadie aplaude (2016b). Em meio a uma cena literária invadida pelo mercado e pela mediocridade, ele segue desconhecido, publicando em pequenas casas editoriais. Entre o Mistério e a Vitrine, a balança deve favorecer o primeiro.

Italo Calvino, outro apaixonado por bibliotecas imaginárias, exprime o desejo do que Borges "realizou" com as linhas fantasmáticas de sua ficção:

> A biblioteca que eu gostaria de ver é aquela que gravita para o exterior, para os livros "apócrifos", no sentido etimológico da palavra: livros "ocultos". A literatura é uma busca pelo livro escondido na distância que altera o valor e o significado dos livros conhecidos; é a atração para o novo texto apócrifo ainda a ser redescoberto ou inventado (CALVINO, 1986, p. 60-61)[3].

Os livros ocultos, pelas estranhas lições e realidades que possam sugerir, são umbrais para mundos paralelos. Sair em sua busca, numa peregrinação quase religiosa, exprime o desejo por tudo o que é outro, sinaliza a influência de um estranho Eros. Outra coisa, todavia, é decidir escrever esses livros ocultos. Se a busca revela a ingenuidade de uma alma amorosa, a fabricação por sua vez é ambígua, toca a perversidade que é multiplicar o caos e expandir o labirinto humano. O avesso da dinastia de solitários infatigáveis, que desafiaram Deus e criaram um universo, é a inquientante Biblioteca com centenas de milhares (conta inútil, uma vez que ela é infinita e periódica) de livros sem sentido. Entre Tlön e a Biblioteca, entre a transfiguração da face do mundo (projeto tlönista) e o mais estranho e ilegível, Carlos Lloró (que fora ele mesmo um pesquisador de enciclopédias chinesas apócrifas) traça seu caminho para o sonho máximo da literatura e para a transfiguração, se não do mundo, pelo menos de si mesmo.

Uma biblioteca ao gosto de Calvino, composta de livros fantasmas que assombram os livros reais, detentores da vantagem de abandonar a existência no tempo e a banalidade da finitude, foi publicada em 2010. O entusiasmo de seu surgimento, que logo rendeu a seu autor uma entrevista na televisão, equipara-se à abertura de todos os porões e caixas sombrias da literatura. Kounboum é o primeiro tomo do ciclo Inferno, uma biblioteca de livros apócrifos, livros ocultos que guardam perigos, pois são demoníacos, ou melhor, daimônicos, ambíguos, que alteram o valor e o significado dos livros conhecidos. A biblioteca de livros fantasmas, com sua vocação para a heresia, suspensa sobre todas as doutrinas literárias, é a consagração de um messianismo ao contrário. Há livros que redimem outros livros, como Paradiso, de José Lezama Lima, como Ulysses, de James Joyce, e tantos outros. Kounboum é um livro messiânico que salvará a literatura não deixando pedra sobre pedra, descendo até o caos primordial da escritura, até os germens de todos os livros, inclusive dos que não foram ainda inventados, deixando para trás o capítulo da escritura em favor de uma visão múltipla, uma escritura sem escritura.

Karlés Llord “es un verdadero arquivista de la Biblioteca de Babel” (2010, p. 29), escreve Sergio Meier no prólogo ao primeiro tomo de Inferno. A capa traz o nome do autor, mas ao abrirmos o livro constatamos que ele é composto por vários outros títulos (17 ao todo) com autorias distintas, além de uma seção reservada para as ilustrações. Kounboum é uma coleção/constelação de textos que se comunicam em seus jogos. Os elementos paratextuais [4] (GENETTE, 2009) nos levam à conclusão de que cada seção é em si mesma um livro, ou um fragmento de livro, imitando a complexidade de uma estrutura fractal[5]. Alguns escritores são personagens de outros escritores, assim como Nataniel Retamarriz é personagem de Carlos Otrebla, que é personagem, por sua vez, de Igitur Valciro.

Os livros no interior do livro não apenas são ricos de um saber alquímico, que é o segredo de sua composição, como também faz parte de seu conteúdo fragmentos e citações, ou simples menção, de títulos extravagantes, biografias de seres estranhos, bibliotecas perdidas e enciclopédias fantásticas possíveis apenas nos sonhos. Tudo isso constitui um labirinto intratextual e intertextual em torno da escritura e suas possibilidades

enquanto procedimentos composicionais de mundos paralelos.

Em algumas seções ocorrem fatos extremos, onde o labirinto se interpenetra com o relato em abismo (relato dentro do relato, jogo de espelhos confrontados). Em "La Invención de las Máquinas", de Igitur Valciro, o personagem Nicolás Miquea se envolve com a escrita de uma obra desmesurada a fim de superar Inferno, "la novela más larga y genial de 12.000 páginas" (LLORD, 2010, p. 186). Como em todo universo, aqui também há alguns pontos onde falta a razão e que atestam sua falsidade. Nicolás Miquea anseia, portanto, sepultar o livro/universo no qual ele próprio habita e onde se conta a sua história.

A Biblioteca mítica e o Mistério vazio

"La fundación literária del Tiempo", escrita por Renzo Ignacio Patibulario, é uma cosmogonia gnóstica onde se explica a origem literária do mundo e o mito da Biblioteca como universo. Ehaykií, a primeira emanação do caótico Princípio Unicelular Trimotor (também chamado "natureza"), era um arconte maléfico que arrasava os planetas infernais, impedindo o acesso aos planos superiores da Criação. No entanto, Harugmaa, habitante do planeta Arreit, descobriu uma maneira de franquear a fortaleza de Ehaykií. Descobriu que, sendo o centro do Caos, a morada de Ehaykií não era caótica. Na realidade, era a primeira biblioteca absoluta da Criação. O texto nos relata que: "En los innumerables textos de esa biblioteca, el astuto Ehaykií había aprendido las artes del manejo del viento y el rayo, la respiración de la tierra y la potencia de las aguas, el camino de la fuerza exterior y de la interior" (LLORD, 2010, p. 273). Mas o poder manipulado pelo arconte lhe era muito anterior, provinha dos deuses derrotados e encarcerados em um antigo cataclisma, deixando sua memória registrada em uma biblioteca, agora sob a posse do impostor. Para libertar os deuses primogênitos e aceder ao Grande Depósito de Escrituras, Harugmaa disse que os homens deveriam criar seu próprio depósito como ponte. É através da Biblioteca do Microcosmos, pacientemente redigida, que se chegaria à Grande Biblioteca do Macrocosmos. Prefigura-se, aqui, o tema da Literatura Total que atravessa o livro, a escritura interminável que terminará por confundir-se com a totalidade do mundo. Empresa "tlönística" por excelência, coloca na origem do universo a palavra, a ficção, um fabuloso cheque sem fundo.

O mistério da origem está vazio, mas a palavra que o designa tem poderes cósmicos, poderes de transformação e transmutação, de tal forma que a salvação da humanidade parece depender precisamente da biblioteca. Por isso seu universo não cessa de expandir-se em suas regiões limítrofes, nos subúrbios inóspitos de sua topografia fantástica. Mas se há uma compulsão pelo volume, pelas cifras, um fascínio pelos livros de 12.000, 20.000 páginas, é interessante observar também que a biblioteca em Kounboum é igualmente uma dimensão interior.

Em "La Invención de las Máquinas", Nicolás Miquea prossegue em seu projeto de superar Inferno, a obra de seu mestre, expondo um tipo de operação presente em diversas regiões do livro. Ele invoca sua Biblioteca para que o ajude a alcançar seu propósito: a construção de uma Obra Mestra. Nesse pacto, cada livro deveria conceder uma página para

compor a Grande Obra. Ele escreve em uma carta dirigida a seu mestre: "Como he dicho, yo debía examinar toda la Tradición" (LLORD, 2010, p. 191). Em seguida expõe sua visão sobre a literatura e a história, concebendo a Tradição como sincronia, não como continuidade linear. A Tradição como uma fonte inesgotável fora do tempo, é assim que ela, como uma linguagem, se dispõe ao uso do artífice. Miquea continua na mesma carta:

> Entonces, Maestro, recordé una de tus primeras enseñanzas: las diferentes calidades de aire para el trombón determinan la variedad de coloraturas y sonidos posibles. Jamás apliqué esta enseñanza tuya al Trombón. Mas ahora, he aquí la paradoja: tus palabras volvían hacia mí bellas y renovadas para asistirme en una situación ajena al contexto de su origen. Las diferentes calidades de aire, indicaba la multiplicidad de caminos que se pueden acatar en una encrucijada. El trombón era el Laberinto. La variedad de coloraturas expresaba el número de destinos posibles y las tonalidades posibles de esos destinos. Por último, el sonido no reflejaba sino el movimiento mismo del alma flotando en el espacio libre de la aventura absoluta (LLORD, 2010, p. 191).

A interpretação da frase, figurada como um segredo alquímico, descobre a operação da Grande Obra literária. Cada livro tem seu som, uma substância sutil que implica e constitui a Tradição. É necessário extrair de cada livro a nota que permitirá compor a Grande Sinfonia. Assim também é compreendido Don Quijote em "El Árbol de la Prosa", de Ezequiel Eryphomene: uma devoração da literatura de cavalaria que o antecede, alterando o seu significado. Voltemos ao que diz Miquea:

> Cada libro de la Tradición, cada libro que aporta un nuevo camino al Laberinto, aun cuando sea un camino sin salida o de difícil recorrido, es una nota de esa Sinfonía que puede ser mil y cien sinfonías, dependiendo de la habilidad combinatoria de cada oficiante (LLORD, 2010, p. 192).

A Grande Obra é a enciclopédia universal, um grande labirinto que é o conjunto de todos os livros em uma contemporaneidade própria da escritura. A Grande Obra, o que é essencial, está além do tempo, como pura idealidade, mas tem sua possibilidade na biblioteca borgeana, no jogo da permutabilidade infinita dos signos.

O uso de algumas expressões, a relação entre mestre e discípulo, como a de Miquea, assim como a de Carlos Otrebla com o pai de sua esposa, nos concede uma chave de leitura muito apropriada ao imaginário que toca o texto. Às vezes, a complicada hierarquia entre os escritores, desde aqueles que nunca serão relevantes, como almas perdidas seguindo um propósito de antemão fracassado, até os escritores lendários que ambicionam o Romance Total, nos recorda as confrarias mágicas, as escolas secretas que ensinavam os grandes princípios da ciência da natureza. Da mesma maneira que só alguns podem chegar aos lugares mais ocultos da Biblioteca, os últimos graus da ciência só podiam ser ensinados, como na tradição alquímica que remonta a Raimundo Lulio, nos lugares mais secretos da escola, aos discípulos mais distintos. Em Kounboum, o segredo parece levantar-se em torno da habilidade combinatória dos oficiantes, o conhecimento das relações secretas entre os livros, cujos possuidores são uma parte mínima dos habitantes da Biblioteca. Presenciamos uma apaixonada predileção pela alquimia, pela Cabala e pelas artes mnemônicas e combinatórias, onde a lógica e a metafísica presidem

a constituição da enciclopédia universal, uma dimensão artificial que funciona como espaço de pura representação.

Ainda no imaginário alquímico, Kounboum nos remete à arte combinatória e à mnemotécnica da tradição luliana que vai até o final do século XVI. A obra principal de Lulio, Arbor Scientiae, expõe um modo de organização de todas as ciências baseando-se na estrutura ramificada das árvores. É uma lógica que transcende o aspecto formal do discurso. O simbolismo universal luliano, além de referir-se às regras do discurso, abarca também as regras das correspondências que estruturam a própria realidade. A partir de conceitos agrupados em noções simples e irredutíveis, a combinatória é capaz de exprimir as dignidades do Artífice, das quais o cosmos não é mais que seu desenvolvimento. Na Cabala e na arte luliana, a combinatória de letras e imagens nos remete ao livro do universo (difusão de signos combinatórios sob a ordem da similitude) que todos os sábios devem ler.

O desenvolvimento dessa "lógica mnemotécnica" tem profundas ressonâncias. Ressoa na construção cosmológica e metafísica de Giulio Camillo, onde a retórica dos lugares (um modo de organização do discurso na arte da memória) é o espelho do mundo, conforme a disposição das figuras em um grande anfiteatro da realidade; ressoa também na mente artificial concebida por Giordano Bruno, com seus edifícios plenos de imagens e signos mágicos que se correspondem. Bruno concebe um edifício espectral e orgânico, com espaços que se pode percorrer através do olho interior. O espaço da memória artificial se organiza em diagramas, esquemas e rodas de imagens que se combinam entre si gerando resultados ao infinito[6].

Em Kounboum, a exploração dos labirintos da mente pressupõe uma arquitetura similar a favor da expansão das possibilidades narrativas. Na seção "Mi amistad con Carlos Otrebla", de Ledgasall Dorthyphormes, o narrador diz que uma biblioteca é um edifício e cada livro, uma habitação. Com cada habitação nos relacionamos de acordo com nossos afetos, pois distintas são as maneiras de ativá-las. Mas isso não se limita à dimensão física de um acervo de livros. Em seu diálogo com Otrebla, o narrador diz que a própria mente é um edifício, assim como a biblioteca. Podemos ler:

> Cada edificio con muchas bibliotecas, cada biblioteca con muchas clases de libros, algunos verdaderamente extraños o monstruosos, como aquellos que equivalen a las regiones clausuradas del inconsciente o a las regiones devastadas de los sueños. Lo que hacemos en los sueños, es vagabundear por esas bibliotecas interiores de la mente, y al igual que en la vida cotidiana, evitamos abrir ciertos libros, y pasamos sin mirar por delante de ciertas puertas, puertas protegidas por gruesos candados (LLORD, 2010, p. 362).

Uma vez que a biblioteca universal é transferida para o interior, para a mente e para os sonhos, cabe a cada escritor uma busca que está além de sua obra, mas que não pode ocorrer sem tê-la como horizonte. É por meio da operação, da escritura, que o buscador traça as conexões inesgotáveis entre as coisas, é por meio dela também que altera os seus sentidos e reelabora sua percepção. Se o mistério, com toda sua profundidade, está vazio, já que seu sustentáculo é a ilusão própria da palavra e sua possibilidade indefinida

de organização, ele possui ainda um poder iniciático e teatral, isto é, um poder de transformação (conversão) onde a linguagem se faz projeção de alguma gnose interior.

Alquimia e escritura

Em Kounboum podemos destacar dois aspectos do processo alquímico e sua relação com a escritura e a Obra. O primeiro deles é o procedimento, a própria operação, que faz da "matéria bruta", a partir de sua destilação, uma imagem da Obra ideal, um lampejo fantasmagórico. O segundo aspecto é a transformação do próprio operador durante o processo. A escritura da Obra, sua busca contínua pela transformação da matéria, corresponde ao operador, cuja alma é metamorfoseada e os sentidos, transfigurados para perceber outras dimensões além da percepção útil à sobrevivência. É basicamente o trabalho que Arthur Rimbaud realizou sobre si: a partir do desregramento dos sentidos o poeta torna-se vidente. A distinção entre os dois aspectos não implica separação. Estão implicados a tal ponto que a Obra buscada pelo operador em seus processos de escritura talvez seja sua própria alma, a construção de um corpo mais sutil e apto para contemplar a beleza e a potência da imaginação.

Detenhamo-nos primeiro na alquimia relativa aos procedimentos. Sergio Meier disse que Kounboum é a hiperconsciência literária (2016, p. 113), característica peculiar de todos os livros labirínticos e intermináveis. Um grande livro de hiperconsciência literária é "Reflexiones acerca de la escritura y el labirinto", de Karlés Llord. Nesse livro temos uma formulação do procedimento alquímico literário:

> Pequeños trabajos de alquimia literaria: recortar papeles, luego cifrarlos, numerarlos. Llenarlos con notas, citas, comentarios. La alquimia literaria es un proceso al interior de un espacio cerrado, conectando lo infinito de la mente a la tradición de espejos enfrentados que es la historia de la literatura. Enfrentando dos libros, dos cuerpos textuales, algunos elementos resonarán entre sí, otros quedarán anulados o disminuidos, otros cobrarán un extraño brillo enfermizo. Con cada una de estas irradiaciones y densidades, el alquimista literario prepara nuevos compuestos, arriesga invenciones, dispone mezclas, proyecta experimentos (LlORD, 2010, p. 407).

A preparação de novos compostos, de novas obras literárias, ocorre depois de um processo de decomposição que constituirá a matéria-prima radiante, fonte de novas configurações. Na linguagem dos alquimistas, corresponde ao nigredo, o caos que antecede o ato criativo (FIGALA; PRIESNER, 2001, p. 156-160)[7]. Apenas alguns escritores procedem a partir de figurações alquímicas, coletando substâncias provindas de dimensões distintas da realidade. Llord escreve, ainda:

Al leer, me defino como "cazador de gérmenes dinámicos". Practico lo que puede ser definido, sin riesgo, como "lectura alquímica". Mi biblioteca es un depósito de materia bruta, relampagueante, difusa. Las pepitas están en ciertas páginas, en ciertos párrafos. O en los armónicos, filamentos de sentido apresados en las redes sintácticas (2010, p. 410).

A leitura se assemelha ao processo de decomposição, de putrefactio, e a escritura, em contrapartida, é o processo configurador. Em uma leitura que faz ressoar outros mundos à sombra da modernidade, como a tradição

hermético-alquímica, o processo de leitura/escritura é comparável ao solve et coagula dos alquimistas. Dissolver o cânone, a Tradição, fazer dele a matéria-prima, como Don Quijote em relação aos romances de cavalaria, e uni-los com o fogo da imaginação em uma grande obra que cairá em novas dissoluções. Na literatura, a escritura é como ouroboros, a serpente que devora a si mesma, simbolizando morte e ressurreição, dissolução e solidificação.

Concebe-se, assim, a Obra Total, o livro que contém todos os livros em suas múltiplas combinações. O Teatro Quântico presente em "La Invención de las Máquinas", é um lugar que possui suas próprias leis. Em seu regulamento, a sétima lei estabelece que os romances obedecem a uma formação aleatória e são escritos segundo uma Regra Probabilística. Mesclam-se todas as palavras tomadas de alguns livros e todos os milhares resultantes serão impressos com o mesmo grau de importância, pois são todos filhos do caos.

Em uma extensa nota sobre "En la Casa de la Tortuga", escrita por Karow Waroklearx, menciona-se Nataniel Retamarriz e sua obra, Diário Sub-Memorabilia, que utiliza como procedimento a disposição de pequenas caixas nas quais são depositados os acontecimentos da vida e da obra de seus colaboradores. Em seus escritos, Retamarriz, por sua vez, menciona dois livros, manuais de instruções para a construção de mundos-caixa, intitulados Sombras e Manchas, de Akton Smowadd. O seguinte trecho é destacado por Retamarriz:

> Se crea una base con cajas grandes, que servirán de sótanos o bodegas. Allí se encierra departamentalmente la información más confidencial. Luego comienza a añadirse una serie de cajitas, distribuidas por niveles, cada cajita representando un personaje, o una habitación, un sistema religioso, o un libro. Hay una caja central donde se guardarán los estatutos y normas de ese mundo. Durante las sesiones de lectura, se prepararán unas fichas de papel, donde se anotará lo más importante de todo lo leído. Al final de cada sesión, las fichas se guardarán en las cajitas correspondientes. Cuando la caja-mundo (o mundo-caja) haya sido completada, se le pondrá nombre y se inscribirá en un Mapamundi (mapa de mundos). A partir de entonces un escritor iniciado en esta extraña clase de juegos mentales, podrá acudir a ella como a cualquier base de datos, para componer la columna vertebral de su Obra. Conozco a un hombre insociable, que ha construido muchos pequeñísimos mundos-caja y ha fabricado infinitud de pequeñas composiciones literarias basadas en los contenidos de sus infinitesimales construcciones (LLORD, 2010, p. 477-478).

Em Kounboum há escritores que buscam a Obra Total. São seres singulares, kafkianos, capazes de passar semanas ou até meses encerrados em seus trabalhos, totalmente alheios ao mundo, de tal maneira que se transformam em monstros, "Ya que vivir sin pausa en las profundidades llega a producir un enrarecimiento de la psiquis, el despertar de nuevos sentidos y la atrofia temporal de los ya existentes" (2010, p. 181). É o segundo aspecto da operação alquímica mencionada acima. A escritura tem essa via dupla. Como disse Patrick Harpur, o processo da Obra é daimônico, ocorre em um reino intermediário, entre o material e o espiritual, onde a imaginação é o "teatro químico", espaço do jogo onde as transformações materiais correspondem às transformações psíquicas (2010, p. 225)[8].

No fundo não há nada: escrever como trabalho sobre si

A imagem da infinita profundidade na obra de Carlos Lloró, suas escadas intermináveis para o mais profundo, a própria escrita como meio de imersão, como ponte entre o cotidiano e o inconsciente, exprime o encaminhamento incessante em direção a si mesmo (que não é o eu). No entanto, a ambição desse encontro naufraga no interminável, em uma sucessão de abismos cada vez mais profundos e enigmáticos além de qualquer compreensão; essa ambição só pode terminar no silêncio e, no limite, no abandono da própria obra. Talvez porque o sujeito não seja uma substância que possa finalmente ser encontrada e fixada, mas algo que não está dado e que se constitui na relação mesma enquanto potência de ser. Em El lugar donde nadie aplaude, um livro de textos curtos no qual o escritor reflete sobre a vida e o viver orientado para a escritura, encontramos lâmpadas que iluminam de modo geral sua relação com a literatura. É nesse livro também que melhor podemos entender as figurações alquímicas que atravessam Kounboum.

Toda a documentação produzida pelos alquimistas tem apenas um objetivo: a obtenção da pedra filosofal (ou o elixir da imortalidade, no caso dos chineses), capaz de transformar qualquer metal em ouro e curar qualquer enfermidade. A discussão sobre a qual não há consenso é se a pedra filosofal, a Grande Obra, refere-se a um produto material, feito em laboratório, ou se é uma metáfora da iluminação da alma e seu processo. Isso acontece porque nos textos alquímicos os termos de significado cósmico-natural, como "Pedra", "Água", "Matriz", "Ovo", "Mercúrio", "Ouro" "Enxofre", "Matéria-Prima", "Fogo", são constantemente modificados em significado humano. Mas a maior parte dos manuscritos, obras jamais publicadas e testemunhos variados evidenciam que a Grande Arte seria, por fim, um processo por meio do qual o homem se reintegraria em si mesmo, sendo ele próprio a pedra filosofal. O ouro não é apenas o metal incorruptível, mas o "ouro filosófico".

Carl Jung foi quem dedicou maior atenção e seriedade ao aspecto psíquico das operações alquímicas. Os alquimistas junguianos passaram a chamar de "trabalho contra a natureza" o processo de individuação (HILLMAN, 2013, p. 30), a caminhada interior que busca tornar consciente o inconsciente (uni-los em um hipotético self), assim denominado porque não é um processo natural, mas depende de um esforço, de uma cooperação deliberada do ego para transformar a si mesmo.

Giorgio Agamben, depois de observar a relação de alguns artistas com sua própria obra, o modo como ela proporciona um trabalho sobre eles próprios, diz que a alquimia, com seu opus alchymicum, é o âmbito "em que o trabalho sobre si e a produção de uma obra se apresentam, por excelência, como consubstanciais e indivisíveis" (2016, p. 96). A operação sobre os metais é uma operação sobre a vida psicofísica e a experiência moral do alquimista, representada em uma codificação obscura em torno de obsessões alegóricas. Os inúmeros documentos alquímicos datados entre os séculos XIII e XVI só demonstram que o ponto de partida e o ponto de chegada da alquimia não podem ser encarados de modo literal. Sua linguagem simbólica torna seu conteúdo escorregadio, mais próximo da poesia que da ciência. No entanto, se o fundo de todo esse simbolismo é um vazio,

é preciso dizer que essa falta funciona como exortação de uma busca. Em outras palavras, o que os documentos alquimistas fundam é uma autossuficiência do texto que não cessa de nos reenviar a uma prática extratextual (AGAMBEN, 2006, p. 99).

A sugestão de que essa prática extratextual possa referir-se a um trabalho sobre si é o que nos interessa. Buscar relacionar-se consigo mesmo através da obra é ir ao encontro de um abismo onde a própria obra, que serviu como ponte, torna-se vã. Sem dúvida, uma das maiores dificuldades no confronto entre produção artística e trabalho sobre si é o modo como se justifica a prática da escritura, ou como é possível conciliá-la com o cotidiano, fazer da vida e da escritura a mesma coisa. A relação de Yves Klein com sua arte ilustra finalmente o que temos dito:

> Para dizer a verdade, o que busco alcançar, meu desenvolvimento futuro, a solução de meu problema, é não fazer absolutamente nada, o mais rápido possível, mas de forma consciente, com circunspecção e precaução. Busco apenas ser. Serei um "pintor", um verdadeiro pintor porque não pintarei. […] O fato de existir como pintor será o trabalho pictórico mais "formidável" de todos os tempos (YVES KLEIN apud AGAMBEN, 2006, p. 94).

Não se trata de uma atitude em prejuízo da obra, mas de uma transformação da própria prática na qual a arte se confunde com a contemplação da potência que pode produzi-la e onde o artista, para usar a mesma expressão que Agamben nesse contexto, torna-se uma "forma-de-vida", cuja tarefa, antes de realizar uma obra, é a felicidade (2016, p. 107). Carlos Lloró não abre mão da efetividade da escritura e dos dispositivos apropriados para inseri-la no mundo, mas é clara sua desconfiança e o paradoxo vividos em El lugar donde nadie aplaude. Como ele diz, não saberia dizer qual a tarefa do escritor, já que poderia chamá-lo simplesmente de "respirador" (LLORÓ, 2016b, p. 25).

Em relação à prática do escritor e a efetividade de sua obra, ou mesmo dos regimes que o identificam como pertencente a uma determinada classe, os escritores, Carlos Lloró sai em busca do paradoxo que seria o "escritor zen". A insistência que observamos nesse perfil reside talvez na vida nua que um hipotético escritor zen teria de viver. Nua a tal ponto que sequer o reconheceríamos, "porque hace tempo ya que habría sacudido su etiqueta de escritor" (LLORÓ, 2016b, p. 61). Uma vez que não repousaria em si mesmo permanentemente, uma vez que contestaria precisamente a existência de algo como o "si mesmo", o escritor zen seria um metamorfo e "[…] en algún momento se habría convertido en jugador de fútbol o de ajedrez, en viajero, vagabundo, letrista de tango, estibador, orador religioso, lanzador de jabalina" (2016b, 61). O escritor zen recusa a seriedade das finalidades práticas, inclusive o suposto dever de publicar livros e dar justificativas sobre o que escreve. No vazio da pura passagem dessa vida nua, há a loucura de viver e o empenho em manter-se nela como um colecionador de assombros. Ele escreve:

> La escritura sin obra se ramifica en espacios devastados, y el escritor sin posición retrocede hacia los bastiones primigenios, es decir, hacia el caminhar simple del ser humano anónimo, que si siente hechizado por el mero gozo de respirar, caminhar, observar (LLORÓ, 2016b, p. 71).

Talvez devamos entender por escritura sem obra o que ele mesmo propôs em Inferno, ainda que paradoxalmente sua escritura desvalorizada por anos tenha saído da caverna para as editoras. A escritura sem obra não é aquela que sustenta um ofício, mas a que engaja o escritor em uma "automorfose". É o trabalho sobre si que está em jogo. O vazio da linguagem duplicando-se, ramificando-se a cada página, é o caminho que se faz ao caminhar da escritura e do escritor em sua forma-de-vida. Forma esta que assume o vazio como abertura e jogo de transformações. Podemos ler ainda:

> El literato es un alquimista desde el instante en que assume el vacío de su arte como el requisito irrenunciable de la transmutación interior. Vacío, soledad, silencio, se convierten en herramientas de transformacíon mágica. El vacío se abre a la soledad, la soledad se abre al silencio, el silencio crea un nuevo vacío. La escritura que emerge de esta sequencia circular, posee una densidade y una calidad capaz de transfigurar la consciência de los pocos lectores que se arriesguen en este espinoso caminho (LLORÓ, 2016b, p. 35)

Portanto, as metáforas pertencentes ao imaginário da alquimia são uma fonte de símbolos, fonte de uma gnose, um meio de vincular o escritor e sua prática em uma totalidade. Além de procedimentos textuais com os quais a linguagem se abre como potência criadora de mundos estranhos e singulares, a alquimia é pensada por Carlos Lloró como transmutação necessária e fundamental que compõe a tarefa do escritor: ao mesmo tempo, manter-se sob a contingência, que é posta no ato de escrever e mergulhar no escuro, e atentar para a tarefa ética, extremamente difícil e enlouquecida, da felicidade.

Bibliografia

AGAMBEN, G. **El fuego y el relato.** México: Sexto Piso, 2016.

BORGES, J. L. **Obras Completas I.** Buenos Aires: Emecé, 1974.

CALVINO, I. **The uses of literature.** New York: HBJ, 1986.

DALLENBACH, L. **El relato especular.** Madrid: Visor, 1991.

ELIZONDO, S. **El grafógrafo.** México: Fondo de Cultura Economica, 2005.

FIGALA; PRIESNER. **Alquimia:** Enciclopedia de una ciencia hermética. Espanha: Herder, 2001.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** Trad.: Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Ditos e Escritos III:** Estética e literatura, música e cinema. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais.** Trad.: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HARPUR, P. **El fuego secreto de los filósofos.** Espanha: Siruela, 2010.

HILLMAN, J. **Os sonhos e o mundo das trevas.** Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

LLORD, K. **Kounboum**. Chile: Corriente Alterna, 2010.

LLORÓ, C. **Conversaciones con Sergio Meier.** Chile: Universidade de Valparaíso: 2016a.

_____. **El lugar donde nadie aplaude.** Línea Estratos, 2016b.

MANDELBROT, B. **La geometria fractal de la naturaleza.** Barcelona: Tusquest, 1997.

PANIAGUA, P. **Palabras Fractales.** México: Alita de Mosca, 2013.

Recebido em: 28/06/2019

Aceito em: 28/07/2019

[2]Entrevista concedida a Sergio Alejandro Amira em 03/10/2010. Disponível em: https://sergioalejandroamira.wordpress.com/2010/10/03/kounboum-el-arbol-de-las-diez-mil-palabras/

[3]Tradução nossa.

[4]Paratexto é um conceito elaborado por Gerard Genette (2009) para designar todos os elementos que acompanham o texto literário, como prefácios, títulos, ilustrações, nome do autor etc. São elementos que constituem o aspecto pragmático da obra, isto é, sua relação com o leitor, apresentando-a e tornando-a presente. O paratexto, além de sua função de apresentação, exerce uma influência na condução da leitura e, por conseguinte, da interpretação.

[5]O fractal é um objeto matemático, assim como a circunferência, o quadrado etc. Todavia, enquanto a circunferência ou o quadrado pertencem à geometria clássica (propriamente euclidiana), o fractal sustenta outra visão da natureza. A linearidade da geometria clássica não permite a medição, como no exemplo de Benoît Mandelbrot, da costa da Inglaterra, nem a forma das nuvens, nem a forma de estruturas ramificadas, como os cristais ou o sistema sanguíneo. Em suma, a geometria fractal dispõe de formas mais aproximadas do caráter irregular (por isso o termo latino *fractus*) e fragmentário da natureza (MANDELBROT, 1997, p. 24). Há figuras fractais já muito conhecidas, como os triângulos de Sierpinski, onde a figura se fragmenta e reproduz como sementes geométricas que germinam ao limite da imaginação. É nisso que pensamos quando um livro possui uma estrutura fractal. São livros cuja forma é descontínua e fragmentária; sua linguagem e estrutura são fracionadas num jogo de autorreferéncias de possibilidades infinitas (*mise en abyme*). Como definiu Pablo Paniagua, "la literatura fractal es aquella donde se multiplican por si mismos los elementos que la componen" (2013, p. 70). É importante levar em conta que esse jogo de autorreferéncias não é o mesmo que intertextualidade (jogo da citação). O jogo fractal é interno. Por exemplo, *El Grafógrafo*, de Salvador Elizondo: "Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo" (2000, p. 5). Há toda uma tipologia sobre esse procedimento, que Lucien Dallenbach chamou de "relato especular" (1991), desde o Hamlet, de Shakespeare, passando por André Gide, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Georges Perec entre outros. Sobre a relação entre geometria fractal e literatura, recomendamos o artigo da *Revista Lecturas*, "Literatura fractal: Benoît Mandelbrot, J. L. Borges y Georges Perec", disponível em: http://www.revistalecturas.cl/literatura-fractal-benoit-mandelbrot-j-l-borges-y-georges-perec/.

[6]Sobre as ideias de Giulio Camillo e Giordano Bruno, cf. YATES, Frances. *El Arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005.

[7]A Obra é constituída em etapas. Para alguns essas etapas eram a calcinação, a dissolução, a separação, a conjunção, a putrefação etc.; outros entendiam como movimentos primordiais da matéria: *nigredo, albedo e rubedo* (HARPUR, 2010, p. 222).

[8]Harpur não deixa despercebida a relação entre arte e alquimia. No mesmo livro, há um trecho que vale a pena transcrever: "Supongo que los artistas entienden mejor la alquimia, la larga lucha contra los materiales indómitos, la fusión de sujeto y objeto en el fuego de la imaginación, el reflejo sincrónico de los mundos interior y exterior. Pero todos somos conocedores de la desesperación plomiza, de los cambios de humor caprichosos y mercuriales, de la rabia sulfúrica, de fijaciones bloqueadas y volatilizaciones maníacas, de la negrura de la depresión y de sueños de animales lacerantes, de blancas damas reveladoras y de un sabio niño dorado, el *filius philosophorum*, hijo de los filósofos, que es otro sinónimo de la Piedra" (2010, p. 236).

Georges Bataille e a crítica da linguagem discursiva no instante da experiência

Anderson Camilo [1]

Resumo: Neste artigo buscamos abordar a crítica da linguagem discursiva na problematização sobre a experiência em Georges Bataille. Em A experiência interior (*L'expérience intérieure*) (1943), Bataille apresenta o que para ele se trata a experiência interior, um tipo de experiência sem amarras e sem determinação possível, contrapondo a experiência interior à linguagem discursiva. Para o autor, o discurso é o veículo de uma racionalidade encadeadora, e nesse encadeamento ela determina a existência num horizonte de compreensibilidade. Dessa forma, a experiência interior, experiência mais autêntica do mundo, não pode se dar nos limites do discurso, pois não admite encadeamento. Na realidade, trata-se de uma experiência de desencadeamento da subjetividade, notadamente de cunho sensível e emocional. Nessa perspectiva, Bataille trava um diálogo com a psicanálise contra as filosofias da consciência (fenomenologia alemã e francesa), pois a experiência interior não descarta a presença do inconsciente. Isso torna nítido a crítica ao logocentrismo, de modo que Bataille admite que o modo mais coerente de falar e escrever sobre a experiência sem traí-la é falar dela através de torções, onde os sujeitos, autor e leitor, são postos à prova de uma escrita paradoxal que enseja a experiência. Falar da experiência é consequentemente subverter a fixidez discursiva em prol de uma linguagem que traz à tona o domínio da afetividade.

Palavras-chave: Linguagem. Experiência. Subjetividade.

Georges Bataille and the critique os discursive language in the instant of experience

Abstract: This article aims to explore Bataille's critical treatment of discursive language within the context of his analysis of experience. In Inner Experience (L'expérience intérieure) (1943), Bataille presents his views on inner experience, a kind of experience without constraints and without possible determination, and contrasts inner experience and discursive language. According to Bataille, discursive language is the vehicle for conditioning rationality, which demarcates the horizon of meaning and understandability. Inner experience, which is the most authentic experience of the world, cannot occur within the boundaries of discursive language, because it does not allow any condition/constraint. Actually, it is an experience of unchaining of our subjectivity, with emotional and sensitive features. In this perspective, Bataille dialogues with psychoanalysis and French sociology against the philosophy of consciousness (French

[1] Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
E-mail: andersoncamilo96@gmail.com

and German phenomenologies). Bataille's views coincide with a criticism of logocentrism. On Bataille's account, the most coherent way to talk about experience without betraying it is to talk by means of torsions, where authors and readers, are confronted with a paradoxical writing that to entice the experience. To talk about experience is to subvert the fixity of discursive language in favor of a language that lets affectivity emerge.

Keywords: Language. Experience. Subjectivity.

A noção de experiência no pensamento de Georges Bataille abre diversas discussões sobre a relação entre o encadeamento da vida cotidiana dos homens e o desencadeamento dos desejos soberanos que colocam o encadeamento da vida em questão. Abordar esta relação implica, na obra de Bataille, tomar a figura humana em sua total falta de sentido, isto é, implica "falar" sobre o ser humano segundo uma vontade de nada esconder sobre ele.

Falar sobre o ser humano nesta perspectiva é questionar seus diversos modos de estar no mundo, tomando-o como figura central num pensamento que só admite dizer algo sinceramente acerca dele enquanto equívoco. "Jamais captamos o ser humano – o que ele significa – senão de maneira equivocada" (BATAILLE, 1976a, p. 17, trad. nossa). Tomar a única maneira de "conhecer" o ser humano como sendo, senão, uma "maneira equivocada", é descartar qualquer "maneira" de conceber que se pretenda inatingível e sólida. Assim, já vemos umas das principais teses bataillianas sobre linguagem e experiência: descartar esta maneira pretensamente sólida e determinada é pôr a supremacia do pensamento reflexivo nas esteiras do fracasso, uma vez que, o homem sendo equívoco, é vã a operação do pensamento que "formou do homem uma imagem bastante durável" (ibid., p. 18, trad. nossa).

Em *A experiência interior* (1943), primeiro volume de *A suma ateológica*, o pensamento e o discurso são problematizados enquanto tentativas de circunscrever e de expressar um conhecimento sólido, que circunscreve a vida numa espécie de encadeamento coerente, atribuindo à existência o caráter de projeto pagando o preço de apaziguá-la e suspender o que há de contraditório, de sem sentido e de tumultuoso nela. "Portanto, falar, pensar, a menos que se brinque ou que se… é escamotear a existência […]" (BATAILLE, 1973a, p. 59, trad. nossa).

Bataille aborda a linguagem discursiva como expressão dos encadeamentos do pensamento reflexivo e, ao mesmo tempo, como o contraponto da possibilidade de uma experiência autêntica do mundo. Tal abordagem sobre a linguagem se traduz, sobretudo, como uma crítica à normatividade da razão que, no encadeamento discursivo, limita a experiência. Isso é salientado por duas perspectivas mais gerais: a primeira delas é de cunho moral e consiste no fato do pensamento considerar por "alto", superficialmente, ou querer que permaneça "fora" (*dehors*) o domínio de uma humanidade inconcebível, devotada ao erotismo, ou seja, é uma perspectiva do pensamento reduzido a uma racionalidade que não dá muita vez e voz aos "mundos reprovados" que, no extremo, tangem ao horror e à imundície, ao que pode ser considerado inumano (BATAILLE, 1976a, p. 18); a segunda perspectiva é de crítica epistemológica, pois, na experiência levada ao extremo dos limites, como jogo que "introduz o possível no impossível", a linguagem discursiva e suas categorias não ditam mais as regras[2].

Esta última crítica tem problematizações que se alastram na obra de Bataille de uma maneira muito fecunda e dizem respeito diretamente à experiência existencial de mundo. A linguagem criticada é a linguagem em crise, que não dá conta de dizer de fato o que a experiência humana é, que trai a empreitada de levar consigo uma determinação última do real e, por fim, rebenta em suas mãos as rodilhas do pote de uma existência

excessiva. Segundo Susanna Mati (2010), a desconfiança de Bataille com relação à potência da linguagem, de conseguir suportar os pesos e as fissuras da existência, se dá sobretudo porque a experiência existencial excede as capacidades "logocêntricas" do discurso[3]. Assim, repetidas vezes em *A suma ateológica*, na tentativa de comunicar experiências excessivas e tumultuosas, com demasiado teor afetivo, Bataille se vê aborrecido no empreendimento de falar. "Antes de tudo, falar me exaspera" (BATAILLE, 1983b, p. 290, trad. nossa).

Nessa perspectiva, o que dizer dos domínios dos afetos que muitas vezes nos secam a garganta, cujo frio na barriga normalmente confunde nossa capacidade de encadear ideias? O que falar dos momentos em que as orelhas esquentam e as maçãs do rosto enrubescem? As palavras parecem vazias e incapazes de expressar o que se sente no instante de euforia, cujo princípio é o mesmo do êxtase[4]. Como diz Cristovão Tezza (2011, p. 107), "quando a fúria explode, todos os chavões descem como morcegos na alma e metem os dentes no cérebro".

O que falar do amor? "Difícil falar do *amor*, palavra queimada, sem força, em razão mesmo de sujeitos e de objetos que a atolam comumente em suas impotências" (BATAILLE, 1973b, p. 266, trad. nossa). O discurso que fracassa na experiência também leva junto consigo a normatividade do pensamento reflexivo ao fracasso. O que fica são fissuras[5], e assim, neste fracasso, a experiência tem a possibilidade de se desencadear com mais intensidade.

Frente à experiência, o discurso não presta seus serviços, ele é obstruído. Como diz Nikolopoulou (2009, p. 105), a "experiência interrompe o discurso". Na função significativa do discurso, referindo-se ao objeto pressupondo um conhecimento do mesmo, o sujeito se coloca numa posição de emparelhamento com o objeto ao enunciar algo sobre ele, numa espécie de familiaridade entre pensamento e objeto, ou seja, o objeto sendo tomado como concebível. O ato de enunciar implica a posição do pensamento que se relaciona com o otimismo de apreender o mundo, e pensar um mundo concebível implica poder falar algo dele.

Para Bataille, a operação discursiva pertence ao próprio ato de conhecer: "[…] conhecer, na medida em que é um termo linguístico, se dá em mim na articulação discursiva do meu pensamento, não em alguma revelação exterior da linguagem" (BATAILLE, 2001a, p. 171, trad. nossa). Se o pensamento realiza-se discursivamente ao conhecer, significando o mundo, é por essa operação que ele se aproxima dos objetos.

> […] Eu posso dizer (sem dúvida tomando vantagem da absurda gratuidade da linguagem): enquanto Eu penso discursivamente, Eu alinho meu pensamento paralelamente ao objeto do meu pensamento: Eu meio que estabeleço correspondências estáveis desse objeto ao meu pensamento. (Ibid., p. 171-172).

O que Bataille coloca como questão nessa relação incompatível entre experiência e discurso é que o objeto, emparelhado ao pensamento nos enunciados, passa a não ser mais concebível, encontra-se totalmente alterado na experiência e a enunciação não cabe mais nesse domínio. O sujeito é levado para fora da tranquilidade do pensamento seguro das coisas[6], de sua pretensão em relação

aos objetos passíveis de serem conhecidos. Abre-se, então, uma ausência exaustiva fora do domínio da enunciação, quase insuportável, angustiante, intranquila, pois, "o que se enuncia claramente nos tranquiliza" (BATAILLE, 1973b, p. 282, trad. nossa). Na intensidade da experiência o sujeito ainda procura o objeto, mas o que encontra é a catástrofe, "este objeto, caos de luz e sombra, é *catástrofe*" (BATAILLE, 1973a, p. 88, grifo do autor, trad. nossa), ruína da discursividade, falta do chão sólido, falta do que é concebível[7]. O sujeito no momento de excitação encontra-se frente a um objeto destruído, ausente e deslizante, pois aí não se deixa encadear operações do pensamento discursivo; é justamente o desconhecido que anula as palavras e as estarrece. Respondendo com excitação ao objeto, o sujeito não fala mais dele, pois lhe é impossível, mas grita e faz estremecer o que se apresentava como seguro e apreensível[8]. Destrói o que até então levava o nome de objeto.

É válido salientar que o objetivo de Bataille, que vemos perseguir ao longo de sua obra, não é o de aniquilar o domínio do pensamento, mas, pelo contrário, é de enriquecê-lo[9], na medida em que visa criticar o encarceramento que o pensamento determinou para si mesmo pela extrema atividade reflexiva, ou racionalidade normativa, como quem se aprisiona e faz questão de jogar alhures a chave da própria cela. O que o pensador francês quer afirmar é a necessidade do tempo da festa.

Numa nota autobiográfica, escrita em terceira pessoa, vemos que o discurso é pensado como uma espécie de cárcere da qual Bataille quer libertar a existência, na medida em que não quer reduzi-la aos encadeamentos discursivos, de modo que afirma: "Há um trabalho da parte de Bataille, mas é um esforço para escapar, um esforço de liberação no sentido da liberdade sem frase"[10] (BATAILLE, 1976c, p. 462, trad. nossa).

Exigir uma liberdade sem frase implica numa cisão da representação do ser humano constituído como linguagem, isto é, cisão com a representação da vida segundo a forma discursiva, logocêntrica. Notadamente, veicula-se aqui a crítica de cunho moral ao discurso, cujo recorte se expõe da seguinte maneira: a humanidade só se constituiu segundo a atividade de transformação[11] e organização do mundo pelo conhecimento, e este é genuinamente estruturado como discurso[12], ao mesmo tempo que, em contra ponto, beira ao impossível uma experiência que se dá na abertura do domínio predominantemente consciente e discursivo da vida, uma vez que coloca este domínio em questão, ou seja, que coloca em questão a possibilidade da vida[13].

A crítica que Bataille empreende contra o logocentrismo é para afirmar que a experiência do homem no mundo não se restringe ao pensamento discursivo, mas diz respeito também a um outro domínio que rompe com a homogeneidade racional, em que o sujeito vai ao próprio limite e, com o predomínio de sua racionalidade rompido, faz-se calar. Há no ser humano uma interioridade não discursiva, uma parte maldita que não se deixa subordinar a nenhum interesse que não seja o de queimar-se, desencadear suas próprias ondas como num mar revolto. Essa parte maldita é a da liberdade impossível, a mesma que Bataille identificou na obra de Kafka, este mantendo uma escrita soberana e impossível foi talvez o escritor

mais maligno e esperto (*malin*) de todos (Cf. BATAILLE, 1979, p. 272). Esta parte maldita é o Mal, aquilo que toda autoridade externa quer ofuscar.

A questão é justamente que quase toda nossa vida é drenada pelo discurso, vetando esse silêncio que existe em nós[14]. "Na região das palavras, do discurso, esta parte é ignorada" (BATAILLE, 1973a, p. 27, trad. nossa). Esta parte ignorada pelo discurso diz respeito à mais profunda interioridade do ser humano, em que só a intensidade justifica uma paixão desenfreada totalmente imprevisível[15], a de jogar-se na extrema luxúria, por exemplo, ou permanecer numa densa contemplação, como uma mãe prostrada horas ao pé do berço, com a cabeça inclinada, admirando o sono de sua criança.

Essa parte ignorada pelo discurso é maldita, pois, segundo Bataille, o homem está no mundo em meio a uma cisão. A condição humana é de desconforto, pois o sujeito se sente balizado por dois universos incompatíveis, em constante conflito: a consciência e a intensidade afetiva[16]. O problema da consciência – para o autor relacionada ao pensar e à inteligência – se coloca desde os textos da década de 1930 e está circunscrito numa crítica à fenomenologia hegeliana e husserliana[17]. Em *Attraction et répulsion II. La structure sociale*, conferência proferida em 5 de fevereiro de 1938 na ocasião do Collège de Sociologie, Bataille expõe que o estudo de certos fenômenos considerados contraditórios e vividos por nós – como o riso ou a atração sexual derivados do contato com coisas repugnantes –, são fenômenos que devem ser pensados fora dos encadeamentos descritivos das "ciências frias", ou seja, é preciso de um método de análise do núcleo social (energético) que transforma o repugnante em algo fascinante. É uma aposta que diz respeito ao reconhecimento do teor religioso (extático) presente na experiência humana[18], ao qual o método de análise poderia ser o fenomenológico, no intuito de "voltar às coisas mesmas", e isto implicaria uma fenomenologia da sociedade[19]. No entanto, o método fenomenológico existente é recusado por Bataille, pois o que o autor tem por objeto de análise é da ordem do inconsciente. A revelação desse objeto é possível, mas não tem lugar na descrição fenomenológica, na filosofia da consciência, e sim por um método que utiliza a psicanálise (Freud) e os estudos da sociologia francesa (Durkheim e Mauss)[20]. Em suma, a dificuldade se encontra entre a descrição fenomenológica do vivido a partir da consciência, que é o lócus e o agente da experiência, e o objeto a ser pretensamente analisado por Bataille que se encontra fora do campo da atuação da fenomenologia (BATAILLE, 1970a, p. 322).

Eis a crítica de Bataille à fenomenologia hegeliana, buscando em saberes modernos e burgueses[21] o caminho por vezes encruzilhado de tratar de experiências do espírito que encontram-se alheias à região consciente, ao que é coerente e claro. O que teria dito Hegel perante um saber que afirma que a maior parte de nossa vida psíquica resulta de uma relação conflituosa entre a consciência (ponta do iceberg) e o inconsciente (o mundo submerso)? Ou que, para a humanidade em suas formas mais primitivas de sociedade, o sacrifício tinha a função de expurgar a angústia de ser humano perante o sem sentido da animalidade, afundando-se no desencadeamento das paixões em busca de uma totalidade perdida[22]? – perguntas que

Bataille poderia ter feito a si mesmo, problematizando a filosofia de Hegel como filosofia do espírito homogêneo, da consciência num percurso de reconhecimento como consciência de si, em que até a atividade do negativo é operadora, a "negação *determinada*"[23] que gera conteúdo e faz a consciência aceder ao saber absoluto com satisfação.

> A fenomenologia hegeliana representa o espírito como essencialmente homogêneo. Assim, os dados recentes sobre os quais me apoio [psicanálise e sociologia] concordam sobre esse ponto, que eles estabelecem entre diferentes regiões do espírito uma heterogeneidade formal. Me parece que a heterogeneidade acentuada estabelecida entre o sagrado e o profano pela sociologia francesa, ou pela psicanálise entre o inconsciente e o consciente, é uma noção, de todo modo, estranha à Hegel. (Ibid., p. 323, trad. nossa).

Essa crítica a Hegel é uma constante no pensamento de Bataille. Como afirma Mati (2010, p. 80), Hegel é para Bataille um interlocutor principal, que está em diálogo desde os escritos da "juventude" do autor, passando por *A suma* ateológica e indo até os últimos escritos, como *A soberania* (*La souveraineté*), não concluído por ocasião da morte de Bataille em 1962. Vemos assim a necessidade de um pensamento aberto em favor da experiência, obsessivo pela experiência, pois ela é inacabada, a vida é inacabada (*inachevable*) (BATAILLE, 1973b, p. 260), e somente encontramos inacabamento no mundo, de resto uma homogeneização que é apenas uma vontade nossa de segurança frente ao abismo sob nossos pés. A satisfação do espírito é o acabamento imposto ao ser: para Bataille, Hegel é o sinônimo do acabamento. O conhecimento acabado, que só se dá ao nível da consciência, exclui o extremo do possível. Bataille quer justamente o além do acabamento, quer o impossível, o que a inteligência e a consciência não dão conta, pois é o que abre a experiência ao extremo do possível. Bataille quer o que está fora do sistema de Hegel: a experiência sem chão sólido, sem o horizonte da satisfação. Bataille quer a experiência inacabada[24].

O que as filosofias da consciência barram do horizonte de sua experiência é o universo da afetividade, aquele das vivências mais contraditórias que não se deixam determinar pelas ordens cognitivas, são as "vivências de espécie diversa, todas desenvolvendo intensa atividade emocional, o riso, o choro, o sacrifício, o erotismo, a contemplação da morte e do horror, etc." (MARTINS, 1990, p. 423). Para Bataille, falta sutileza aos fenomenólogos, acuidade mesmo em relação à experiência, fazendo da filosofia um pensamento árido que não toca no extremo da experiência, fazendo do conhecimento um fim e da experiência um meio para alcançá-lo[25].

O problema está na filosofia postular a experiência como um meio e não como fim em si mesma; o problema está em admitir apoditicamente o conhecimento como o fim a ser alcançado pelo caminho da experiência. Eis o desequilíbrio da filosofia para Bataille, seu aspecto caduco e escamoteador das inúmeras possibilidades em que a experiência pode realizar-se, pois a experiência, no pensamento, está cerceada pelos limites das operações inteligentes.

Faz-se necessário trazer à tona o modo de escapar dessas operações, fazer recuar seus limites frente ao impossível[26]. O discurso e a consciência de um lado, do outro a experiência em sua autenticidade que nos leva ao

limite da fala, beirando ao silêncio, ao que não pode ser dito, não como inefável, mas ao que se realiza plenamente na ausência da verbalização. Eis uns dos grandes confrontos de Bataille consigo mesmo: da possibilidade de falar da experiência sem traí-la. O que resulta dessa empreitada é o deboche de si mesmo, é assumir o papel de bobo que a linguagem tem frente à intensidade da experiência, levando a palavra às suas fronteiras. "Um desejo atordoado (o de me exprimir até o limite): mas, no fim, eu rio disso" (BATAILLE, 1973b, p. 366, trad. nossa).

O aborrecimento debochado de Bataille não é só o da fala exasperá-lo porque a experiência, para a qual aponta, excede o discurso. Para além disso, a exasperação se dá no entrave da experiência graças à linguagem, esta como uma espécie de obstáculo[27], de represa que não deixa o rio seguir livre curso. A existência em Bataille é pensada sem regramento, num movimento de dilapidação dos seres, cujo desenlace entre vida e morte é um jogo no transbordamento do que existe, do excesso que há. "A existência é tumulto que se canta, onde a febre e o dilaceramento se ligam à embriaguez" (BATAILLE, 1973a, p. 96, trad. nossa). A exigência do pensamento de Bataille, de não escamotear o que há de incomensurável e desenfreado da existência, lembra o que Nietzsche dizia sobre o que há de grande no homem, o que há de "demais" nele, de demasiado: "Mas, onde se vertem os mares de tudo o que há de grande e de sublime no homem? Não há para essas torrentes um oceano? – Seja este oceano: haverá um" (NIETZSCHE *apud* BATAILLE, 1973a, p. 40, trad. nossa).

Trata-se, portanto, de insistir na experiência de ser inteiro: ser, senão, inteiro. Porém, ser inteiro é afirmar-se em sua própria abertura, como um oceano, e não encerrar-se como um bloco monolítico. "Na experiência, não há mais existência limitada" (Ibidem, trad. nossa). Nessa medida, a decepção é o que resulta da experiência que se limita às cadeias do pensamento[28]. A experiência subordinada aos ditames do pensamento é uma experiência encadeada, ou seja, frente aos instantes de intensidade, que por vezes se pensa alcançar o cume da existência, uma experiência encadeada é comparavelmente pobre, uma vez que "a vida é uma dança que força a dançar com fanatismo" (BATAILLE, 1970b, 443, trad. nossa).

Como realizar o objetivo de falar da experiência de ser inteiro se, de antemão, ao submeter a experiência aos ajustes do pensamento, estamos na égide do fracasso do discurso? Essa é uma das grandes questões para Bataille, mas, mesmo assim, ele continua falando. A saída encontrada para esse impasse é usar a linguagem de modo retorcido a tal ponto que se abram nela fissuras através das quais a experiência possa ser vislumbrada[29]. Claro que é uma tarefa contraditória, pois é difícil – quiçá impossível? – sair do predomínio das palavras: trata-se de, falando, escapar das palavras. "[…] as palavras, *que só servem para fugir* [da experiência], quando cessei de fugir me levam à fuga" (BATAILLE, 1973a, p. 25, trad. nossa). É nessa medida que Bataille recorre aos usos heterogêneos da escrita intelectual, quase no limite da literatura, mas sem entrar nela, buscando definições conceituais que por vezes caem em descrições de experiências íntimas[30], fazendo uso de expressões contraditórias[31], numa exigência de falar enquanto lhe falta a linguagem,

enquanto tenta dizer o impossível, de falar calando[32].

Esta característica da obra batailliana é para levar o leitor ao encontro da derrisão da linguagem e de seus enunciados coerentes, e, consequentemente, ao encontro da derrisão das "operações inteligentes" do pensamento. O que emerge disso é a incitação de uma experiência da sensibilidade, como um apelo afetivo ao leitor que, no predomínio do pensamento, encontra-se neutralizado. Vale salientar que não se trata de aniquilar a razão, mas abrir a passagem para outro modo de subjetividade, a do sujeito sensível, ao qual a experiência de que fala Bataille pode ser vislumbrada, o que não acontece para um sujeito predominantemente cognoscente[33].

O terreno da consciência é árido para a totalidade de frutos da experiência, e disso Bataille pesadamente afirma: "Lamento que a inteligência não tenha a sensibilidade dolorosa dos dentes… um cérebro debilitado é minha partilha" (BATAILLE, 1973b, p. 307, trad. nossa). A esfera de excitação leva a desorientação do sujeito, no extremo o espírito é "posto a nu" por qualquer cessação íntima de "toda operação intelectual" (BATAILLE, 1973a, p. 25). Do contrário, "o discurso o mantém em seu pequeno aperto" (Ibidem, trad. nossa). O discurso é tomado como o abrigo em que o sujeito se espreme, mas ele não se espreme para sempre, ele também se transborda e o abrigo que o encerra desconhece as excitações ardentes que, para Bataille, é a magnificência da vida, pela qual o sujeito é levado por uma correnteza, não compreendendo e por vezes deixando-se ir, como K. para os braços de Frieda. "Não sei mais o que quero; excitações importunando como moscas, todas tão incertas, mas queimando interiormente" (BATAILLE, 1973b, p. 270, trad. nossa). O desencadeamento é contraditório e assume lugar na desorientação das excitações, a "sede sem sede" e as lágrimas que vertem de um bebê que não sabe o que quer e por que chora (Ibidem).

Portanto, para o pensamento, trata-se da esfera do absurdo, do interior do sujeito, daquilo que não tem sentido nenhum, pois justamente as excitações que queimam tem razão de ser em si mesmas, e a linguagem perde sua seriedade e torna-se um momento de tolice (*sottise*)[34]; o papel de significação cai por terra e as palavras perdem todo e qualquer sentido[35]. O discurso distancia a experiência, mas quando ele se ausenta, a experiência abre-se para o que ela é soberanamente, não mais como um fim para o conhecimento ou para o enunciado significativo das coisas. Na interioridade do sujeito, onde se dá a experiência autêntica, o discurso não serve mais, ele (ou sua função de significar e ordenar o pensamento) não é mais um fim a ser alcançado. "[…] o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento" (BATAILLE, 1973a, p. 25).

Bibliografia

BATAILLE, G. Aphorisms for the "System". In: BATAILLE, G.. **The unfinished system of nonknowledge.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001a.

_____. The congested planet. In: BATAILLE, G.. **The unfinished system of nonknowledge.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001b.

_____. L'expérience intérieure. In: BATAILLE, G.. **Œuvres Complètes Vol. V.** Paris: Gallimard, 1973a.

_____. Le coupable. In: BATAILLE, G.. **Œuvres Complètes Vol. V.** Paris: Gallimard, 1973b.

_____. Méthode de méditation. In: BATAILLE, G.. **Œuvres Complètes Vol. V.** Paris: Gallimard, 1973c

_____. [5 février 1938] Attraction et répulsion II. La structure sociale. In: _____. **Œuvres Complètes Vol. II.** Paris: Gallimard, 1970a.

_____. La conjuration sacrée. In: BATAILLE, G.. **Œuvres Complètes Vol. I.** Paris: Gallimard, 1970b.

_____. L'histoire de l'érotisme. In: BATAILLE, G.. **Œuvres Complètes Vol. VIII.** Paris: Gallimard, 1976a.

_____. Théorie de la religion. In: BATAILLE, G.. **Œuvres Complètes Vol. VII.** Paris: Gallimard, 1976b.

_____. Notes. In: BATAILLE, G.. **Œuvres Complètes Vol. III.** Paris: Gallimard, 1971.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito.** Trad.: Paulo Meneses. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

KENDAL, S. Editor's Introduction. In: BATAILLE, G. **The unfinished system of nonknowledge.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

MARTINS, L. R. Do Erotismo à Parte Maldita. In: NOVAES, A. (Org.). **O desejo**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

MATI, S. Filosofia futura, ou Suma Ateologia. In: MATI, S.; RELLA, F. Georges Bataille, filósofo. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

NIKOLOPOULOU, K. Elements of Experience: Bataille's Drama. In: MITCHELL, A. J.; WINFREE, J. K. **The obsessions of Georges Bataille:** Community and Communication. New York: SUNY Press, 2009.

QUENEAU, R. Premières confrontations avec Hegel. **Critique**, 1963, n. 195-196, p. 694-700, out./set. 1963.

SASSO, R. Georges Bataille and the Challenge to Think. In: BOLD-IRONS, L. A. (Org.) **On Bataille.** New York: SUNY Press, 1995.

TEZZA, C. **O fotógrafo.** Rio de Janeiro: Record, 2011.

VERGARA, M. G. **Georges Bataille y la parte del arte:** de Documents a Acéphale. Barcelona: Memoria Artium 14, 2013.

Recebido em: 28/06/2019

Aceito em: 28/07/2019

[2] "Dans ce jeu, du moins la parole et les catégories du langage ne règlent rien" (BATAILLE, 1973b, p. 293).

[3] "[Bataille] [...] como sabemos, confessa frequentemente de maneira semelhante como se encontra, de repente, traído pela linguagem, isto é, como se sente surpreendido, enquanto fala, pela impotência radical, constitutiva do aparelho ontoteológico e logocêntrico que se revela insuficiente ao expressar uma experiência que o excede" (MATI, 2010, p. 80)

[4] "L'extase n'explique rien, ne justifie rien, n'éclaire rien" (BATAILLE, 1973b, p. 265).

[5] "Le monde humain semble naturel, étant fait d'érosions presque en entier" (Ibid., p. 349)

[6] O pensamento discursivo, para Bataille, está relacionado ao sentimento de solidez do "eu", a segurança do pensamento do homem com relação às coisas reflete a segurança de si. "[...] la definition d'un immuable MOI, principe des êtres et de la nature, offrit la tentation de rendre clair l'objet de la contemplation. Une telle définition projete ce que nous sommes dans l'infini et l'éternité" (BATAILLE, 1973b, p. 282-283).

[7] "Je l'aperçois comme objet, ma pensée, cependant, le forme à son image, en même temps qu'il est son reflet. L'apercevant, ma pensée sombre elle-même dans l'anéantissement comme dans une chute où jette un cri. Quelque chose d'immense, d'exorbitant, se libère en tous sens avec un bruit de catastrophe ; cela surgit d'un vide irréel, infini, en même temps s'y perd, dans un choc d'un éclat aveuglant. Dans un fracas de trains télescopés, une glace se brisant en donnant la mort est l'expression de cette venue impérative, toute-puissante et déjà anéantie" (BATAILLE, 1973a, p. 88-89).

[8] "Mais accédant à l'objet dans um 'cri', je sais que j'ai détruit ce qui mérite le nom d'objet" (BATAILLE, 1973b, p. 284).

[9] Esta é uma posição discordante da maioria dos comentadores, por exemplo, Susanna Mati (2010) e Stuart Kendal (2001), entre outros, que afirmam a aniquilação do pensamento como intenção de Georges Bataille. No entanto, nos propomos a dizer que o pensamento para Bataille deve ser alterado (Cf. BATAILLE, 1976b), sua relação não é mais de separação entre sujeito e objeto. Assim o sujeito se expõe na transgressão de seu próprio ser, situação paradoxal, a do ser isolado que vai até seus limites, mas não os ultrapassa, pois se isso acontece, o que vem é a loucura, e como diz Nikopoulou (2009), o pensamento de Georges Bataille ainda é pensamento e não loucura (mesmo sabendo Bataille sente o desconforto de falar da experiência, mas esse desconforto só evidencia a situação não resolvida do sujeito, que gera a angústia).

[10] Esta frase originalmente em francês é: "Il y a un travail de la part de Bataille, mais c'est un effort pour échapper, un effort de dégagement dans le sens de la liberté sans phrase". É válido salientar as duas últimas palavras, "sans phrase", tanto podem ser traduzidas literalmente por "sem frase" quanto podem ser tomadas como uma expressão francesa que significa "sem rodeios".

[11] Bataille admite desde os seus primeiros escritos o papel da negação hegeliana, que é operadora, como elemento constituinte da humanidade (Cf. BATAILLE, 1973b; Cf. BATAILLE, 1970).

[12] "In principle, human knowledge is nothing more than this elementary knowledge giving form to cohesion through language. Knowledge is the agreement of the organism and the environment from which it emerges. Without knowledge, without the identity of the organism, and without this agreement, life could not be imagined" (BATAILLE, 2001b, p. 221).

[13] Para Bataille, a experiência excede o discurso e, por conseguinte, excede também o pensamento reflexivo. A experiência está mergulhada numa constante tensão contraditória, no absurdo, no além da coerência e do possível. "Le possible envisage seul le réel, mais la réalité humaine est double" (BATAILLE, 1971, p. 513).

[14] "Bein que les mots drainent en nous presque tout ela vie […], il subsiste en nous une part muette, dérobée, insaisissable" (BATAILLE, 1973a, p. 27).

[15] "Ce sont des mouvements intérieurs vagues, qui ne dependente d'aucun objet et n'ont pas d'intention, de états qui, semblables à d'autres liés à la pureté du ciel, au parfum d'une chambre, ne sont motivés par rien de définissable" (BATAILLE, 1973a, p. 27).

[16] "Para Bataille, verifica-se, além da oposição pensamento versus instinto, muito conhecida, uma outra, insanável e no cerne do pensamento, afirmando ordem e desordem" (MARTINS, 1990, p. 418).

[17] O debate entre Bataille e a fenomenologia se inscrever em quatro perspectivas gerais: com Hegel e o problema da satisfação do espírito; com Husserl e a questão da sociologia sagrada; com Sartre e o problema da liberdade; com Heidegger e o problema da angústia como abertura para o ser.

[18] Segundo Vergara, o mais importante para Bataille era assinalar a dimensão religiosa de toda atividade humana, assim como "insistir na tensão irredutível entre o profano e o sagrado" (VERGARA, 2013, p. 17-18, trad. nossa). As noções importantes do pensamento de Bataille, como erotismo, transgressão, arte etc., estão construídas sobre esta tensão, e tal tensão dá o caráter hibrido e paradoxal da experiência (Ibidem).

[19] Bataille estava fortemente influenciado pelo texto La sociologie allemande contemporaine (1935), de Raymond Aron. Sobre isto é interessante a leitura do artigo de Philippe Joron intitulado *A fenomenologia revelada: Georges Bataille* e a alteração da sociologia.

[20] Acerca dos métodos da psicanálise e da sociologia, é válido ressaltar que os estudos das culturas primitivas, publicados por Marcel Mauss, dão uma fundamentação teórica e uma terminologia (sagrado e profano) que acompanharão todo o percurso dos escritos batailleanos;

no que tange à psicanálise, por mais que a clínica psicanalítica, aos olhos de Bataille, se realize numa comunicação de experiência subjetiva entre analisando e analista, a objetividade, a aplicação e a funcionalidade do método psicanalítico são reconhecidas pelos êxitos obtidos nas experiências dos sujeitos analisados na clínica (BATAILLE, 1970a, p. 322).

[21] Cf. QUENEAU, 1963.

[22] Cf. BATAILLE, 1976b.

[23] No itinerário da consciência, a passagem de que vai de uma figura a outra até alcançar o saber absoluto se dá pela negação dos pretensos saberes verdadeiros de cada figura, assim a negação tem um papel fundamental na experiência da consciência, pois o nada gerado por ela tem um conteúdo, não é um puro nada. "[…] o nada, tomado só como o nada daquilo donde procede, só é de fato o resultado verdadeiro: é assim um nada determinado e tem um conteúdo" (HEGEL, 2002, p. 76).

[24] "La joie, l'amour, la liberte détendue se lient en moi à la haine de la satisfaction" (BATAILLE, 1973b, p. 249).

[25] "Ce qui preserve en apparence la philosophie est le peu d'acuité des expérience dont partent les phénoménologues. Cette absence d'équilibre ne survit pas à la mise em jeu de l'expérience allant au bout du possible. Quand aller au bout signifie tout au moin ceci: que la limite qu'est la connaissance comme fin soit franchie" (BATAILLE, 1973a, p. 20).

[26] "Le développement de l'intelligence mène à um assèchement de la vie qui, par retour, a rétréci l'intelligence" (BATAILLE, 1973a, p. 20).
[27] "La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle" (Ibid., p. 25).

[28] "[…] hence the inevitable disappointment of the experience that follows thought, in as much as it is doomed to absolute contradiction" (SASSO, 1995, p. 47).

[29] Insistimos aqui no uso da palavra "vislumbrar" a experiência pelos livros de Georges Bataille através da torção linguística, principalmente em *Suma ateológica*, pois, por mais torcidos que os encadeamentos linguísticos se encontrem, a experiência aí é somente apontada, mal iluminada, jamais atingida: "[…] qu'on vienne à me lire, eût-on la bonne volonté, l'attention la plus grande, arrivât-on au dernier degré de conviction, on ne sera pas nu pour autant" (BATAILLE, 1973a, p. 25).

[30] Esse tipo de estratégia na escrita de Bataille é bastante recorrente. Cf. BATAILLE, 1973a, p. 130-131.

[31] "La soif sans soif veut l'excès de boisson, les larmes veulent l'excès de joie" (BATAILLE, 1973b, p. 270).

[32] "De fato, a linguagem vem a faltar menos em Bataille não durante as etapas, mas por princípio: pela sua própria exigência em tentar mais uma vez dizer o impossível. A inevitável impotência que resulta desse impossível coincide com o ser colocado numa estrada (sobre um método) já perdida na partida, e desejado de qualquer forma como tal no procurado e inexausto tormento da sua insensatez. A exigência de encontrar-se ao mesmo tempo dentro e fora da totalidade dos possível que constitui o universo – e um universo já dito (por Hegel, acrescentaria Kojève) –, ou seja, a exigência de falar e calar ao mesmo tempo, de falar calando, evolve-o realmente numa série infinita de oximoros, de 'conceitos impensáveis' e de impossíveis" (MATI, 2010, p. 81).

[33] Cf. MARTINS, 1990.

[34] "Qu'est l'operation bien faite sinon donnée dans une expérience privilégiée? finalement, c'est un moment de sottise" (BATAILLE, 1973c, p. 210).

[35] "[…] nul n'y entrerait vraiment parlant encore, se satisfaisant de la sphère commune où chaque mot garde un sens" (BATAILLE, 1973b, p. 270).

A serpente e a mulher limpa: os discursos em profusão na poesia de Angélica Freitas

Iasmin Correia Alves [1], Maria Luiza Assunção Chacon [2] e Pedro Lucas de Lima Freire Bezerra [3]

Resumo: A poeta gaúcha Angélica Freitas (1973) divide opiniões entre críticos, discursos favoráveis e desfavoráveis à sua poética. Mas os aspectos apontados de um lado e de outro parecem sempre identificar a poesia de Freitas em campos identitários que falham por si mesmos: deixam de notar a complexidade estética e a inventividade conceitual de sua obra. Por vezes a necessidade de encaixar a obra na tradição, por vezes a negando justamente por não fazer parte do cânone, a poesia de Angélica Freitas atravessa leituras incólume, todavia. Neste artigo, buscamos evidenciar e refletir sobre aspectos da potencialidade poética de Freitas, que se anuncia mormente no limiar de qualquer partilha identitária e canonizadora, sempre se afastando dos elementos de captura e expandindo sua presença enquanto potência.

Palavras-chave: Angélica Freitas. Poesia. Efeito de presença.

The snake and the clean woman: the discourses in profusion in the poetry of Angélica Freitas

Abstract: The poet Angélica Freitas (1973) divides opinions between critics, between favorable and unfavorable discourses to her poetics. But the aspects pointed from one side and the other always seem to identify Freitas's poetry in identity fields that fail by themselves: they fail to notice the aesthetic complexity and conceptual inventiveness of her work. Sometimes the need to fit the work into tradition, sometimes denying it precisely because it is not part of the canon, the poetry of Angelica Freitas goes through unscathed readings, however. In this article, we seek to highlight and reflect on aspects of Freitas® poetic potentiality, which announces itself on the threshold of any identity and canonizing sharing, always moving away from the elements of capture and expanding its presence as a potency.

Keywords: Angélica Freitas. Poetry. Effect of presence.

[1] Bacharela em Filosofia pela UFRN. E-mail: aciasmin@gmail.com

[2] Doutoranda em Literatura Comparada pela UFRN. E-mail: mluizachacon@gmail.com

[3] Doutorando em Literatura Comparada pela UFRN. E-mail: pedrolucasfbezerra@gmail.com

Em um texto publicado na *Folha de São Paulo* de 14 de abril de 2019, a escritora e doutora em literatura portuguesa pela USP Mariella Augusta Masagão vaticinou que a poesia brasileira ficou "sisuda e hermética", permeada por cenas cotidianas que são "atravessadas por cores, ângulos e memórias que assinalam, muitas vezes, confusão e suscetibilidade". O efeito causado por essa tendência, segundo a escritora, torna a poesia brasileira no geral burocrática: "Essas preferências fizeram da poesia brasileira ou uma tribuna cujo sentido é defender causas justas ou uma sensação doméstica tornada estranha, raramente cômica, que deseja democratizar o sublime". Essa democratização do sublime viria disfarçada de humor ou ironia, com os quais solicitações de "causas justas" e "moralizantes" se disfarçam sob uma redoma de hermetismo que, para a escritora, não se sustenta. Um exemplo desse canhestro hermetismo, para Masagão, é a poesia da poeta gaúcha Angélica Freitas, "engajada e moralizante, não tem qualquer hermetismo e se comporta dentro de uma linguagem denotativa".

Não é a primeira vez que a poeta gaúcha sofre ataques de críticos por sua poesia que é construída em uma "linguagem denotativa" (sic Mariella Augusta Masagão, 2019). Em 2014, o crítico Amador Ribeiro Neto sentenciava que a poesia de Angélica Freitas "Acha que faz intertextualidade com finalidade poética. Acha que é dona de um estilo. Acha que faz poesia com os clichês do cotidiano". Em insistentes argumentos em torno do ritmo prosaico do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), o crítico chega a dizer que Angélica "não consegue criar", em alusão à orelha do livro, escrita pelo poeta carioca Carlito Azevedo, que diz logo em sua primeira frase que "Angélica consegue criar". A leitura de Amador Ribeiro Neto, que gerou controvérsia no período, com críticos se posicionando a favor de Freitas e outros a favor da crítica de Ribeiro Neto, denota alguma estranheza que se anuncia na poesia da escritora gaúcha. O que o crítico determinou como "clichês do cotidiano", a falha "intertextualidade com finalidade poética", e a coloquialidade acima de tudo são as marcas de uma poesia que procura um ambiente excessivamente contemporâneo, buscando a paródia e a interseção entre o riso e a seriedade de discussões a nível gregário de seu tempo.

Apesar dessa fortuna ingrata, não é só por críticas desfavoráveis que a obra de Angélica Freitas é colocada em debate. Já há uma quantidade considerável de estudos, monografias, dissertações e teses sobre sua poética. Lida como uma poeta do cotidiano, com o sarcasmo e ironia peculiares da contemporaneidade, Angélica Freitas tem sido tema desde ensaios críticos de fôlego [4] ou até mesmo parcerias/homenagens musicais, como a recente transposição de poemas para o formato de canção empreendida pelo músico também gaúcho Vitor Ramil [5]. A recepção de sua poesia também é visível, pois, em um público maior: a primeira edição de Rilke Shake, publicado em parceria entre as editoras 7 Letras e Cosac Naify, já se encontra esgotada e *Um útero é do tamanho de um punho* já está em sua segunda edição, já que a primeira edição compunha o catálogo da extinta editora Cosac Naify. A casa editorial que abriga hoje a obra de Angélica é a paulista Companhia das Letras, que reeditou seu segundo conjunto de poemas. Além de êxito em crítica e público, o segundo livro da poeta foi também considerado pelo Segundo Caderno de *O Globo* um dos melhores livros publicados no país em 2012, sendo

finalista na categoria Poesia do Prêmio Portugal Telecom 2013.

Embora colocada em xeque, Angélica Freitas é representante de uma corrente poética brasileira estritamente atual, afetada pelas leituras de poetas da geração dita Marginal (representada pela coletânea *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda) e com uma dicção poética visivelmente herdada de Drummond e Bandeira. As relações estabelecidas na poética de Freitas são ainda efeitos de seu tempo, onde questões feministas, tensões do social e do urbano e a linguagem rápida da Internet confluem numa polifonia sutil e contundente.

A construção de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) está fundamentada no livre jogo entre discursos, vozes e recursos contemporâneos, onde a mulher está no centro de tudo, em uma geografia íntima e coletiva ao mesmo tempo. Todavia, há uma questão que se inscreve já na afirmação sobre a temática feminina nessa obra: de que mulher Angélica Freitas fala? A mulher no discurso, a mulher que se inscreve na literatura por meio de uma contingência de imagens e relações sócio-culturais, mas que pode ser reconstruída e reformulada usando os próprios dispositivos que a estabelecem, a limitam e a constroem. Para a professora da Universidade da Virgínia e crítica literária Rita Felski, estudiosa da literatura pela chave da teoria feminista, "literature does not only refer to itself, or to the workings of metaphor or metonymy, but is deeply embedded within existing social relations, revealing the workings of patriarchal ideology through its representation of gender and male-female relations" (FELSKI, 1989, p.29) [6].

Essa fresta por onde a literatura reflete questões intrínsecas ao masculino e feminino é por demais importante para se construir uma chave de leitura para a poesia de Angélica Freitas. O que há de mimético e imagético em sua poesia em muito se devota às construções de gênero, espaço onde a poeta tenta apontar uma linha de fuga.

O livro *Um útero é do tamanho de um punho* é subdividido em partes – "uma mulher limpa", "mulher de", "a mulher é uma construção", "um útero é do tamanho de um punho", "3 poemas com o auxílio do google", "argentina" e "o livro rosa do coração dos trouxas". Na primeira parte da obra, veremos que virá à tona, não sem ironia, o ideal de uma "mulher limpa", conforme é possível verificarmos no poema que abre o livro:

> porque uma mulher boa
> é uma mulher limpa
> e se ela é uma mulher limpa
> ela é uma mulher boa
>
> há milhões, milhões de anos
> pôs-se sobre duas patas
> a mulher era braba e suja
> braba e suja e ladrava
>
> porque uma mulher braba
> não é uma mulher boa
> e uma mulher boa
> é uma mulher limpa
>
> há milhões, milhões de anos
> pôs-se sobre duas patas
> não ladra mais, é mansa
> é mansa e boa e limpa
> (FREITAS, 2012, p. 11).

A mulher limpa, desse modo, designa a mulher que é como deve ser: civilizada, dócil e, por isso, exemplarmente boa. Como sabemos, esse discurso em si não resguarda nenhuma novidade: reproduz em grande

medida o discurso patriarcal e dominante de nossa sociedade, que apregoa a passividade e subserviência como sendo características primordiais da mulher.

O ritmo do poema é de uma simplicidade próxima ao infantil, e logo ao final da primeira estrofe esbarramos na tautologia "e se ela é uma mulher limpa/ ela é uma mulher boa". A linguagem utilizada para idealizar a mulher é pragmática, funciona quase como uma fórmula pronta e totalizante, um manual de deveres que a mulher deve cumprir. Esse ritmo corriqueiro do poema de Angélica Freitas, longe de encerrar o poema sob essa aparência, parece agir de modo a reforçar o seu tom mais irônico, além de fazer pensar sobre a questão da seriedade do discurso poético. Como poderia estar circunscrito ao discurso poético um poema cujo tom é aparentemente tão banal? É um poema se não tem pompas? A nosso ver, é justamente essa simplicidade e repetição presentes nos versos de Angélica Freitas em *Um útero é do tamanho de um punho* que despontam como potência criadora.

No poema que se inicia com "uma mulher gorda/ incomoda muita gente/ uma mulher gorda e bêbada/ incomoda muito mais/ uma mulher gorda/ é uma mulher suja/ uma mulher suja/ incomoda incomoda/ muito mais" (FREITAS, 2012, p. 16) também é possível verificar a utilização dos joguetes infantis: a poeta produz intertextualidade a partir da parlenda "um elefante incomoda muita gente", a fim de ironizar o ideal de feminilidade do patriarcado.

Que seria, então, a mulher selvagem, além de braba e suja? Por certo seria a mulher ingovernável, que escolhe ser a autora de sua própria sorte e viver a vida como ela é: cheia de vieses e de contingência. Não é essa, contudo, a mulher que a poeta traz como heroína do segundo poema do livro, mas sim "uma mulher muito feia/ extremamente limpa / que levou por muitos anos / uma vida sem eventos" (FREITAS, 2012, p. 12). A mulher limpa e boa é também aquela que aceita de bom grado a sua própria imobilidade e em cuja realidade nada acontece. Justamente por levar por tanto tempo uma vida sem movimento, ironicamente é ela a heroína do poema.

O poema "uma canção popular (séc. XIX-XX)", trata da mulher suja, selvagem, a mulher que ladra ou, dito de outro modo, a mulher histérica, que grita sem que haja motivo, a mulher que causa problemas à ordem:

> uma canção popular (séc. XIX-XX):
> uma mulher incomoda
> é interditada
> levada para o depósito
> das mulheres que incomodam
>
> loucas louquinhas
> tantãs da cabeça
> ataduras banhos frios
> descargas elétricas
>
> são porcas permanentes
> mas como descobrem os maridos
> enriquecidos subitamente
> as porcas loucas trancafiadas
> são muito convenientes
> interna, enterra
> (FREITAS, 2012, p. 15).

Da histeria, dizia-se até meados do século XX que era considerada um distúrbio médico comum entre as mulheres. Historicamente, o lugar voltado às mulheres consideradas histéricas eram os asilos, os manicômios e até as fogueiras. Em um ritmo repetitivo que

traz à tona realmente o soar de uma canção, o poema de Angélica Freitas nos remete aos séculos presentes em seu título, nos quais as mulheres consideradas desvirtuadas ou problemáticas eram minadas do convívio social. No poema, o manicômio figura como o "depósito das mulheres que incomodam" (FREITAS, 2012, p. 15). As mulheres que extrapolam o ideal de feminilidade apregoado em uma sociedade patriarcal e misógina, sejam por suas ideias e/ou por sua aparência física, é que são as "porcas permanentes" de que fala o poema, e essas mulheres trancafiadas são convenientes aos maridos que descobrem que só tem a ganhar com essa clausura. Afinal, sem as mulheres que intentam contra a ordem estabelecida pela sociedade, sem alteração em suas estruturas de poder: ou seja, sem essas mulheres, sem mudanças. Ao final do poema, o verso "interna, enterra" sugere o que resta ao ser que ameaça abalar as ordens.

Ao carregar consigo as marcas de identidade (lésbica, mulher, brasileira, etc.) é comum aos críticos de Freitas, também a outros que veem esse perfil em escritoras distintas, estagnarem sua obra na prateleira das "causas justas" que precisam, como ânsia de nossos tempos, ser defendidas.

Mas como afirma Camila von Holdefer a Juliana Domingos de Lima, há também outra força na identificação literária:

> Alguns acham — e têm razão — que não se pode reduzir uma narrativa ao fato de abordar a vivência lésbica, como se não houvesse nenhuma outra característica a ser levada em conta. A literatura, a universal, aquela que não precisa de um complemento ao termo, ainda seria heterossexual, e a literatura lésbica seria, portanto, uma subliteratura. Apenas um nicho, nada mais. É por isso que o rótulo pode ser perigoso. [...] No entanto, o que pode soar contraditório, a classificação ainda me parece importante em alguns casos, desde que se tenha em mente que é apenas um ponto de partida [...] (HOLDEFER apud DE LIMA, 2019).

Assim, o que os críticos que partem desse ponto ignoram ou parecem não tratar do assunto com o verdadeiro rigor que deveria ser tocado – e aqui podemos ver mais uma vez o texto escrito por Mariella Augusta na *Folha de São Paulo*, quando ela fala que a escritora gaúcha é "engajada e moralizante" -, é a potência ambivalente que esses lugares comportam: ao mesmo tempo em que a poesia fala apenas a um grupo específico, ao grupo de mulheres, grupo de lésbicas, e permanece limitada a uma direção, ela também impulsiona essa literatura que ao longo da história foi negligenciada em nome do cânone. Como escreveu Tatiana Pequeno em uma matéria publicada na Revista Cult:

> [...] sempre fomos ensinadas a amar o cânone sem necessariamente participar dele em nenhum aspecto, senão através da nossa "humanidade", o que sabemos ser belo, sim, mas generalizante e, muitas vezes, totalitário porque força de lei, como lembra Derrida (PEQUENO, 2016).

Então, para termos acesso à poesia de Angélica, precisamos caminhar por pontos pregressos da própria construção do gênero a que ela se debruçará. Para Glória Anzaldúa, responsável por descentralizar os estudos feministas nos Estados Unidos em finais dos anos 70, dando voz às mulheres de cor, às lésbicas, judias e mulheres do Terceiro Mundo, há um desvio na imagem da mulher mestiça (*mestiza*) que a estigmatiza de modo diferente de uma mulher "comum" (ou seja,

aquela que não está nos pontos da diferença, marcadamente que seja branca, heterossexual, ocidental, etc.). Colocando-se em perspectiva, falando por um coletivo da qual faz parte, Anzaldúa assume a diferença racial propagada para a mulher mestiça, que a folclorizam como "*la primera raza síntesis del globo*" [7] . Tratada como um verdadeiro alien, a mulher mestiça possui uma consciência diferente das outras: essa consciência é a consciência das Fronteiras, o que a faz procurar rotas que diferem das culturas dominantes, indo além dos limites estabelecidos por seu próprio dominador:

> *These numerous possibilities leave la mestiza floundering in uncharted seas. In perceiving conflicting information and points of view, she is subjected to a swamping of her psychological borders. She has discovered that she can't hold concepts or ideas in rigid boundaries. The borders and walls that are supposed to keep the undesirable ideas out are entrenched habits and patterns of behavior; these habits and patterns are the enemy within. Rigidity means death. Only by remaining flexible is she able to stretch the psyche horizontally and vertically. La mestiza constantly has to shift out of habitual formations; from convergent thinking, analytical resoning that tends to use rationality to move toward a single goal, to divergente thinking, characterized by movement away from set patterns and goals and toward a more whole perspective, one that includes rather than excludes* (ANZALDÚA, 1997, p. 235) [8]

As ideias indesejáveis professadas pela mulher mestiça dão margem ao contraditório, ao ambíguo. Como Anzaldúa diz: "*to be an Indian in Mexican Culture, to be Mexican from an Anglo point of view*" (ANZALDÚA, 1997, p. 235) [9]. Jogando com as possibilidades além-fronteira, a mulher mestiça se conecta com uma cultura plural e marginal, não rejeitando nada, não abandonando nada. É como se ocorresse um confronto de todos os limites, onde o não-limite se estabelece. A fluidez que ocupa outras ilhas da consciência está relacionada a uma fragmentação do próprio pensamento e da existência, fora de ritos estabelecidos e estabilizados por uma cultura eurocêntrica, predominante.

Para Anzaldúa, a mestiça, poeticamente, é aquela que salta no escuro e sobe nos joelhos dos deuses: "*We are the people who leap in the dark, we are the people on the knees of the gods*" (ANZALDÚA, 1997, p. 237) [10]. É aqui que Anzaldúa e Freitas parecem se encontrar: para ambas, há uma subjetividade poderosa nas fronteiras, na própria condição motriz de ver-se enquanto mulher (para a poeta gaúcha, em poemas como *A mulher limpa e Uma serpente com a boca cheia de colgate*, a mulher cotidiana parece alcançar algum aspecto simbólico e mítico, ou sobe nos joelhos da divindade, mesmo em seus momentos mais prosaicos). Essa potencialidade quase mística que Anzaldúa professa atende também ao chamado de uma presença que prescinde da classificação racional. É preciso acessar uma "presença" que não esteja no regime de significações que atendam a padrões estabelecidos.

O filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht defende o emprego do termo *Stimmung* e seu significado de "presença", "ambiente", "atmosfera", ou uma gama de relações que retratam os efeitos literários para que se produza uma crítica literária que se introduza e centralize nos textos a que se debruça. Para Gumbrecht, a atmosfera e os ambientes

incluem as dimensões físicas dos fenômenos, cujas formas de articulação são responsáveis pelos efeitos da experiência estética. Os efeitos de presença ocorrem, pois, como um tom, uma ambiência, uma forma de experienciar o estar-no-mundo:

> Na relação que mantemos com as coisas-no-mundo (e isso é uma consequência do processo de modernização), consideramos a interpretação – a atribuição de sentido – um processo da maior importância. Por oposição, eu gostaria de sublinhar que as coisas estão "sempre-já" – e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significações a respeito do que as coisas supostamente implicam – numa relação necessária com os nossos corpos. A essa relação chamo "presença". Podemos tocar os objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e podem ser experimentados como coisas que se impõem ou como coisas inconsequentes (GUMBRETCH, 2014, p. 16).

A "presença" a que Gumbrecht se refere sustenta o acontecimento estético para além dos naturais "efeitos de sentido" que estamos acostumados a registrar. O efeito de presença concerne à aparição de "atmosferas e climas", como uma espécie de acontecimento que abala nosso estado de ser-no-mundo. Para estabelecer essa concepção de "presença", Gumbrecht se vale do uso do termo em alemão *Stimmung*, de difícil tradução mas que, desmembrada, advém de *Stimme* ou *Stimmen*, que significam, respectivamente "voz" e "afinar um instrumento". O *Stimmung* seria o compósito de um ambiente de escuta para que melhor se compreenda o som, para distingui-lo, por fim, do ruído.

Essa concepção de afinação, de um arranjo para voz, em muito se conecta à construção de um ambiente de fruição poética. A poesia gera no leitor, geralmente, mais um efeito de presença que um efeito de sentido: os sentidos se expandem e são pouco estruturados, pouco valem enquanto expressão sígnica e semântica. A presença gerada pelo elemento poético, no entanto, parece estar em comunhão com nossos corpos, ao nosso redor, ao alcance de nossas mãos. O escritor argentino Julio Cortázar dizia que "A literatura vai apoderando-se paulatinamente das coisas e de certa forma as subtrai, roubando-as ao mundo" (CORTÁZAR, 1993, p. 61). Essa subtração das coisas do mundo produz uma substituição, ademais: a coisa roubada vira então uma oferenda, uma coisa nova e presente, que vai além da sua mera significação e torna-se, por si só, um objeto revigorado do real. Para Gumbrecht, "Aquilo que não é linguagem é o que chamo de 'presença'" (GUMBRECHT, 2009, p 11).

As palavras agem, aqui, como se substituíssem as coisas, não referenciando, indicando, apontando ou elucubrando a coisa em si. É uma condição expressa de estar no mundo, potencializando a experiência do real (ou seja, expandindo-o ou refletindo seu caráter gregário). O mundo reconstituído, como se abandonado para dar luz a um novo, têm lugar no epicentro do objeto poético. É o caso da poesia de Angélica Freitas: embora cause estranheza ao leitor que procure (apenas) uma poesia empertigada da casualidade de um Drummond ou Bandeira, há ali também a consolação de uma poética cotidiana, onde o lugar-comum, a urgência da vida contemporânea e a profunda relação com sua identidade (fragmentada, cambiante). Esse mundo que parece a nós familiar ou particular na verdade reivindica sua "presença" fora da linguagem. Quando procura recuperar a linguagem do Google, quando procura

a imagem de uma "mulher limpa", um modo de estar-no-mundo, fora dos sistemas de significações referenciais, se abre dentro da poesia de Freitas.

A procura por uma identidade reivindicada nas fronteiras, em "mares revoltos" (como se refere Anzaldúa), atravessa um mundo particular, embora fragmentado e difícil de ser capturado. A imagem cotidiana de mulher-comum se confunde com uma imagem complexa, distanciada, da mulher contemporânea diante de sua própria estranheza, de sua mestiçagem:

> tomo café
> vou ao banheiro
> me olho no espelho
> tomo mais café
> vou ao banheiro
> me olho no espelho
> escovo os dentes
> meto colgate
> na boca
> diariamente
> tomo café
> tomo mais café
> me olho no espelho
> 34 quase 35
> é uma senhora
> bonjour madame
> é uma serpente
> sssssssss
> com a boca cheia de colgate
> (FREITAS, 2012, p. 47 – 49).

Esse poema, intitulado Uma serpente com a boca cheia de colgate, recolhe coisas do mundo e as transformam em elementos de um jogo sem regras definidas. Angélica Freitas se vale da linguagem do cotidiano para dar a essa mulher passando dos trinta anos um caráter metamórfico que busca a não-linguagem, procura as vias de um estado de presença que rompa com os regimes de representação.

O programa poético de Angélica Freitas persegue as vozes do cotidiano e as reconfigura num chamado para um jogo entre o humor e a crítica. Enquanto manipula os fios que conformam a representação, por trás da ribalta a poeta procura encetar sua voz singular em meio à partilha do comum (quando recolhe discursos e cenas do cotidiano e se coloca em primeira pessoa, quando experimenta com a escrita não-criativa [11] mas produz um arranjo poético particular). Vergando dessa maneira o regime dos sentidos, Freitas estrutura seu vocabulário poético entre o político e o contingente, rastreando novos rumos e expandido seu horizonte sensível.

Bibliografia

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DE LIMA, Juliana Domingos. O rótulo literatura lésbica impulsiona ou limita as obras? **Nexo Jornal,** 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/06/30/O-rótulo-literatura-lésbica-impulsiona-ou-limita-as-obras> (Acesso em: 08/07/2019).

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

GUMBRETCH, Hans Ulrich. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 3, p. 10-22, 2009. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/[Quebra da Disposição de Texto]article/view/68>. Acesso em: 09 de jul. de 2019.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung:** sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MASAGÃO, Mariella Augusta. Poesia brasileira ficou sisuda e hermética, diz pesquisadora. **Folha de São Paulo**, 2019. Disponível em: <https://www1.folha[Quebra da Disposição de Texto].uol.com.br/ilustrissima/2019/04/poesia-brasileira-ficou-sisuda-e-hermetica-diz-pesquisadora.shtml>. Acesso em: 05 de jul. de 2019.

NETO, Amador Ribeiro. **Angélica Freitas.** Augusta Poesia, 2014. Disponível em: <https://augustapoesia.wordpress.com/page/16/>. Acesso em: 05 de jul. de 2019.

PEQUENO, Tatiana. Poesia lésbica escrita por mulheres: dupla marca de subjetividade contra o rochedo da inexistência. **Revista Cult.** Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/indiciar-duplamente-o-silencio-mulher-lesbiandade-e-poesia/>. Acesso em: 08 de jul. de 2019.

VILLA FORTE, Leonardo. **O autor como apropriador.** Serrote, São Paulo, n. 23, 2016.

Recebido em: 28/06/2019

Aceito em: 28/07/2019

[4] O poeta Ricardo Domeneck dedica uma retrospectiva à releitura de *Rilke Shake*, livro de estreia da poeta, no seguinte endereço: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2011/02/alguns-poemas-memoraveis-da-ultima_13.html>

[5] O músico gaúcho Vitor Ramil, conterrâneo de Angélica Freitas, ambos oriundos da cidade de Pelotas, musicou poemas de *Rilke Shake e Um útero é do tamanho de um punho* em seu novo show "Avenida Angélica". "Vitor Ramil se desloca do pampa para a metrópole paulista, com blues e samba" (SPERB, Folha de São Paulo, 15 de jul. de 2019). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/vitor-ramil-se-desloca-do-pampa-para-a-metropole-paulista-com-blues-e-samba.shtml>. Acesso em: 01 de ago. de 2019

[6] "A literatura não se refere apenas a si própria, ou ao uso de metáforas e metonímias, mas está profundamente engastada com as relações sociais vigentes, revelando os funcionamentos ideológicos do patriarcado por meio de suas representações de gênero e das relações masculino-feminino" (tradução nossa)

[7] A citação é oriunda da própria Anzaldúa, ao citar o filósofo mexicano José Vasconcelos (ANZALDÚA, 1997, p. 233)

[8] "Essas diversas possibilidades deixam *la mestiza* navegando em mares desconhecidos. Percebendo informações e pontos de vista conflitantes, a ela é legado o pântano de suas fronteiras psicológicas. Ela descobre que não pode reter conceitos ou ideias ou rígidos limites. As fronteiras e muros que deveriam conter as ideias indesejáveis em seus limites são hábitos entrincheirados e padrões de comportamento; esses hábitos e padrões são seus inimigos. Rigidez significa morte. Por ao fim ser flexível, a ela é permitido estender vertical e horizontalmente sua psique. *La mestiza* constantemente muda seus métodos: do pensamento convergente, do raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade para ir de encontro a um único objetivo, até o pensamento divergente, caracterizado pelo movimento alheio aos padrões e objetivos e movidos por uma perspectiva mais abrangente, que inclui bem mais do que exclui" (tradução nossa)

[9] "Ela aprende a ser uma índia na cultura mexicana, a ser uma mexicana de um ponto de vista anglófilo" (tradução nossa)

[10] "Nós somos aquelas que saltam ao escuro, nós somos aqueles que sobem nos joelhos dos deuses" (tradução nossa)

[11] A escrita não-criativa consiste numa prática de escritura que se assemelha aos *ready-mades* de Marcel Duchamp: o autor age apenas como apropriador e manipulador de textos, como quem seleciona ou recorta e borra, assim, os limites entre autoria e assimilação. O autor não é mais o produtor de linguagem, mas o reprodutor que a seleciona e reparte como bem entende. Um exemplo desta tendência é o escritor americano Kenneth Goldsmith, perfilado pelo crítico Leonardo Villa Forte na revista Serrote de agosto de 2016, em texto que pode ser lido por meio do seguinte link: <https://www.revistaserrote.com.br/2016/08/o-autor-como-apropriador-por-leonardo-villa-forte/>

Clarice e o não dizer, gotas de contingência

Noemi Favassa [1]

Resumo: Encontramos no pensamento de Clarice Lispector gotas de contingência, ou seja, há em sua narrativa o entendimento do inalcance que a linguagem possui para com a construção do real que se lhe escapa, permanecendo no silencio do ser. O dizer em Clarice é dizer o "entre", é dizer a dobra na dobradura, é dizer e não dizer o todo e as partes. É confluir fluindo no contínuo processo de ser, é retornar ao retorno. É estar no silêncio clariciano (...) *Mas é que basta silenciar para enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irredutível, a da existência*". Na tumultuada quietude do ser, eis que jaz aquilo que em si mesmo se procura: o existir.

Palavras-chave: Existência. Dizer. Quietude.

Clarice y el no decir, gotas de contingencia

Resumen: Encontramos en el pensamiento de Clarice Lispector gotas de contingencia, es decir, hay en su narrativa la comprensión de lo inalcanzable que el lenguaje tiene para con la construcción de lo real que se le escapa, permaneciendo en el silencio del ser. El decir en Clarice es decir el "entre", es decir el pliegue en el plegado, es decir y no decir el todo y las partes. Es confluir fluyendo en el continuo proceso de ser, es regresar al regreso. Es estar en el silencio clariciano "(…) *Pero es que basta con silenciar para ver, debajo de todas las realidades, la única irreducible, la de la existencia*". En la tumultuosa quietud del ser, es que yace lo que se busca en sí mismo: el existir.

Palabras Clave: Existencia. Decir. Quietud.

[1] Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Email: noemifavassa@hotmail.com

O último som não é o fim da música.
Daniel Barenboim

O dizer de Clarice Lispector se constrói na percepção do entendimento do não dizer que repousa no seu existir. O dizer de Clarice diz o "entre", diz o vinco na dobradura, diz e não diz o todo e as partes. É o confluir fluindo no contínuo processo de ser, é retornar ao retorno.

Dizer o "entre" é estar no silêncio melodioso das notas em "(...) que basta silenciar para enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irredutível, a da existência" (LISPECTOR, 1998, p. 22). A melodia revela que jaz na tumultuada quietude do ser aquilo que em si mesmo se procura: o existir.

Podemos perceber que Clarice transmite a mensuração imensurável da existência, seu pensamento nos direciona para a busca da busca incontida, na inquietude silenciosa que gera a própria busca. O existir é ser, um ser mais que ser e um ser que não habita o estar; é a essência silenciosa da busca. Ao contrário do que propõe a racionalidade, Clarice busca o não entendimento de si mesma, ainda que sabedora da necessidade de uma linguagem para a tessitura de seu pensar, discorda de sua eficácia posto que contingente; ainda assim, afirma que a linguagem se faz necessária para o não dizer. Logo, em dizendo o não dizer, o entendimento do não entendimento se constrói.

Outrora disse o filósofo Heráclito de Éfeso:

> Na procura de si mesmo emerge um tempo não registrado em calendários, não medido pelo movimento do sol ou dos astros, tempo que se percebe longo ou breve na passagem, tempo de que se desconhece o fim. Indefinido e obscuro como as previsões videntes fundamentam as decisões que movimentam os passos para o que ainda não é. (...) Quem se busca se faz e se desfaz na busca. Não é coisa entre coisas. A busca é do falante e se processa no exercício do discurso que separa, dispõe, elege, religa. Esta busca determina o eu compreendido na marcha, no fluir, na aproximação e no distanciamento dos demais (SCHÜLER, 2000, p.173).

Em Heráclito e Clarice, podemos perceber que há o entendimento da atemporalidade que subjaz ao tempo cronológico. A classificação temporal que a exterioridade compôs como presente, passado e futuro, concretizam o mundo, mas não o pensar. No pensamento do existir somente há o "sendo", um processo contínuo, fluido e fragmentado em sua inteireza. O existir situa-se paradoxalmente no constante devir. Em face disso, podemos pensar que a infinitude que forma o existir finita-se no estar; causa e angústia de toda busca humana.

É no "entre" da infinitude e da finitude do ser, que emerge em Clarice o limiar do abismo, este que, segundo Beigui (2006, p.3), "é sempre o ponto de partida para a dúvida e a dispersão". Neste sentido, a dúvida é a incerteza sobre a realidade — nada há que nos comprove a veracidade do real e, no entanto, há o sempre questionante. Ao passo que, na dispersão, o homem separa-se de si mesmo e estabelece a dualidade ser-estar.

No existir, o movimento abissal representa a imagem da beira no abismo, o limiar para a queda no real, o portal do existir, significando aquilo que ainda não é e nunca será real, logo, permanecemos na suspensão "entre" o ser e o estar. O filósofo Martin Heidegger diz que há um movimento abissal que perfaz o

movimento do desvelar-se e esconder-se, e que não há alcance na apreensão do ser, o ser se mostra e se vela num único movimento, o que diz o mundo e se cala, o movimento do dizer.

Em *Perto do coração selvagem*, afirma Clarice (1998 p. 21-22):

> (…) Perco a consciência, mas não importa, encontro a maior serenidade na alucinação. É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto, se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que sinto mais o que eu digo. (…) Mas basta silenciar para só enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irredutível, a da existência (…).

Em *A paixão segundo GH* (1964, p. 172), o pensamento clariciano expressa que, "(…) a linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem". A incompletude da linguagem coloca Clarice no mundo do questionamento, aquele que nada explica, mas que implora, a si mesmo, uma reposta irrespondível do mundo, fazendo com que surja da profundidade do ser a angustiante dúvida desveladora da existência.

Consoante ao pensamento clariciano, diz o filósofo Heidegger (2003, p. 135):

> Que questionar não é o único gesto do pensamento. Pensar é também escutar o consentimento daquilo que deve tornar-se uma questão. (…) Um pensamento é tanto mais pensamento quanto mais radicalmente se gesta e se faz gesto, quanto mais chega à raiz, à raiz de tudo aquilo que é. A pergunta do pensamento permanece sendo sempre a pergunta pelos fundamentos primeiros e últimos. Por quê? Porque o fato de que algo é e o que algo é, porque o vigor da essência foi há muito tempo definido como fundamento. Se toda essência tem o caráter de fundamento, a busca pela essência apresenta-se como uma fundamentação e uma fundamentação do fundamento. O pensamento que pensa a essência nesse sentido é em seu fundamento um questionar.

Podemos perceber o nexo existencial entre os pensamentos de Heráclito — quem se busca se faz e se desfaz na busca -, de Clarice — mas basta silenciar para só enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irredutível, a da existência; e de Martin Heidegger — O pensamento que pensa a essência nesse sentido é em seu fundamento um questionar.

De forma que só podemos falar em busca, em linguagem e em existência, quando nos deparamos com o mundo em contingência. Esta é pedra de toque da fragilidade humana, ser o reflexo do que o mundo nos mostra. Erige-se então o abismo, algo que nos coloca numa pseudo-imobilidade ou o espanto perante o mundo e perante nós mesmos.

A tensão ser-estar esboça um conflito interminável para Clarice, como nos mostra Curi (2001, p. 86):

> (…) Todo corpo é matéria e é finito, e sua essência é sua potência de agenciar; os corpos precisam entrar em relações, efetuando-se na troca de potências e estabelecendo a partir daí o mundo que lhe permite ser e devir. Não há corpo que não seja em relação e, a cada vez, a relação é a realidade.

Paralelo às palavras de Curi, ressaltamos o aforismo §121, de *A Gaia Ciência* (1978, p. 202), quando Nietzsche diz:

> A vida não é um argumento. Armamos para nós um mundo, em que podemos viver — ao admitirmos corpos, linhas, superfícies, causas e efeitos, movimento e repouso, forma e conteúdo: sem esses artigos de fé ninguém agora vive! Mas como isso ainda não é nada de demonstrado. A vida não é um argumento; entre as condições da vida poderia estar o erro.

Não há argumento que dê significância ao existir, ao ser. O mundo se mostra normatizado, fragmentado e aparente, refletindo sua pobreza, pois nada há de verdadeiro, não obstante se realize como real. O real é concreto, endurecido e empobrecido por valores menores, haja vista necessitar alcançar o todo social para então se traduzir como um valor; e ainda se pressupõe que esse valor individual, possa ser disseminado ao outro.

A singularidade in-copiável de cada ser é, em si mesma, a magnanimidade do existir, mesmo através da angústia, do não entendimento, da falha da linguagem pelo não alcance das representações do pensamento. Sim, mesmo assim, o singular se compõe e se decompõe em sua busca, se perde e se encontra e se pertence pelo não pertencimento de si mesmo, embora, isto não signifique um desvalor, mas, um valor intrínseco a cada ser, como explicita o professor a Joana (LISPECTOR, 1998, p. 21-22): "- Não é valer mais para os outros, em relação ao humano ideal. É valer mais dentro de si mesmo…".

O desvalor corresponde ao que vivenciamos na realidade, no niilismo social, na mediocridade das normas que esfacelam a singularidade, ao ciclo do ser-nada, da invisibilidade a que a sociedade nos submete, motivo pelo qual nos estranhamos com o ser no mundo, e iniciamos de forma contundente um retorno a si mesmo, como nos fala Nietzsche, e que podemos aclarar da seguinte forma: no mundo, a mesmice do estar; e no ser, a transcendência do mundo; o retorno ao sentido do sem sentido do existir, a busca do entendimento de si mesmo, ou ainda, no pensamento clariciano, uma busca por alagar-se continuamente pelo não entendimento.

O alargamento do ser pelo seu não entendimento pode ser comparado a uma ponte, que suspensa sobre o abismo demonstra o habitar inconstante de nós mesmos. Somos embalados pelo vento da vida, levados ao sabor de todos os desejos, angústias, incompreensões, estranhamentos e não pertencimentos; porém, construímos a margem da qual saímos para a travessia da ponte, e na outra margem, a completude do ser tentaremos alcançar. As margens somente repousam uma frente à outra e jamais se alcançarão. As margens, como extremos da vida, ordenam atemporalmente sua própria ordem.

No retorno a si mesmo, Clarice evidencia sua imanência e transcendência, ou seja, a experiência possível em si mesma e que a si mesma transcende, e para tanto, é necessário o afastamento do mundo em que se perpetua a lacuna, o nada. Podemos pensar que Clarice diria: em suspenso a vida se perpetua!

Na inquietude do existir, nos conta a história da filosofia em todas as suas épocas, que a via que nos conduz é tão somente a busca contínua por algo que quiçá alcançaremos, não obstante o que de fato importa,

é que o caminho da busca seja o seu próprio caminhar.

Pensar Clarice Lispector é dizer o indizível, é mostrar a realização do não alcance inerente ao ser, é entender que o devir nos faz eternamente o momento contínuo de nós mesmos. É estar em silêncio!

Uma reflexão interessante sobre o silêncio é descrita pelo maestro Daniel Barenboim explicando o habitar do som no silêncio, diz ele:

> O som não permanece neste mundo; evapora-se no silêncio. O som não é independente — não existe por si só, antes tem uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio. […]. O último som não é o fim da música. Se a primeira nota está relacionada com o silêncio que a precede, então a última tem de estar relacionada com o silêncio que lhe sucede. […] Um dos modos de preparar o silêncio é criando a precedê-lo uma enorme quantidade de tensão, para que o silêncio só aconteça depois de ter sido atingido o máximo absoluto de intensidade (BARENBOIM, 2009, p. 15,17).

Podemos pensar o som descrito pelo maestro analogamente ao sentido que Clarice nos mostra o existir; a tensão no existir prepara o silêncio que silencia a alma, pois não permite a tradução em palavras, intensifica o existir impedindo o dizer de se revelar.

O nexo do existir-clariciano está na melodia do existir que surge na vibração das cordas do mundo. Há o ser que é e o ser que se pretende entendimento, o ser que se cala e que se vela num desvelar do próprio pertencimento.

Se o último som não é o fim da música, como diz o maestro; a última matriz não é o fim de uma tela, a última moldagem não é o fim da escultura, o último questionamento não é o fim da dúvida; o último de tudo em tudo é apenas nomeado último.

A última palavra não é o fim do dizer…

E Clarice, silencia!

Bibliografia

BARENBOIM, D. **Está tudo ligado** — o poder da música. Trad. Francisco Agarrez. Ed. Bizânico, Lisboa, 2009.

BEIGUI, Alex. A teatralidade em Clarice Lispector. In: **Dramaturgia por outras vias:** a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2006.

BERGSON, H. **O pensamento e o movente:** ensaios e conferências. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, M. O encontro do imaginário. In: **O livro do porvir.** Trad. Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURI, S. R. C. **A escrita nômade em Clarice Lispector.** Chapecó: Argos, 2001.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem.** Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo GH.** Rio de Janeiro: Rocco, 1964.

_____. **Perto do coração selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NIETZSCHE. F. **A Gaia ciência.** (Coleção os Pensadores) São Paulo: Abril cultural, 1978. 2ª ed.

NUNES, B. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

ROSENBA, M. Y.. "No Território das Pulsões". In: Clarice Lispector, **Cadernos de Literatura Brasileira.** Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, IMS, 2004.

SCHÜLER, D. **Heráclito e seu (dis)curso.** Porto Alegre: L&PM, 2000.

Recebido em: 28/06/2019

Aceito em: 28/07/2019

O movimento intenso em O lustre, de Clarice Lispector

Keli C. Pacheco [1] e William F. de Oliveira [2]

Resumo: O lustre (1982), de Clarice Lispector, romance de silêncio e paralisia, pode ser lido como uma narrativa que potencializa subjetividades, como um produtor de movimentos que não são extensivos, mas intensivos, tratando justamente da transformação e modificação da subjetividade. Nele encontramos Virgínia (foco de todo o desenvolvimento), personagem que perpetra um movimento de dentro para fora, mergulhando no silêncio (inicialmente) de si mesma, em direção ao silêncio que a cerca. Nesse processo contínuo, a personagem produz linhas de fuga (que muitas vezes são o próprio silêncio), escapa da imobilidade, do estriamento do espaço, avança para campos lisos, se desterritorializa na busca pelo mistério – força catalisadora de Virgínia –, se traduz como uma nômade que permanece. Nesse sentido, ao que se refere ao nomadismo, à literatura menor, ao devir, à desterritorialização, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) sustentam nossa pesquisa. Também nos apoiamos em Jean-Luc Nancy (1996) e sua concepção de existência como exílio. Assim, propomo-nos a refletir sobre movimento e nomadismo em O lustre.

Palavras-chave: Nomadismo. O lustre. Clarice Lispector.

The intense movement in O lustre by Clarice Lispector

Abstract: O lustre (1982), by Clarice Lispector – a novel of silence and paralysis –, can be read as a narrative that potentiates subjectivity, as a producer of intensive movements (instead of extensive moves) – the intensive movements relate to the modification and transformation of the subjectivity. In this novel can be found Virgínia (centre of the plot), character that produces a movement from inside to outside, creating a dive within herself towards the silence that surrounds her. In this continuous process, she produces lines of flight (it is often silence), goes towards smooth spaces, de-territorialises herself on the search for mystery – catalyser to Virgínia – becomes a nomad that stays. Some authors such as Gilles Deleuze and Félix Guattari (1997) support this paper, mainly when it comes to the nomadism, minor literature, becoming, de-territorialisation. Also, the conception of existence as exile, by Jean-Luc Nancy (1996), bases this research. Thus, this paper aims to think about movement and nomadism at O lustre.

Keywords: Nomadism. O lustre. Clarice Lispector. Clarice no escuro

[1] Professora adjunta de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Departamento de Estudos da Linguagem, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.
E-mail: kelipacheco@hotmail.com

[2] Mestrando em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG.
E-mail: williamf.o@outlook.com

Clarice no escuro

Quando publicou seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em 1943, Clarice Lispector foi por alguns chamada "Furacão Clarice"[3]. "Ela não é brasileira", "Ela não é ela, é ele"[4], "Seu jeito de escrever português é estrangeiro", são apenas alguns comentários atribuídos à persona Clarice e sua escrita. Já ali começava o fenômeno estrangeiro (mesmo com C. L. afirmando e reafirmando que era brasileira); por assim dizer, já ali se instaurava uma escritura de estranheza.

Como se não bastasse, o período histórico era conturbado (a guerra e suas dores e mazelas, o afastamento da humanidade dela mesma). Paralela a isso, Clarice se casa com Maury Gurgel, um diplomata. Tal acontecimento vem a mudar drasticamente a vida da jovem autora (que passaria então a viver de viagens no exterior), e a contribuir para a fortificação do mito "estrangeiro"[5], auréola que carrega a escritora – já que, por um tempo, "desapareceria" de terras brasileiras. Essa guinada também vem a contribuir com seus romances vindouros, *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no escuro* (1961).

Tais obras são acertadamente chamadas de "a tríade do exílio" por Claudia Nina (2003), em seu livro *A palavra usurpada* – exílio e nomadismo nos romances de Clarice Lispector. Mas não são obras exílicas em razão de C. L. tê-las escrito, inteiramente ou em partes, no exterior, como afirma Claudia Nina – de fato, qualquer afirmação sobre influência, neste caso, pode ter forte caráter errôneo, por não poder se confirmar. Em verdade, essas narrativas classificam-se como exílicas muito mais pelo seu conteúdo, a escrita claustrofóbica ou deslocada, ou pelas personagens, que constantemente se sentem estranhas, não importando o lugar em que se encontram.

E o título desta seção é, então, sugestivo, não um simples jogo de palavras com o título de *A maçã no escuro*. Sim, C. L. está – ou esteve, melhor dizendo – no escuro, tateia as margens, as linhas e as palavras, e não encontra saída. É a noite de que fala Maurice Blanchot (2011)[6]; não se trata de escuro, mas de perda, desaparecimento, e ainda assim um encontro, que em si é um desencontro.

Ao mesmo tempo, enquanto tudo desaparece, enquanto Clarice, seja ela mesma ou a autora, se apaga (com o casamento e as inevitáveis viagens, Clarice se torna um sussurro distante no Brasil; *A cidade sitiada e A maçã no escuro*, por exemplo, tiveram certa rejeição, e demoraram a ser publicados), ainda permanece um gesto. Quase como um toque. E o toque de Lispector (autora), esse sim, é inconfundível. É no escuro – que não é escuro – que se projeta; não se vê, mas seu toque deixa marcas: o autor se projeta por sua ausência, metáfora de Giorgio Agamben (2007) – em "O autor como gesto", presente em *Profanações*, Agamben afirma que só notamos certas coisas através da ausência [7]. Assim ocorre com as torres gêmeas: o espaço vazio deixado por elas é lembrança eterna de um marco considerado por alguns como o início do século XXI.

E estas marcas podem ser de uma escritura menor, de uma escritura que propõe deslocamentos, diluindo-se, achando caminhos na desterritorialização, linguagem em movimento – como reflete Simone Curi (2001):

> Uma escritura menor como marca de singularidade, de deslocamento, de descontinuidade; à procura de uma saída, por onde fazer fugir todas as categorias, identidades, diluir as fronteiras, o gênero; enfim, o literário. Uma escritura menor, não de uma língua ou de um gênero menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior: traçar um mapa original, produzir o real, a vida (p. 10).

Nesse sentido, existem paralelos entre o que dizem Deleuze e Guattari (1975) a respeito da literatura menor e o que escreve Curi (na verdade, Simone Curi tem estes dois autores como uma importante base). Trata-se, assim, de desterritorializar a língua, fazer os próprios pontos de reterritorialização [8]. Escrever "como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca" (DELEUZE & GUATTARI, 1975, p. 42), fazer uso de uma língua maior para uma literatura menor, revolucionária:

> As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. O mesmo será dizer que "menor" já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). Até aquele que por desgraça nascer no país de uma grande literatura tem de escrever na sua língua, como um judeu escreve em alemão, ou como um Usbeque escreve em russo (DELEUZE e GUATTARI, 1975, p. 41-42).

De outra maneira, pode-se ver aí, em Clarice Lispector, em sua escritura, marcas de uma experiência radical – experiência que já começa em sua trajetória, uma judia – vinda da Ucrânia – escrevendo em português, no Brasil, fazendo uso de uma língua provinda do processo de colonização. E, se pensarmos no que afirma Silviano Santiago em "O entre lugar do discurso latino americano", quando escreve que o escritor latino-americano está entre a luta constante contra o modelo da metrópole, precisando digeri-lo para sobreviver, e o "dever" de ser original, Clarice Lispector parece inclusive aí estar fora, não somente em relação ao colonizador, ao modelo, como também à colônia (Lispector por si só é um "fora"). No entanto, ela utiliza uma língua que se "tornou" a dela, pois, mesmo que colocada como um "fora" na literatura brasileira, mesmo que considerando a linguagem insuficiente, precisava de um meio de expressão (e na maioria das vezes este meio foi o português).

Como fazer de todo fragmento um (re) começo, anotar em qualquer hora ou lugar uma frase sequer, que depois poderá ser destruída no processo eterno de escrita, reescrever e revisar aquilo que nunca termina; ou então escrever enquanto os filhos, um deles inclusive bebê, brincam no chão da sala de estar [9] (contrariando a imagem de escritor escrevendo num quarto, solitário). Assim, estas marcas, que tão bem podem indicar uma literatura menor, de desterritorialização e reterritorialização (ou mesmo uma escritura menor), também indicam uma experiência absoluta.

Pensamos em "experiência radical" a partir do que escreve Maurice Blanchot (2011) a respeito do contato que escritores tais quais Mallarmé, Hölderlin, Rilke tiveram com a literatura, com a escrita. Blanchot, que tal qual Deleuze e Guattari (1975), analisa Franz Kafka e sua "literatura menor" (abraçam a "escritura errada", aquela que parece incorreta), descreve essas experiências [10] a partir de temas variados que confrontam seus autores – o desespero, o fascínio da morte, o

afastamento (da obra, de Deus, a solidão), a estranheza da arte, a inspiração e suas faces obscuras, etc. Desse modo, parece-nos plausível pensar em Clarice Lispector em face destes temas – ela que tão intermitentemente escrevia e enfrentava a obra e a escuridão (podemos ver, como exemplos, a luta que Lispector travou na escrita de romances como *A cidade sitiada* e *O lustre*, luta com o estranhamento e com a realidade – contexto da Segunda Guerra Mundial e pós-guerra; e se Blanchot reflete que por vezes Kafka se via impossibilitado de escrever diante das obrigatoriedades do mundo, do trabalho, também podemos pensar isso em relação a C. L., quando, por acidente, ela queimou a mão, tendo assim problemas – precisando inclusive da ajuda de Olga Borelli, sua amiga, no processo de escrita).

E, seja como for, Clarice tem inspirado um número crescente de pesquisas e leituras (e vem atraindo mais olhares, tanto aqui quanto no exterior [11]).

Movimento intenso

Detenhamo-nos rapidamente na estrutura de *O lustre*: trata-se prioritariamente de um fluxo quase ininterrupto de texto em que não há capítulos ou divisões rígidas, e aqui e ali pode-se encontrar pausas, que dão, por assim dizer, nova guinada na narrativa. Também a linguagem flui, com parágrafos geralmente enormes, poucas paradas e diálogos. Quase tudo se centraliza em Virgínia, mulher dissecada pela voz do narrador. Sendo assim, aqui também não se espera uma divisão rígida, mas sim um acompanhamento do texto enquanto se decorre a análise.

E, ao abordarmos esta fluidez, já nos vem em mente a frase inaugural do romance: "Ela seria fluída durante toda a vida" (LISPECTOR, 1982, p. 7). Isso significa, ou pode significar: não haveria barreiras intransponíveis que pudessem parar o que ela era e, assim como a água move as profundezas do mar e a areia, no deserto, é movida e modificada pelo vento, Virgínia[12] se movia ou era movida. Pelo quê?

O que dominara seus contornos e os atraíra a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo. Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem. No entanto ele formara no seu interior um núcleo longínquo e vivo e jamais perdera a magia – sustentava-a na sua vaguidão insolúvel como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perdida (LISPECTOR, 1992, p. 7).

Ou seja, por mais dissolúvel que Virgínia possa – ou tente – ser, há ainda um centro cativante, algo que puxa ou atrai. Como planetas e corpos celestes que se atraem gravitacionalmente por corpos mais densos e com mais gravidade, Virgínia perambulava e era atraída pelo mistério. E aqui já nos é oportuno falar da filosofia de Deleuze e Guattari (1997): há sempre centros que nos controlam ou nos cativam. Em *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5, Deleuze e Guattari abordam a questão como um modelo político. Há o Estado, centralizador do poder, agente soberano, e a margem; ou, em outras palavras, o nômade – aquele que resiste, que está além justamente da dita soberania do Estado. No romance de Lispector, podemos pensar este ponto (ao menos de início) como uma resistência silenciosa, inútil e cansativa

(por parte dos irmãos Daniel e Virgínia): embora o pai fosse o agente poderoso na Granja (ver a nota de rodapé 10), os irmãos criavam mecanismos de fuga deste centro (podemos chamar de linhas de fuga[13]: um destes era a Sociedade das Sombras, espécie de "grupo" em que participavam apenas os dois irmãos e que servia para Daniel exercitar seu sadismo contra a irmã – tornando-se, portanto, outro agente centralizador, por assim dizer). À parte isso, havia uma rebeldia em Daniel, coisa que em Virgínia se traduzia em silêncio.

É preciso, no entanto, cautela ao abordar a "fluidez" de Virgínia. Assim como o romance em si, a protagonista está presa, parada. Como se os objetos, as coisas, as palavras, o mundo, cada pequeno detalhe fosse um planeta ou corpo celeste que atravessasse Virgínia e a impedisse de se mover. E é exatamente isso: o romance é um todo de silêncio e imobilidade, claustrofobia impedidora, embora a linguagem, ao menos ela, sempre se mova. Nesse sentido, a linha de fuga de Virgínia é um mergulho inicialmente para dentro (é intenso, vertical, rápido, constante). E mais uma vez chegamos a Deleuze e Guattari: Virgínia não atravessa as fronteiras; as fronteiras é que passam por ela – assim acontece com a topografia do deserto, que muda constantemente.

Podemos abordar isso com mais detalhamento. Vamos ao nomadismo.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) afirmam que o lugar do nômade é o espaço desterritorializado (por exemplo, o deserto) e que, também, o nômade aproveita o aumento deste espaço; ou seja, do crescimento do deserto o nômade faz seu abrigo. Assim, seu trajeto não possui pontos e se realiza na própria desterritorialização – muito embora o nômade jamais ignore os pontos: o ponto de água, de abrigo, de assembleia, etc. Mas, como afirmam Deleuze e Guattari, não se tratam de puras referências, os pontos apenas existem para serem deixados para trás: "O ponto de água só existe para ser abandonado, e todo ponto é uma alternância e só existe como alternância" (1997, p. 42). Ademais, na distinção com o sedentário (quando se trata de distribuição de espaço), o nômade percorre caminhos conhecidos, mas não tem a finalidade de distribuição de homens em um espaço fechado; a distribuição ocorre, ao contrário, em um espaço indeterminado, aberto:

> O nomos acabou designando a lei, mas porque inicialmente era distribuição, modo de distribuição. Ora, é uma distribuição muito especial, sem partilha, num espaço sem fronteiras, não cercado. O nomos é a consistência de um conjunto fluido: é nesse sentido que ele se opõe à lei, ou à pólis, como o interior, um flanco de montanha ou a extensão vaga em torno de uma cidade ("ou bem nomos, ou bem polis") (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 43).

Desse modo, pode-se fazer outro distanciamento entre o nômade e o sedentário: o espaço sedentário identifica-se como estriado, é a pólis, cercado por muros, delimitado, com caminhos especificamente marcados; enquanto o espaço nômade é liso[14], sem traços ou delimitações, ou mesmo marcado por traços que se apagam ou se movimentam de acordo com o trajeto. "O nômade se distribui num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço, e aí reside seu princípio territorial", (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 43).

Assim, chegamos a outra questão apresentada por Deleuze e Guattari: o nômade não é aquele marcado pelo movimento; este ponto, na verdade, não importa tanto. Ao contrário, define-se antes como aquele que não se move: na distinção com o migrante, que diante de qualquer problema tende a se mover, o nômade insiste, apresentando como resposta a um território hostil a imobilidade.

Pois o movimento não importa tanto como extensão, mas como intensidade. O nômade atravessa espaços de intensidade, pode partir em movimento (extensivamente) lento, mas ser veloz [15]. A velocidade caracterizaria a intensidade, que é o mergulho, que pode ser a viagem sem movimento relativo: por isso mesmo não possui pontos, não pode possuir; não se parte através de caminhos delimitados, num movimento cadente, mas mergulha-se em campos de intensidade, atravessando-se a própria imobilidade. Desse modo é possível que um indivíduo que viaje pelo mundo, conhecendo diversos lugares, permaneça no mesmo lugar (o sedentário moderno), e outro mergulhe em fluxo (quer seja através de leitura, de escrita, de viagem espiritual, etc.), imobilizado espacialmente, e ainda assim seja nômade, pois imerso em campos intensivos, estes que constituem espaços lisos, livres de pontos ou de caminhos delimitados.

Daí que o nômade se caracteriza, também, por se potencializar na desterritorialização. Inicialmente, na desterritorialização do território próprio, como quando a floresta recua e o deserto cresce [16]. Tanto assim que Deleuze e Guattari (1997) o chamam de o "desterritorializado por excelência": tanto aumenta o deserto quanto é aumentado por ele. E também porque, ao mergulhar em campos de intensidade, necessita da desterritorialização para constantemente se reterritorializar, surgindo em pontos quaisquer.

Tais asserções, contudo, podem soar demasiado abstratas se apenas colocadas sem algum ponto de ligação. Podemos então, num primeiro momento, olhar para o(s) espaço(s) em *O lustre*. Vejamos primeiramente Granja Quieta, local em que Vírginia passa, com sua família, a infância.

Trata-se de uma localidade rural e, portanto, não segmentada tal como o é o ambiente urbano. Tudo que se pode ver são terras não estriadas pela modernização:

> Granja Quieta e suas terras estendiam-se a algumas milhas das casas que se agrupavam em torno da escola e do posto de saúde, afastando-se do centro comercial do município de Brejo Alto, sob cuja circunscrição se achavam. O casarão pertencia à avó; seus filhos haviam casado e moravam longe. O filho mais moço trouxera para lá a mulher e em Granja Quieta haviam nascido Esmeralda, Daniel e Virgínia. Aos poucos os móveis desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos, e os quartos se esvaziam pálidos. O de Virgínia, frio, leve e quadrado, possuía apenas a cama. No espaldar ela depositava o vestido antes de dormir, e, metida na rala combinação, os pés sujos de terra, escondia-se sob os enormes lençóis de casal com um longo prazer (LISPECTOR, 1992, p. 11).

Por mais que não estriada pela modernização e urbanização (no sentido de o asfalto fazer caminhos; as cercas/muros criarem barreiras, e assim por diante), e por mais que distante de tal urbanismo, não está totalmente livre desse centro: as terras em Granja Quieta se estendem, mas têm um limite (e quanto mais o espaço urbano crescer, menores serão

as extensões “rurais” de terra [17]). Em um primeiro olhar, então, trata-se de distribuição de espaço, e nisso Granja Quieta não possui um estriamento rígido.

No entanto, o não estriamento desse espaço não serve para deixar livre Virgínia (e isso se aplica aos demais integrantes de sua família – Daniel e Esmeralda, que são seus irmãos, e sua mãe e, em último caso, a avó): ao contrário, serve muito mais para deixá-la à margem, e nisso tudo colabora para seu afastamento [18]. Há um modelo patriarcal de poder ali, sendo o pai a última palavra em qualquer situação (e quando não é palavra, é silêncio). Desse modo, podemos notar que há sempre um centro criando margem, sempre um centro atraindo ou repelindo o que está ao redor; e, nesse caso, Virgínia, através do medo que sente por essa figura centralizadora que é o pai, obedece, aceita a hierarquia como quem aceita a vida.

Mas também Daniel serve como um centro magnético a Virgínia (e este é tirânico e ditatorial). Ele a atrai ou a retém, dominando-a. Ela, por outro lado, nutre por ele admiração ou, mais intensamente, devoção. Mesmo quando Daniel é rude – acontecimento frequente:

> – Que é que você está pensando? – não se continha ela adoçando a voz, apagando-se com humildade.
>
> – Nada, respondia ele.
>
> E se ousava insistir recebia uma resposta que ainda mais a intranquilizava pelo seu mistério e pelo ciúme que nela despertava.
>
> – Estou pensando em Deus.
>
> – Mas o que de Deus? Indagava a custo, com voz baixa e insinuante.
>
> – Não sei! Gritava ele com brutalidade, irritado como se ela o acusasse. Mesmo você é tão estúpida que morria antes de compreender [...] (LISPECTOR, 1992, p. 48).

Consideremos apenas como um xingamento, um comportamento agressivo. Pois o ápice da tirania foi a criação da Sociedade das Sombras, espécie de “clube” que o próprio Daniel cria para exercitar seu sadismo sobre a irmã:

> A Sociedade das Sombras tinha objetivos estranhos e indefinidos. Eles mesmos não os conheciam e misturavam seus mandamentos a uma ignorância quase desesperada. A Sociedade das Sombras deveria explorar a mata. Sim, sim. Mas por quê? Perto do casarão havia um caminho quase cerrado e por lá alcançava-se a escuridão, sim, a escuridão, mas por quê? (LISPECTOR, 1992, p.49).

Um dos episódios mais marcantes deste “clube” acontece quando Daniel ordena, como punição, que Virgínia fique, durante um dia, fechada no porão [19]. E Virgínia silenciosamente obedece. No silêncio, ela permanece. Obediência à exaustão, silêncio ao cansaço.

> Era preciso não se misturar, nada mover ao seu redor com o pensamento para não ser imperceptivelmente movida. Distraída, adivinhava: pensando profundamente ia saber o que era dela com água misturada à água do rio e o que não era, como pedras misturadas à água do rio. [...] Caminhou para o porão lentamente, empurrou sua grade e mergulhou ao cheiro frio de penumbra onde timidamente viviam bacias, poeiras e móveis velhos. [...] Sentou-se e esperou. Apertava a intervalos o grosso vestido contra o peito. Os pássaros

> lá fora cantavam mas isso era o silêncio. (LISPECTOR, 1992, p.52).

E ela fica. Pode não parecer, mas esta é sua primeira grande vitória na vida. É o território hostil que ela desbrava, na desterritorialização ela se reterritorializa. Permanecer, em silêncio, no escuro, significa que ela não teme o mistério, o desconhecido. Pelo contrário, atrai-se a isso, vai ao encontro daquilo que outros fugiriam. Passa a imagem de coragem e curiosidade. Curiosidade não somente com o mistério – forma abstrata de ela tocar o desconhecido –, mas também com o silêncio: Virgínia já conhece o próprio silêncio, este é-lhe imanente, precisa explorar o exterior, o silêncio exterior: dos objetos, dos seres, dos campos, das pessoas, da fala, do próprio barulho. Em tudo há silêncio: aquilo que não se nota, assim como o ar passa despercebido por nossos pulmões, a não ser quando falta. Ela é a maçã no escuro, perdida em linguagem desconhecida. Nesse sentido que cava um caminho exaustivo, assim se movimenta (aqui começamos a construir nossa ideia principal de movimento em *O lustre*): Virgínia, exaustivamente, procura sair do próprio silêncio para o silêncio ao redor. É cansativo, mas intenso, um movimento que não se interrompe, que é captado pelos olhos ou ouvidos, ou então pelo toque.

Aqui uma amostra da verticalidade e intensidade do movimento:

> Linhas luminosas, secas e velozes riscavam sua visão interior, sem sentido, escapulidas de alguma fresta misteriosa e então, fora do próprio meio do nascimento, débeis e tontas. Ela podia pensar em todos os sentidos; fechando os olhos dirigia dentro do corpo um pensamento da qualidade do que nasce de baixo para cima ou senão do que percorre correndo o espaço aberto – isso não era palavra ou conteúdo mas o próprio modo de pensar orientando-se. Seria isto pensar profundamente – não ter sequer um pensamento a trazer à superfície… (LISPECTOR, 1992, p. 52-53).

Há mais a abordar nesta cena. Após certo tempo, após a epifania e o "pensar sem palavras", Virgínia sai do porão, tenta passear pelos campos, não consegue e volta para casa (com isso, Daniel perde, ao menos de momento, a autoridade que tinha sobre a irmã). É interessante pensar que, enquanto no escuro e no silêncio, Virgínia transcendeu os céus e os sentidos, flutuou como se passeasse pelo mundo, e, ao sair de lá, já tinha perdido tudo: o momento, a epifania, a linguagem certa para seu descobrimento. Isso nos lembra algo que Maurice Blanchot (2011) escreve a respeito da inspiração, aquilo que serve como faísca a um escritor. Em algum sentido, pensamos que algo similar ocorreu a Virgínia: no escuro tudo desapareceu para reaparecer novamente. Vejamos Blanchot:

> Na noite, tudo desapareceu. É a primeira noite. Aí se avizinham a ausência, o silêncio, o repouso, a noite. Aí, a morte apaga o quadro de Alexandre, aí aquele que dorme não o sabe, aquele que morre vai ao encontro de um morrer verdadeiro, aí se realiza e se cumpre a palavra na profundidade silenciosa que a garante como o seu sentido. Mas quando tudo desapareceu na noite, "tudo desapareceu" aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de "tudo desapareceu". É o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem (2011, p.177).

E assim tudo muda, o que não aparecia, aparece, Vírginia se desloca mesmo sem nunca

ter saído de lá. Como um esvaziamento que possibilita o alcance, o encontro decisivo que se esvai logo após o primeiro toque, conquistar e perder imediatamente a conquista, achar no desencontro, na noite, um encontro possível, procurar um caminho próprio no escuro, mesmo que em perda, fracasso [20]. Assim está (esteve) Virgínia no porão.

Avancemos na narrativa. Mais especificamente, encontraremos Virgínia já adulta, morando em uma dita "cidade grande" [21]. Percebemos a confirmação de um indício que já aparecia em sua infância, recheada de descobrimentos e de conexão com o desconhecido: ela se sente estranha – condição constante na literatura de Lispector, o estranhamento. Se antes olhava para o mundo sem entender, agora olhava e entendia sem concluir nada. Desse modo, está deslocada tanto em Granja Quieta quanto em Brejo Alto – e, provavelmente, em qualquer lugar. É uma estrangeira – ou constantemente se desterritorializa, como queira –, tal como Clarice. Perceber tal detalhe permite-nos aproximar a leitura do romance às concepções de exílio – talvez termo intercomunicante com o nomadismo de Deleuze e Guattari (1997). Mais propriamente, podemos aproximar tal estranheza ao que escreve Jean-Luc Nancy (1996) sobre o exílio.

Nancy deseja estabelecer uma reflexão acerca do exílio como uma condição da existência. Não há meio termo, terra habitável nem lugar além do exílio. Desse modo, o espaço não nos lança ao exílio, mas a própria existência é exílio. Assim, resta somente a expropriação, que se traduz numa busca incessante, um movimento de saída – não de si, nem dos outros, mas permanecer na própria expropriação, algo inerente à existência moderna [22]. Tal característica permite que entendamos o exílio como potência: se não há terra habitável possível, então não é necessário procurar por isso (os fins não importam, mas sim os meios; e, nesse caso, o meio é a saída, o movimento). Como se pode perceber, há um paralelo entre o que dizem Deleuze e Guattari (1997) – sobre nomadismo, movimento ou desterritorialização – e o que pensa Jean-Luc Nancy (1996) sobre exílio (nem mesmo o estranhamento se distancia: se o nômade está em constante desterritorialização, o exilado está para sempre expropriado). Em ambos há um projeto, uma tarefa a se pensar, pensar o nomadismo e o exílio é, por assim dizer, por o pensamento em ação.

Retornemos ao romance. Mais especificamente, ao jantar a que Virgínia, meio que contra a vontade, vai. Tudo ocorre bem, mas ela está mais atenta a observar, a aprender aquilo que se apresentava como um mundo novo:

> […] tudo realmente deslizava bem, o jantar era um sucesso, o marido de Irene [anfitriã do evento] ria inclinado sobre a mesa, apesar das vozes por instantes se libertarem muito acima o harmonioso ruído dos talheres e engrossarem desagradavelmente – depois da reunião ficariam amáveis um em relação ao outro, gratos porque ninguém se ofendera, nenhum pedaço de galinha saltara do prato, porque ninguém havia comido a ponto de se sentir infeliz, só aquela plenitude que mais um momento e seria incômoda, deixando os olhos turvos e aflitos – mas não, só o leve aturdimento gentil, gentil, gentil. (LISPECTOR, 1992, p. 82).

Ou seja, apenas o leve movimento, o quebrar dos talheres, a risada exagerada, o constrangimento social, fariam desmoronar tudo. E

não somente para Virgínia – embora estejamos, ainda, na superfície –, mas para todos: o código social era bem visto e bem servido em razão de algo maior – evitemos a estranheza sempre que pudermos.

Embora não seja assim tão simples. A festa acabou, os dias passaram, Daniel já não convive com Virgínia, de modo que sua companhia mais constante é Vicente. E assim ela vivia em pensamento e imaginação, presa na linguagem: a realidade era uma apresentação, e pensar era um modo de conhecê-la. Era um esforço tocar o que estava ali, pois tudo parecia evidente, mas ela procurava sempre o segredo. E "sua impressão então era a de que só poderia chegar às coisas por meio de palavras. Era sempre um esforço entender, entender tudo"(LISPECTOR, 1992, p. 97).

Esforço, esforço. Paralisia indefinida, tentativa inútil. Parece apenas seguir ordens, mas é um desbravamento – quando silenciava à voz de seu pai, quando obedecia Daniel, quando seguia as normas sociais, era porque Virgínia queria conhecer, desvendar (o esforço de ficar no mesmo lugar).

Até que nova mudança ocorre e ela vai morar com duas de suas primas, Arlete e Henriqueta. E mais uma vez encontra pessoas que querem lhe impor controle (negavam-lhe comida, obrigavam-na a aprender a coser), novamente silencia como forma de resistência. Chega a pensar que fora péssima ideia vir morar com as duas primas e considera constantemente sair de lá, mas ainda assim adia tal decisão. Virgínia somente deixa a casa após a alegação de que havia batido em Arlete, detalhe que proporcionaria uma discussão. E, após sair, vai morar em uma pensão. Assim, Virgínia

> Descobriu que não possuía bom senso, que não estava armada de nenhum passado e de nenhum acontecimento que lhe servisse de começo, ela que nunca fora prática e sempre vivera improvisando sem um fim (LISPECTOR, 1992, p. 111).

Sempre dessa forma, um encarceramento, como se estivesse presa em areia movediça, sempre a paralisia seguida do silêncio e então os pensamentos e, assim, a exaustão. A loba solitária que não caça, mas observa, força exterior presa num espaço estriado – não somente a cidade como símbolo, mas também a família, as pessoas próximas, os amores.

E na escravização da existência resta a Virgínia a solidão. E na evolução da linguagem constituem-se devires [23], coisa contínua e sem descanso, tal como é a persistência de Virgínia. Não há paradas, e através de pensamentos a subjetividade de personagens, principalmente da protagonista, é explorada. E desse modo a vida continua, as páginas se corroem e o animal atormentado (Virgínia) espera, espera, nunca um retorno, mas sempre um novo abismo:

> Ocorria-lhe em raros e rápidos segundos de visão que sua comunicação com mundo, aquela secreta atmosfera que ela cultivava ao redor de si como um escuro, era o seu último existir – depois dessa fronteira ela própria era silenciosa como uma coisa. E era essa última vida interior que continuava sem lacuna o fio de sua existência de mais elfo na infância (LISPECTOR, 1992, p. 131).

Essa consciência, mesmo que efêmera, essa luz, mesmo que assombrada, era constante

na vida de Virgínia, em sua solidão na cidade grande (sua companhia mais frequente, novamente, era Vicente). Por vezes, inclusive, ela parecia querer desterritorializar o próprio corpo, com intervalos longos de jejum, somente para depois comer mais do que necessitava.

Até que, meio que a pedido de seu pai, meio que em razão da morte de sua avó, retorna a Granja Quieta, sem avisar Vicente. Foi apenas a passeio, e lá não mais encontrou sua infância, mas um espaço desconhecido e, por que não dizer?, abandonado (vários móveis foram vendidos ou simplesmente envelheceram, a casa já não sustentava qualquer traço de juventude). Percebemos que mesmo Vicente, o novo "catalisador", já não tinha a mesma força para mantê-la perto – era hora de procurar novo caminho; e mesmo nisso o silêncio era constante.

O mesmo vale para Daniel, ou para seu pai, ou para qualquer membro da família. Tudo havia mudado, tudo estava fadado a não estar mais no mesmo lugar:

> Não era só de Daniel que ela [Virginia] se via afastada. Na sua ausência os pequenos fatos diários que ignorava erguiam-se em barreira e ela se sentia excluída do mistério da família. Entre as conversas os instantes de silêncio enchiam-se de reserva e vaga desaprovação. Pareciam culpá-la de não continuar ausente, de ter vivido com eles a infância e a juventude. Como que se defendiam de uma acusação que na realidade ela não sabia fazer.
>
> Que foi que aconteceu de bom? Perguntava sorrindo falsamente.
>
> Era tão difícil contar o que sucedera na separação… tudo escapando às palavras.
>
> Bem, tudo correu igual a sempre, diziam afinal aborrecidos. (LISPECTOR, 1992, p. 192).

E assim Virgínia tenta, mergulha em outros mistérios. Deixa (deixou) aos poucos o passado porque, ainda que lenta, sua busca era incessante. Nenhum pouco horizontal, mas vertical – não como alguém que vai ao céu ou ao inferno, mas como alguém que os desbrava. Ver é um ato solitário e em Virgínia isso era um turbilhão, sempre pulsante em pensamento: assim percebemos a duplicidade de quem se projeta na esperança de desbravar não o território, mas o silêncio, e a perplexidade de perceber que não há silêncio mais gravitacional que o de si mesma – e que isso é o lustre: a luz é silenciosa, mas pode ecoar pelo indefinido e criar mistérios que encantarão ou atormentarão outros olhos.

E então, cansada do ambiente e das pessoas que fizeram parte de sua infância, Virgínia decide voltar à cidade grande pela última vez: o final da narrativa nos leva à morte da protagonista, que é atropelada por um carro. Similaridade com *A hora da estrela* (1998), em que Macabéa também tem o mesmo fim. Embora não exatamente com o mesmo significado. Sim, ambos os romances dialogam com a ideia de luz e escuridão, linguagem e mundo (nisso paralelos se encontram em *A maçã no escuro* [1998]). No entanto, a morte para Macabéa é um fechamento, quando o futuro anunciava uma escapatória da vida que ela levava no presente (ou seja, um corte da esperança, também um corte na vida, ou na não-vida de Macabéa). Além do mais, a morte serve a Macabéa como seu momento de brilho máximo, enquanto que para Virgínia isso é uma abertura para o mistério, um

novo encontro com o mistério (que, ao final de tudo, foi o centro da vida de Virgínia).

Vemos assim: Virgínia esperava alguma mudança em seu retorno à cidade grande, seus laços com o passado eram cada vez mais fracos (tanto assim que suas decisões eram tomadas instantaneamente, como quando fora morar com as primas ou decidira retornar à metrópole), mas a mudança, o futuro, não era um "filho" que ela carregava, tal como ocorre a Macabéa [24]. E sim, a morte é uma abertura para a protagonista de *O lustre*, embora de forma exclusiva – como uma focalização, como quando a luz nos cega por ser forte demais (olhar para o céu, nesse cenário, não é buscar a luz, mas a escuridão), assim se conservava Virgínia, estatelada no chão, ela mesma o grande mistério que sempre procurara [25].

Vejamos a cena. Após ser atropelada, Virgínia ficou cercada de pessoas, sendo algumas conhecidas, outras não. Depois de sua morte, vemos o ocorrido a partir do olhar de Adriano, amigo de Vicente (e que nutria certa afeição por Virgínia). Vários comentários começam a circular a respeito daquela mulher que jazia no chão (de que, por exemplo, Virgínia havia se envolvido com um homem casado, porteiro de um prédio no qual ela morou), o que desaponta Adriano – era o silêncio que falava, o mistério se construindo; praticamente nada poderia dar um veredito, fosse sobre isso ou outros assuntos, mas as palavras circulavam, e tudo se dava por um instante: a cena final, por assim dizer, se constrói em tensão que leva ao clímax, com Virgínia parada na calçada, pensando sobre diversas coisas, sobre como queria mudar, se mover. Tudo aconteceu com uma rapidez jamais demonstrada na narrativa, e ainda assim tudo parecia parado (nesse sentido, o presente parecia parar para dar lugar aos pensamentos de Virgínia, e isso surge, muitas vezes, com a valorização de momentos precisos). Assim, achamos válido apontar a reflexão de Silviano Santiago (1997) (presente no livro *Cosmopolitismo do pobre* e também no texto "A aula inaugural de Clarice", sobre a escritura de C. L.).

> Quis ela [Clarice] inaugurar uma outra concepção de tempo para o romance (vale dizer de história, ou seja, de transformação e evolução do personagem): a do tempo atomizado e, concomitantemente, especializado. Não há dúvida que o "momento", "os raros momentos essenciais" [...] estão dramatizados na ficção de Clarice (SANTIAGO, 1997, s/p.).

E, voltando ao romance, após a quebra desse momento essencial (que existe no romance e realmente está dramatizado), após a quebra dessa paralisação, as pessoas continuaram ao redor de Virgínia, mas são os pensamentos de Adriano que acessamos:

> Assim, ela recebia homens no seu quarto. E assim ela recebia homens no seu quarto! Prostituta, pensou ele. A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito. A impossibilidade e o mistério cansaram com força seu coração (LISPECTOR, 1992, p. 239).

É a morte que fala, mesmo na sombra; é a morte que sussurra, mesmo na escuridão. Os pensamentos de Adriano violentamente ressignificam a morte de Virgínia, procuram apagar o fato, o corpo, o ser, o sujeito, mas a morte é o inacabamento, ela é mais forte. A morte que narra, que ganha autoridade, garante uma transmissibilidade (mesmo que, na narrativa, isso se traduza em mistério), e nisso pensamos em Walter Benjamin (1987) [26]: Virgínia, sem vida, provoca um

afastamento (tanto assim que somos levados aos pensamentos de Adriano), guia a uma escuridão que é abertura – o indefinido, o mistério definitivo que se conserva com o chapéu, símbolo do assombro dela quando criança (quando foi atropelada, ela usava um chapéu).

Não somente isso. Através do silêncio vemos se consolidar uma máquina de guerra [27], um instrumento nômade. Pela exaustão e pelo silêncio, Virgínia, mesmo morta, se moveu (ou fez mover). Toda a irritabilidade que provocava em Daniel era uma motivação, todas as respostas mudas e a obediência lenta eram uma maneira de implodir o seu meio, desterritorializar o hostil. E vemos nas palavras finais da narrativa a consolidação de uma revolta que se perpetuou pelo silêncio exaustivo:

> Adriano sentou num banco do jardim, mal se apoiava ao seu encosto. Os olhos entrefechados olhavam para a distância, ele respirava dificilmente com surpresa e cólera. Com o lenço alisou devagar a testa dura e fria. E de súbito não saberia se era de gelado êxtase ou de sofrimento intolerável – porque nesse único instante para sempre ele a ganhara e a perdia [Virgínia] – de súbito, numa primeira experiência da vergonha, ele sentiu dentro de si um movimento horrivelmente livre e doloroso, um vago ímpeto de grito ou choro, alguma coisa mortal abrindo no seu peito uma clareira violenta que talvez fosse um novo nascimento (LISPECTOR, 1992, p. 239).

Assim, a máquina de guerra, Virgínia, havia libertado Adriano, era um movimento livre que poderia ser um nascimento, uma indecisão que não sabia se tal sentimento se traduzia em glória ou derrota.

Considerações finais

Observamos em *O lustre,* narrativa de luz e sombra, de silêncio e som, um romance exaustivo. A força com que a linguagem se desenvolve, num fluxo praticamente interminável, faz jorrar pensamentos e percepções, principalmente no que se refere à protagonista.

Em relação à Virgínia, pensamos que, mesmo que quase sempre submetida por algo além dela mesma (as relações de obediência que mantinha com seu pai ou seu irmão, Daniel, ou então a admiração que nutria por Vicente), nada a manteve tão fixa quanto a busca pelo mistério. Era uma força gravitacional, reiteramos, que a colocava em uma busca incessante, vasculhando, desbravando, observando, pensando. Nem mesmo a morte, que poderia ter colocado fim nisso, conseguiu: pelo contrário, serviu para apresentar Virgínia como o lustre, sendo ela mesma o próprio mistério.

Assim, temos como movimento intenso essa tentativa, cansativa, de Virgínia de sair do próprio silêncio com o intuito de desbravar o "silêncio exterior". Era a forma de ela se conectar (ela acreditava) ao mais puro do desconhecido – pois acreditava existir o "mistério do mistério". E, como já abordado, esse caminho era lento, ineficaz, sempre um esforço quase ao limite da percepção, um desbravamento daquilo que é exterior e também imanente. Esforço, claro, que a desterritorializava, provocava estranhamento, isolamento e novamente silêncio. E nisso tudo, no turbilhão de percepções que constroem a narrativa, estão os devires na linguagem e desterritorialização do espaço

– era preciso se reterritorializar, e Virgínia permaneceria até que o silêncio se apagasse.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política** – obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRAIDOTTI, Rosi. **Metamorphoses**: towards a materialist theory of becoming. Malden: Blackwell Publishers, 2002.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura** - I. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 39-56.

CIXOUS, Hélène. **La hora de Clarice Lispector.** Barcelona: Anthropos; San José: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector.** Chapecó: Argos, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A maçã no escuro.** São Paulo: Rocco, 1998.

_____. **O lustre.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

MOSER, Benjamin. **Clarice**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exilada. **Archipiélago**, n. 26-27, inverno de 1996, p. 34-40.

NINA, Cláudia. **A palavra usurpada** – exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

PACHECO, Keli. A fala exilada em A hora da estrela. In. BUENO, A, MOREIRA, C, SKREPTZ, I e DULCELI, T. (Orgs). **Imagens da América Latina.** União da Vitória: O Guari, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **A aula inaugural de Clarice.** São Paulo: 1997, s/p. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/20.html> (Acesso em: 23/08/2017).

_____. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural, 2° ed. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

Recebido em: 28/06/2019

Aceito em: 28/07/2019

[3] Lúcio Cardoso, Francisco de Assis Barbosa e Joel Silveira, por exemplo, foram alguns surpreendidos por tal furor.

[4]Podemos perceber em tais apreciações traços de um machismo existente na crítica que parece insistir em pensar que uma mulher não pode ou não deve escrever bem.

[5] Um dos detalhes que contribuiu para um "estrangeirismo" em Lispector: seu sotaque com "r"s carregados.

[6] "O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver […]. Isso está vazio, isso não existe, mas veste-se isso como se fosse uma espécie de ser, encerra-se-o, se possível, num nome, numa história e numa semelhança" (BLANCHOT, 2003 p. 177-178).

[7] Em "O autor como gesto", Giorgio Agamben (2007) reflete sobre o texto de Michel Foucault (1982), "O que é um autor?", e afirma que, embora ausente e sem autoridade sobre um texto, sem autor não existe texto, e a ausência surge, então, como gesto, "presença apagada". Assim, "há […] alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade" (2007, p. 55).

[8] "O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território. É bem nesse sentido que o território e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo". (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 106). Não é possível entender a questão da desterritorialização a partir dela mesma, daí a colocação de sua relação com o território, como afirmam Deleuze e Guattari.

[9] Benjamin Moser (2009) escreve que, durante alguns momentos de sua vida, Clarice escrevia enquanto tomava conta dos filhos.

[10]Vejamos o embate de Kafka como exemplo: "[…] Kafka se choca e se divide. Ele tem uma profissão, uma família. Pertence ao mundo e deve pertencer-lhe. […] O Diário – pelo menos até 1915 – está repassado de comentários desesperados, onde se repetem pensamentos suicidas, porque lhe falta o tempo. […] Sem dúvida, as circunstâncias exteriores não são favoráveis, deve trabalhar pela tarde ou à noite, o sono perturba-o, a inquietação esgota-o, mas seria ocioso acreditar que o conflito teria podido desaparecer mediante "uma melhor organização das coisas". […] Não há circunstâncias favoráveis"(BLANCHOT, 2011, p. 56).

[11] Benjamin Moser é um exemplo disso: não somente não parou em sua biografia sobre C. L., como também organizou coletânea de contos da autora. Outros nomes são: Claudia Nina, Simone Curi, Hélène Cixous, Rosi Braidotti, Silviano Santiago, Nádia Gotlib, e mais uma série infinda de pesquisadores que se debruçam sobre a obra da autora.

[12] É preciso um contexto acerca da narrativa: o romance se inicia com Virgínia ainda criança, vivendo em uma área rural, chamada Granja Quieta, com sua família e, principalmente, seu irmão Daniel. É uma vida isolada, calma, centralizada na figura paterna (ambiente patriarcal e autoritário, em que o pai "reina", por assim dizer). Nota-se logo no início a menção ao mistério, objeto catalizador de Virgínia: enquanto passeava com Daniel, ambos viram um chapéu flutuando em um rio. Não há nenhuma explicação sobre, apenas a indicação de que houve um afogamento e que ninguém além dos dois deveria saber da existência do chapéu.

[13] Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998) escrevem que a linha de fuga é "uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem o que é isso. É claro que eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, místico ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. […] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada", (p. 30).

[14] Pode-se entender as definições de espaço liso e estriado através da analogia que Deleuze e Guattari (1997) fazem: há primeiramente o jogo de xadrez, jogo que representa o espaço estriado (o território do jogo é totalmente delimitado, marcado, as peças prosseguem em movimentos já tracejados, o espaço constitui-se fechado); então há o go, completamente o contrário – as peças, que em si não possuem valor definido, circulam em livre movimento, num espaço aberto, não

delimitado, constroem o próprio trajeto na construção do jogo em si, trajeto este que se apaga constantemente, como as areias do deserto. Desse modo, o xadrez se constitui território da polis, e o go se faz território do nomos.

[15] "O movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade. O movimento é extensivo, a velocidade, intensiva. O movimento designa o caráter relativo de um corpo considerado como "uno", e que vai de um ponto a outro; a velocidade, ao contrário, constitui o caráter absoluto de um corpo cujas partes irredutíveis (átomos) ocupam ou preenchem um espaço liso, à maneira de um turbilhão, podendo surgir num ponto qualquer", (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 44). Um dos exemplos de intensidade e velocidade apontados pelos autores seria a fortaleza, proteção que o "estado" achou para conter as investidas nômades: como os ataques eram baseados em intensidade, a fortaleza tinha como objetivo frear tal movimento.

[16] "Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado…). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização", (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 44).

[17] Em A cidade sitiada, outro romance de Lispector, isso se torna mais visível: tem-se São Geraldo, cidade rural que se moderniza; a cada capítulo, as extensões de terra, antes verdes, ganham ruas, prédios e casas.

[18] Virgínia é uma estrangeira (ponto que abordaremos mais adiante neste texto): não pertence à Granja Quieta ou aos campos ou ao casarão que lá se encontra; também na cidade grande não acha conforto, ou iguais.

[19] "- Virgínia, todos os dias você vendo café com leite gosta de café com leite. Vendo pai você respeita pai. Arranhando a perna você sente dor na perna, já compreendeu o que eu quero dizer? Você é vulgar e estúpida […]. A Sociedade das Sombras sabe que você é vulgar porque não pensa, como se diz, com profundeza, porque você só sabe seguir o que lhe ensinaram, está entendendo? A sociedade das Sombras manda que você amanhã entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram. Amanhã você não deve se preocupar com a família nem com o mundo! A Sociedade das Sombras falou", (LISPECTOR, 1992, p. 53).

[20] Talvez seja possível pensar em outro paralelo relacionado à metáfora da noite: "O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já "passado" não importa para a arte", (CHKLOVSKI, 1999, p. 45). Ou seja, Viktor Chkloviski pensa essa questão da singularização dos objetos como um ponto de estranhamento: cria-se um distanciamento, uma dificuldade e uma prolongação da percepção do objeto; e o "olhar", então, acontece agora; o passado está irremediavelmente perdido (tal como achar um encontro possível e perdê-lo logo em seguida).

[21] Ao longo de todo o livro, há poucos eventos ou ações. Apenas a linguagem se desenvolve através dos pensamentos e percepções de Virgínia, e passa a impressão de que há uma redoma de silêncio, uma câmara a vácuo. Poucas páginas após o episódio da Sociedade das Sombras descrito acima, somos introduzidos a um novo personagem (Vicente, espécie de namorado de Virgínia) e a um novo ambiente: Brejo Alto, cidade dita grande em que Virgínia vai morar. Claro, abandonamos sua infância e adentramos, sem qualquer introdução, em sua vida adulta. Virgínia já não vive com Daniel, que se casou. Iniciamos a jornada em sua nova vida através de um jantar a que ela fora convidada (recebera o convite por conhecer Vicente). Há, logo ali, um desconforto com a situação, de modo que ela tenta controlar tal estado através do álcool.

[22] Vejamos nas próprias palavras de Nancy: "parece, pues, como si hubiera una especie de exilio constitutivo de La existencia moderna, y que el concepto constitutivo de esta existencia fuera él mismo concepto de un exilio fundamental: un "estar fuera de", un "haber salido de", y ello no sólo en el sentido de un ser arrancado de su suelo, ex solum, según lo que parece ser la verdadera etimología de "exilio": ex y la raíz el de un conjunto de palabras que significan "ir"; como en ambulare, exulare sería la acción del exul, el que sale, el que

parte, no hacia un lugar determinado, sino el que parte absolutamente" (1996, p. 2).

[23] Podemos pensar o devir, segundo Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998), como um movimento paralelo entre dois reinos distintos, não havendo termos ou estados definitivos, mas avanço contínuo.

[24] Podemos confirmar esta leitura de A hora da estrela através de Keli Pacheco (2014): "A força de Macabéa vem de manter-se viva […]. E apesar da morte da personagem, que acontece quando esta finalmente fica 'grávida de futuro', o romance encerra com um SIM que surge como uma aposta, uma crença, não em um futuro utópico, o qual encerra Macabéa na morte, mas no presente onde está a vida, em sua paciência e força", (p. 182). Ou seja, a morte encerra o futuro que Macabéa tinha como aposta, como novo – ela só seria Macabéa enquanto permanecesse no presente, viva.

[25] O lustre como mistério, Virgínia como mistério. O lustre, que carrega consigo o nome da narrativa, era o do casarão de Granja Quieta, que Virgínia sempre olhava com fascínio. Na última vez em que esteve lá, na despedida, acabou esquecendo-se do lustre, não olhou para o objeto – posteriormente, na morte por atropelamento, se colocaria ela mesma transformada em lustre (não como luz: como dito acima, procurar a luz é encontrar a escuridão, e nisso Virgínia se apresentou em mistério). Nesse sentido, podemos apresentar outro paralelo, recorrendo novamente a Viktor Chklovski (1999). Em A arte como procedimento, o autor escreve: "Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser
percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemo-lo, mas não o vemos". (1999, p. 45). Assim, Virgínia estava estatelada na rua, todos podiam olhá-la, mas não a viam – a compreensão era inexistente.

[26] "[…] Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existênciavivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade." (BENJAMIN, p. 207-208).

[27] Deleuze e Guattari (1992) definem a máquina de guerra "como um agenciamento linear que se constrói sobre linhas de fuga. Nesse sentido, a máquina de guerra não tem absolutamente por objeto a guerra; ela tem por objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. O nomadismo é precisamente esta combinação máquina de guerra-espaço liso" (p. 47).

Ser e escrever: alguns apontamentos sobre a escrita das mulheres

Carmen Rivera Parra [1]

Resumo: Esse ensaio pretende apresentar um diálogo entre autores e autoras que têm pensado sobre as qualidades políticas e estéticas da escrita das mulheres. Tomamos como referência a leitura de duas obras da escritora Virginia Woolf, *Um teto todo seu e Three Guineas*, para logo abrir a troca para autores como Jacques Rancière, Julia Kristeva ou Gayatri Chakravorty Spivak. O intuito desse trabalho é questionar alguns lugares comuns sobre o que seria uma "escrita feminina" baseada numa diferença das mulheres confusamente colocada na contemporaneidade.

Palavras-chave: Escrita. Virginia Woolf. Jacques Rancière.

Being and writing: some notes about women's writing

Abstract: This essay aims to present a dialogue between authors who has worked about the political and aesthetic qualities of women's writing. We take as reference the reading of two works of the author Virginia Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas*, to open the exchange for authors like Jacques Rancière, Julia Kristeva or Gayatri Chakravorty Spivak. The purpose of this paper is to question some common places about what would be a "feminine writing" based in a confusingly established women's difference.

Keywords: Writing. Virginia Woolf. Jacques Rancière.

[1] Doutora em Filosofia e Ciências Sociais (Université Paris 8/Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN). E-mail: lolalaguna@gmail.com

> A antiga consciência das mulheres, carregada de sofrimento e sensibilidade, e durante tantos anos muda, parece ter transbordado e derramado-se em pronunciar uma demanda para alguma coisa — mal sabem o quê — que talvez seja incompatível com os fatos da existência humana (WOOLF, 2003, vol. I, p. 171. Tradução nossa).

Nessa citação, Virginia Woolf refere-se às "heroínas" de George Eliot, escritora inglesa do século XIX sobre quem a autora escreve em *The Common Reader.* As protagonistas femininas de George Eliot, em *Daniel Deronda, Middlemarch, ou Silas Marner* tentam de diversos modos encontrar uma orientação, um rumo, uma tarefa essencial na sua vida, por momentos com muito sofrimento, e sem sair dos caminhos estreitos marcados para seu sexo: "Elas buscam sua realização aprendendo, nas tarefas ordinárias das mulheres; no mais amplo serviço daquelas da sua classe" (WOOLF, 2003, vol. I. p. 172. Tradução nossa). Por um lado, tentam aprender, pois podemos aprender em qualquer situação, exercendo nossas capacidades em qualquer tarefa, e por outro, essa aprendizagem como práxis fica restrita aos limites costumeiros do "servir", mesmo se eles podem ser ampliados.

A protagonista de *Middlemarch,* quem tem aprendido estudando em casa sobre várias disciplinas, tenta pôr em prática seus conhecimentos de arquitetura no planejamento de obras de melhoria das moradias dos camponeses que trabalham para sua família. Ela consegue, com certeza, ampliar os limites de uma educação feminina, mas sem conseguir pular esses limites que concebem "a mulher" como alguém que tem que servir os outros em casa, e ser filantropa no âmbito público. A jovem sente-se insatisfeita. Vive agoniada pela compulsão de se dar aos outros, por fazer o que é correto, ou seja, por casar por gratidão e não movida por um sentimento próprio que ela mesma consideraria egoísta; e por ser útil aos "desfavorecidos", aos pobres.

Porém, aquilo que mais nos interessa em *Middlemarch* é mostrar até que ponto ela nem conhece esses outros que tenta sempre ajudar: fica espantada quando descobre, viajando na sua carruagem, um jovem de classe social inferior por quem está apaixonada percorrendo a pé o longo caminho que leva até a propriedade da sua família. Esse mal-estar, essa insatisfação está diretamente relacionada a esse espanto. Não é exatamente uma questão de ignorância. Ela sabe, por exemplo, que os pobres moram em casas humildes que precisam de melhorias, mas sua limitada experiência nem concebe a pobreza desse jovem, nem o que fazem aqueles que não têm carruagem para deslocar-se.

Não é questão de se insistir sobre quanto as mulheres têm sido privadas de mundo. O que pretendo salientar é que uma insatisfação, um desajuste diferenciado produzido por essas privações percorre páginas e páginas escritas por mulheres. Em George Eliot, Woolf identifica-o com clareza. Mas podemos seguir seu rastro, por exemplo, nas dificuldades que Woolf aparentemente experimenta para colocar uma política das mulheres numa obra de intervenção política como *Three Guineas*; e seguindo "o roteiro" de leitura que a autora marca em *Um quarto todo seu* para tentar se pensar "o que acontece com as mulheres e a literatura", teceremos um fio de estranha insatisfação em belas páginas e páginas de cartas, diários, romances,

poemas de mulheres como Lady Winchelsea, Dorothy Osborne, Charlotte Bronte, Dorothy Worsworth ou Laetitia Pilkington.

Nos anos 60 do século XX, nos Estados Unidos, Betty Friedan escreveu sobre ele e o chamou "mal-estar sem nome" para referir-se à nova situação política que o chamado feminismo da "segunda onda" tentava enxergar. As mulheres de classe média desse país, inclusive as intelectuais, encontravam-se numa aporia décadas após a luta pelo sufrágio. As mulheres de então, "filhas das sufragistas", com seus diretos "políticos" ganhos, a possibilidade de ter uma educação superior, numa situação de estabilidade financeira mesmo, sentiam, como salienta a professora Amelia Valcárcel, que podiam aspirar a algo maior. Porém, não conseguiam saber em que consistia.

Entre a identificação de um mal-estar desconhecido, de um desajuste com o mundo, e a escrita sobre ele ou apesar dele, tem-se debatido durante séculos a escrita da política das mulheres.

Tentando enxergar a singularidade do pensamento da política de Woolf, uma autora como Rampello salienta que distingue-se sobretudo "num uso político da linguagem, política do simbólico, dizemos hoje [...] no seu núcleo mais profundo é tomada de consciência de uma diferença irredutível entre homens e mulheres" (RAMPELLO, 2005, p. 197). Como é comum nos debates sobre uma suposta "escrita feminina", o gesto de introduzir na política palavras outras —como no caso que salienta Rampello, de introduzir "o pessoal na política" —, pode ser compreendido já não apenas como uma escrita diferente, mas como sendo próprio de uma diferença feminina que, como num círculo vicioso, condenaria de novo às mulheres que tentam se emancipar da sua essência a olhar-se de novo no espelho da dominação para se reconhecer. Com efeito, algumas autoras como Elaina Showalter têm levantado em Woolf esse paradoxo: "Como George Eliot antes dela, Woolf também acreditava que a literatura das mulheres mantinha a promessa de uma especialidade preciosa, uma visão feminina distinta" (SHOWALTER, 1978, p. 46).

No mesmo sentido da confusão entre uma diferença introduzida na escrita e uma escrita diferente, Spivak vai ler "a linguagem" de *Ao farol*, de Virginia Woolf, como a linguagem da loucura, a linguagem da arte que introduz a diferença feminina, que se opõe à linguagem da filosofia: "Seus momentos privilegiados (um privilégio que amiúde não é mais do que terror), são quando as palavras desaparecem, ou quando o mundo inanimado reflete-a [a senhora Ramsay] (SPIVAK, 1987, p. 32. Tradução nossa). Esses momentos sem palavras — o que Spivak parece esquecer — são feitos de palavras que a senhora Ramsay diz para si, ou palavras ditas por vozes que a envolvem e não se distinguem dela. As palavras são as mesmas, seu modo de articulação poética é que talvez seja diferente.

A escrita das mulheres parece assim ficar presa entre escrever a si próprias ou escrever como si próprias. Julia Kristeva, em *Polylogue*, afirma que a escrita das mulheres tem de atingir "esse aspecto do trabalho da vanguarda, que dissolve as identidades, inclusive as identidades sexuais". Como aponta Mary Jacobus: "Falar tanto como uma mulher e escrever como mulher (em lugar de como uma mulher)" (JACOBUS, 1979, p.

15. Tradução Nossa). No meio dessa aporia, Françoise Duroux, salientara que a escrita das mulheres sob a luz da obra de Woolf é a

> Conquista de um território monopolizado pelos discursos do fantasma que "tem-se dito apenas do lado dos homens". Esse ato, escrever, seguindo o estranhamento de Djuna Barnes que Monique Wittig herda, às antípodas de uma "escrita feminina" (DUROUX, 2008, p. 13. Tradução nossa).

Essa tarefa de ganhar um espaço habitado exclusivamente por homens, é herdado segundo Duroux tanto por escritoras como Barnes quanto por teóricas da abolição da segregação sexual como Wittig. O espaço a ganhar, sob outra análise da escrita de Woolf, se parece cada vez mais com aquele velho e caro espaço da metafísica:

> Pois a escrita para Woolf não é únicamente a saturação de um vazio sem fundo, é tecido, construção de um conjunto de relações entre palavras, coisas, de um itinerário durante o qual cada individuo (mulher ou homem) evoluciona, transforma-se, muda. O que não evita que a angústia do apagado alimente a necessidade de prevenir a falha, o silêncio, a ausência […] A questão da ligação entre as coisas e os seres, desse "entre" (SETTI, 2008, pp. 43-45. Tradução nossa).

O "entre" da ligação de coisas e seres, da política e a escrita. O entre-os-seres, espaço de aparição da política, definido por Hannah Arendt como um frágil espaço entre a ausência de política e o escapismo:

> O moderno crescimento da ausência-de-mundo, a destruição de tudo aquilo que há entre nós, pode também ser descrito como a expansão do deserto […] Os oásis são as esferas da vida que existem independentemente, ao menos em larga medida, das condições políticas. O que deu errado foi a política, a nossa existência plural, não o que podemos fazer e criar em nossa existência no singular: no isolamento do artista, na solidão do filósofo, na relação intrinsecamente sem-mundo entre seres humanos tal como existe no amor e às vezes na amizade – quando um coração se abre diretamente para o outro, como na amizade, ou quando o interstício, o mundo, se incendeia, como no amor. Sem a incolumidade desses oásis não conseguiríamos respirar, coisa que os cientistas políticos deveriam saber. Se aqueles que tem de passar suas vidas no deserto, tentando fazer isso e aquilo preocupados com as condições do próprio deserto, não souberem usar os oásis tornar-se-ão habitantes do deserto mesmo sem a ajuda da psicologia. Em outras palavras, os oásis, que não são lugares de "relaxamento", mas fontes vitais que nos permitem viver no deserto sem nos reconciliarmos com ele, secarão. O perigo oposto é muito mais comum. Seu nome usual é escapismo: escapar do mundo do deserto, da política, para… o que quer que seja, é uma forma menos perigosa e mais sutil de arruinar os oásis do que as tempestades de areia que ameaçam exteriormente, por assim dizer, a sua existência (ARENDT, 2010, pp. 266-267).

Helène Cixous narrou suas experiências durante o período de colonização francesa na Argélia, e afirma ter encontrado esse "entre":

> Quem sou? Eu faço a história da França. Sou judia. Nas vossas guerras e vossas revoluções, em que gueto vocês têm me encerrado? Quero lutar. Qual é meu nome? Quero mudar a vida, pretendo fazê-lo. Qual "eu"? Qual é o meu lugar? Eu procuro-o em todos os locais. Leio, pergunto, começo a falar, qual é minha língua? […] Todos sabem que existe um lugar que não é obrigado econômica nem politicamente a todos os lixos e compromissos. Que não é obrigado a reproduzir o sistema. E é a

> escrita (CIXOUS, 1995, pp. 25-26. Tradução nossa).

Mas será, como interroga Kristeva, que essa escrita em revolta íntima "é a única revolta possível?" (KRISTEVA, 1999, p. 27). Ou seja, que a escrita seria, em termos de Arendt, um escapismo, que não atingiria o espaço entre-os-seres?

Essa desativação da política, da "política real" é uma inquietação constante da política contemporânea. Rossana Rossanda, membro do Partido Comunista italiano durante os anos 60 e 70 do século XX, percebia-o na aparição de grupos de mulheres que se separavam da militância conjunta com os comunistas, na introdução, nas palavras da política que o comunismo colocava, de um "silêncio" (ROSSANDA, 1982, p. 43. Tradução nossa), desistindo do partido, mas aparecendo nas reuniões e permanecendo "mudas". Mas Rossanda sentia-se interpelada, não sendo feminista, por esse silêncio, pelo discurso que as mulheres pareciam pretender introduzir. Ela pensava na herança das "bruxas", nas mulheres silenciadas ao longo da história, e se questionava:

> Se o homem e a mulher não encontram uma unidade, unindo-se criticamente, dividirão o mundo [...] E se a contradição-mulher, na sua radicalidade, fosse o emergir do problema número um da política que conhecemos, irrompendo na cena novos sujeitos e figuras sociais [...] E se elas fossem um germe de pensamento reconstruído? (ROSSANDA, 1982, pp. 47-48. Tradução nossa).

As outras, reunidas em torno da *Livraria de Mulheres* de Milão, estudavam "as clássicas" como Woolf, e escreviam umas para outras seus relatos de vida. A pergunta que voltava sempre entre elas era: "E agora o que somos?" E respondiam: "Indivíduos singulares" (LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN, 2004, p. 152. Tradução nossa).

Indivíduos singulares à procura de um lar para sua emancipação.

Jacques Rancière tem estudado a obra de Virginia Woolf em vários trabalhos. *Em Politiques de la littérature e Le fil perdu*, ele estuda as lógicas da ficção e os paradoxos da igualdade literária presentes em *As ondas, Mrs Dalloway* e *Ao farol*, e alguns ensaios como "Modern Fiction". O que nos interessa para essa leitura sobre a escrita das mulheres é uma relação menos evidente entre a obra mesma dxs dois autorxs: um modo da escrita de emancipação. Rancière declarou numa entrevista que tinha se inspirado, entre outrxs autorxs, na escrita de alguns romances de Woolf:

> Achamos esse discurso democrático em escritores que não estão preocupados em desenhar o povo, Proust, Joyce, Virginia Woolf. Porém, são eles quem têm inventado os discursos próprios do modo de ser democrático: sujeitos, coletivos tecidos com palavras frágeis, suspendidos da sua promessa precária. Quando escrevi **A noite dos proletários**, tentei dar a esses fragmentos de escritos heterogêneos nos quais se constitui uma subjetivação nova, em quebra com uma identidade, o modo do discurso que lhes convinha: o modo de As ondas ou Ao farol, mais do que o modo de *Os miseráveis* ou *Germinal* (RANCIÈRE, 1994. Tradução nossa).

Rancière afirma ter se inspirado no modo da "subjetivação nova" presente nos romances de Woolf para conseguir constituir o tecido dessa obra, *A noite dos proletários*, na qual ele descobre os modos singulares da

subjetivação de vários grupos de operários na França durante o século XIX nos escritos, públicos e privados, que eles produziram. O livro é uma coreografia imensa de vozes que escrevem sobre seus anseios íntimos, os problemas da luta política trabalhista, sobre o porvir das suas vidas individuais e coletivas, sobre as dores do trabalho, seus pensamentos, seus poemas. Desse modo, a obra de Rancière posiciona-se numa relação problemática com a concepção do tempo revolucionário pregado pelos socialismos do século XIX, e com a concepção mesma das qualidades e determinações do sujeito que os socialismos levantam para a história: o proletário.

O tempo da emancipação é também o tempo presente da luta política trabalhista, um tempo envolvido nas condições de exploração, no qual novas condições de vida aparecem com a expressão e desenvolvimento das capacidades universais, comuns a todos os seres humanos, a inteligência e a sensibilidade, que estavam presas sob a exploração do trabalho (RANCIÈRE, 1981). O tempo da emancipação que Rancière descobre não é, portanto, o tempo por vir do final da sociedade de classes, ou o da instituição acabada das sociedades utópicas de fourieristas ou saint-simonianos. Embora ele alimente-se desses projetos, da figuração desse tempo futuro, dessa nova vida futura; posiciona-se, desdobra-se no presente em dialética com o tempo por vir, nas expressões mesmas do desejo de mudança de vida dos operários, criando uma separação, um intervalo, entre o presente da exploração e o futuro da emancipação nas vidas dos operários no agora. Criando uma vida dupla.

O presente do tempo da emancipação é também uma mudança dos interiores domésticos, da casa. Temos notícias disso, nas memórias que Gilland escreve sobre homens ilustres como o marceneiro Agricol Perdiguier:

> Quase tudo o que envolvia Agricol Perdiguier era desagradável e odioso, mas uma vez no interior de sua casa, nos encontrávamos como em outro mundo. O quarto estava mal azulejado, na verdade; […] mas possuía uma alcova e estava decorada com um papel pintado com fundo claro que conferia-lhe um aspecto alegre. Também tinha duas janelas e elas tinham cortinas de musselina através das quais olhávamos agitar-se fora as folhas dessas plantas trepadoras que os operários de Paris gostam tanto cultivar. A mobília estava composta de uma cama muito magra, de algumas cadeiras, de uma cômoda de nogueira, de uma mesa quadrada e de uma biblioteca de carvalho com as gavetas cheias de bons livros. Também tinha sobre a chaminé um pequeno espelho moldurado em acaju, fixado na parede por um parafuso dourado […] A cada lado do espelho estavam suspendidas lindas almofadas em veludo preto decorado com grinaldas sobre as quais repousavam uma medalha da família e um relógio de ouro, as únicas joias de suas pobres pertenças. Tudo isso estava limpo, brilhante, encerado, ordenado com os cuidados delicados que confere uma mulher de ordem e gosto a seu entorno (RANCIÈRE, 1981, p. 42-43).

Essa “riqueza” em ordem, gosto e cuidado da casa do marceneiro poderia ser lida como um desejo apenas de parecer-se com os burgueses, de atingir pela imitação seu status, suspeita sob a qual são colocadas costumeiramente as lutas políticas dos “desfavorecidos”, e que faz com que não interrogue-se a motivação, em cada caso, para desejar isso que outros já possuem, ou são supostos possuírem, condenando-a a uma lógica infinita de luta por ser superior aos outros. Também pode ser lida no sentido em que liam-na os “apóstolos da revolução” saint-simonianos,

como uma amostra evidente desse trabalho de cuidado do bom percurso no caminho da perfeição do trabalhador, quem nem precisaria de uma esposa para se ocupar dos assuntos domésticos (RANCIÈRE, 1981, p. 43). Mas Rancière salienta que esse lar, esse entorno doméstico influído pelo gosto da grande cidade, é instável, está condicionado pelas variações do emprego de Perdiguier. Desse modo, o marceneiro mora entre dois mundos, entre o mundo das dificuldades para se sustentar com o seu trabalho, e o mundo do conforto doméstico; entre o tempo condicionado dos ritmos do mercado e o tempo de ócio da decoração e o gosto estético. O seu lar é e, ao mesmo tempo, não é. É tanto um lugar para onde retornar pela noite, quanto um lugar que possivelmente terá que abandonar.

Às contradições burguesas de assimilado, e aos caminhos de perfeição para o bom operário, acrescentamos, para complicar a visão, os ditos de outro marceneiro, Gabriel Gauny, sobre os quais Rancière retorna constantemente: "e se a dor mais verdadeira foi não poder deleitar-se com as falsas? (RANCIÈRE, 1981, p. 29. Tradução nossa), e continua Rancière, "essa dor inventada que contém todas as dores reais" (RANCIÈRE, 1981, p. 32).

Voltando sobre o projeto emancipatório de *Woolf em Three Guineas* e um *Teto todo seu*, sobre os lares dos "anjos do lar" que ela acredita que devem "sair das sombras da casa privada" (WOOLF, 2012, p. 29), nos interrogamos sobre como seria essa dor falsa que conteria as dores reais das mulheres confinadas em casa. Se podemos ver na riqueza do interior de Perdiguier um signo de outra vida que tem-se conectado com uma vida nova, a vida do falso, da arte, do gosto estético, e com eles construído um lar, que podemos ver desse interior doméstico das mulheres? Pensando junto com Perdiguier, Gauny e Rancière, as mulheres parecem estar condenadas a não ter um lar em casa, condenadas ao realismo doméstico pela divisão entre o privado e o público que tem determinado suas vidas nela. Como seria o novo lar das mulheres? Com que dores falsas poderia ser construído?

Em *Um teto todo seu*, Woolf introduzia no seu discurso para animar às suas eventuais leitoras ou ouvintes a se emancipar com a escrita, a ficção sobre uma suposta irmã de Shakespeare que, "abençoada" com o mesmo talento que ele, teria tentado escrever peças de teatro. Ela teria morrido no ostracismo, ignorada por todos, ridicularizada nas suas pretensões. O seu horizonte de possibilidades apresentava apenas uma: a loucura. Portanto, para apresentar com clareza a injustiça da qual as mulheres são vítimas, ela serve-se de uma falsa injustiça. Ou seja, no caminho para começar a fazer uso da própria inteligência e não contar apenas com ela como uma filiação —sendo "as filhas dos homens cultivados"— que as coloca no mercado de mulheres, na concorrência pelo casamento; no caminho para escrever e começar a ganhar seu sustento, tem de começar por se sentirem chamadas por uma injustiça de ficção. Para atingir "o pensar nas coisas mesmas", antes tem de perceber-se a si própria na ficção.

Por um lado, a sala da casa familiar em que Jane Austen escrevia segundo Woolf, interrompida pelo acontecer da vida doméstica e social, teria de ser abandonada. Mas também deveria ser abandonada essa ficção da mulher no telhado que grita ao infinito seus

problemas como marginalizada, no romance de Charlotte Brontë que Woolf lê para suas leitoras. Nem dentro, nem fora. Entre a escrita silenciosa de Austen na sala de jantar da casa, e a fala solitária de Brontë no telhado, situa-se a utopia de Woolf.

A utopia de Woolf é aquela em que as mulheres, em vez de sonhar com palavras como "felicidade", como salienta Rancière sobre os infelizes sonhos de Emma Bovary em *Politiques de la littérature*, escrevem qualquer coisa para ganhar seu sustento. Como foi o caso de Aphra Behn, tal como é apresentado por Woolf. Ela não escreve nem uma palavra sobre as qualidades dessa escritora do século XVIII. Só apresenta uma lenda. A lenda de uma mulher que teve o destino pouco honorável de ter que trabalhar fora de casa para manter sua família, argumento que os pais, segundo a lenda, usavam para tentar fazer desistir suas filhas do desejo de escrever. Woolf acrescenta a essa lenda, mais uma: Aphra Behn, honorável ou não, boa escritora ou não, teria sido a mãe de todas as escritoras atuais e futuras, o começo possível de outra filiação e tradição literária dentro da história da literatura.

Portanto, por outro lado, a utopia de Woolf precisa, mais do que de um local adequado para se estabelecer, de um tempo. Não se trata apenas de salientar que a nossa realidade está constituída por ficções, mas de compreender o modo como elas modificam o tempo. Trata-se de escrever também a partir daquilo que não temos conseguido ver nem escutar. Como a tarefa que Walter Benjamin dá ao materialismo histórico:

> A luta de classes que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais [...] Elas vivem nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e atuam retroativamente até os tempos mais remotos [...] Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, anseia por dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas (BENJAMIN, 2014, p. 243).

E continua:

> A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade [...] Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela (BENJAMIN, 2014).

Essa construção do passado, esse trazer de volta a tradição que não tem se formado no passado seria o lar da emancipação, o quarto próprio da escrita. É um espaço no tempo que suporta a complicada relação entre a eternidade da dependência ou da escrita limitada de Austen ou Brontë, que parece não terminar de se atualizar, com o presente da emancipação. É o espaço do tempo irreconciliado. Antes de pensar, portanto, como as condições de nossa morada, física ou subjetiva, determinam a nossa independência —como vemos em algumas re-leituras contemporâneas de *Um teto todo seu*[2] —, temos de achar o espaço da emancipação: nem dentro da casa, nem fora dela, nem completamente independente, nem completamente dominado; ele encontra-se na dialética da história, como uma tarefa a realizar envolvida em contradições. As mulheres têm talvez de

ganhar a dor falsa, o esforço, a pena da história, escrevendo-a com ficções novas.

Bibliografia

ARENDT, Hannah. **A promesa da política**. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** Obras escolhidas I, 2014.

CIXOUS, Helène. **La risa de la medusa:** Ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos, 1995.

KRISTEVA, Julia. **El porvenir de la revuelta.** Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1999.

DUROUX, Françoise. Virginia Woolf: une marginale en devenir. In: DUROUX, F. (org.) **Virginia Woolf: Identité, politique, écriture.** Paris: Indigo, 2008.

JACOBUS, Mary (org.) **Women writing and Writing about Women.** New York: Routledge, 1979.

LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN. **No creas tener derechos:** La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres. Madrid: horas y HORAS, 2004.

RAMPELLO, Liliana. **La vida en la escritura.** Madrid: Narcea de Ediciones, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **La nuit des prolétaires:** Archives du rêve ouvrier. Paris: Fayard, 1981.

_____. La poétique du savoir. **Multitudes:** Revue politique, artistique, philosophique. Disponível em: <http://www.multitudes.net/La-poetique-du-savoir/> (Acesso em: 20/06/2019)[Originalmente publicado em: La main de singe, n. 11-12, 1994].

ROSSANDA, Rossana. **Las otras.** Barcelona: Gedisa, 1982.

SETTI, Nadia. Libre parcours d'une écriture passante. In: DUROUX, F. (org.). **Virginia Woolf: Identité, politique, écriture.** Paris: Indigo, 2008.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of their Own:** British Women Novelists from Brontë to Lessing. London: Virago, 1978.

SPIVAK, Gayatri Chakavorty. Unmaking and making in To The Lighthouse. In: **In Other Worlds:** Essays in Cultural Politics. London: Methuen, 1987.

WOOLF, Virginia. **The Common Reader**, vol. I-II. London: Vintage, 2003.

_____.**Three Guineas**. Read Books, 2012.

Recebido em: 28/06/2019

Aceito em: 28/07/2019

[2] Pensamos em *Un zulo propio* de Itziar Ziga, e em *Un cuarto propio conectado* de Remedios Zafra. Sem se limitarem a isso, os dois textos conferem um grande protagonismo à materialidade do lar, ou inclusive, ao seu componente simbólico como lugar de formação de uma subjetividade no ciberespaço.

Ontologia e política da esperança. De Ernst Bloch a Quentin Meillassoux

Mario Teodoro Ramírez [1] | Tradução de Eduardo Pellejero

Resumo: No presente ensaio oferecemos uma comparação entre a filosofia do pensador marxista alemão Ernst Bloch e a do pensador francês Quentin Meillassoux em relação à fundamentação ontológica da esperança e de uma política da esperança. A exposição está organizada em três seções. Na primeira, "Esperança subjetiva", apresentamos o conceito religioso de esperança, criticado por ambos os filósofos; na segunda, "Esperança objetiva", damos conta da concepção dialético-materialista de Bloch; na terceira, "Esperança ontológica", expomos a concepção de Meillassoux, que interpretamos como uma radicalização crítica de uma filosofia imanente e materialista da esperança. Ao longo do ensaio e na breve conclusão, mostramos as semelhanças e diferenças entre as concepções de ambos os pensadores e apostamos na superioridade, pela sua maior consistência teórica, da perspectiva de Meillassoux.

Hope Ontology and Politics. From Ernst Bloch to Quentin Meillassoux

Abstract: In this essay we offer a comparison between the philosophy of the German Marxist thinker Ernst Bloch and that of the French thinker Quentin Meillassoux about the common coincidence between the two of proposing an ontological foundation of hope and a politics of hope. We organize the essay in sections.In the first, "Subjective Hope," we present the religious concept of hope, criticized by our philosop ers; in the second, "Objective Hope", we realize the dialectical-materialist conception of Bloch; In the third section, "Ontological Hope", we present the conception of Meillassoux, which we interpretas a critical radicalization of an immanent and materialist philosophy of hope. Throughout the essay and in the brief conclusion, we show the similarities and differences between the conceptions of both thinkers and we bet on the superiority, for its greater theoretical consistency, of the perspective of Meillassoux on that of Bloch.

[1] Doutor em Filosofia – Professor da Universidade Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México).
Email: : marioteo56@yahoo.com.mx

A esperança é fome de nascer completamente.
María Zambrano

É possível ainda falar de esperança no mundo desiludido, desanimado e francamente niilista de hoje? Mas não é num mundo precisamente assim, na maior "escuridão do agora", onde mais devíamos voltar a penar a esperança? Qual é o significado do termo, e da ideia que contém, de profunda raiz filosófica e até religiosa? Ocuparemo-nos aqui, de um ponto de vista estritamente filosófico, de responder essas perguntas, isto é, de propor uma reflexão sobre o conceito de esperança. Seguindo o pensador por excelência da esperança, o filósofo alemão Ernst Bloch, partimos da distinção entre um conceito subjetivo de esperança, próprio do pensamento teológico-religioso, e um conceito objetivo da mesma, próprio, segundo Bloch, do pensamento marxista. Além do marxismo observaremos as críticas que as filosofias de corte materialista (como a de Espinoza) fizeram à esperança como pura forma ideológica de negação do mundo real. Comentaremos a proposta de Bloch de um materialismo especulativo ou uma ontologia do ainda-não, na que se concreta a sua postura de pensar a esperança como uma possibilidade real e não só como uma pura expressão e ilusões e ficções consoladoras. Finalmente, daremos conta da filosofia do pensador francês Quentin Meillassoux, inscrito na nova corrente filosófica, surgida no nosso século, do novo realismo, materialismo especulativo ou realismo especulativo. [2] Antes de que por um conceito objetivo, Meillassoux propõe um conceito ontológico de esperança no marco de uma ontologia da contingência absoluta de tudo o existente. Veremos como pode sustentar-se uma recuperação da ideia de esperança num marco filosófico assim, e assinalaremos as diferenças entre as filosofias de Bloch e a de Meillassoux, avaliando estas diferenças e justificando a nossa inclinação pela perspectiva do filósofo francês, sem deixar de valorar os aportes do pensador alemão. [3] Por fim, o nosso objetivo seria o de estabelecer a forma de um conceito filosoficamente adequando de esperança, apta para afrontar, além do pessimismo e do otimismos simples, o complexo mundo do nosso tempo.

Esperança subjetiva

Toda esperança é antecedida por uma negação. A negação de uma situação atual que se considera injusta, inaceitável, terrível, insustentável etc., perante a qual se afirma a possibilidade de uma situação futura positiva, na que os males atuais serão superados e onde reinará o bem, de acordo com diferentes sentidos (o justo, o belo, o ordenado, o racional, etc.). Dado o caráter problemático da condição humana, quando mais terrível é a situação que se quer negar, e quando mais difícil parece poder atuar sobre ela, mais cresce a esperança, mais se está disposto a esperar num sentido vago e geral, logo, subjetivo e imaginário. Daí surge a concepção religiosa da esperança, particularmente nas religiões menos cósmicas e naturalistas e mais antropológicas. Como sabemos, no cristianismo "fé, esperança e caridade" constituem as três virtudes teologais. A ordem na que são listadas implica que a esperança depende da fé e que o seu efeito e apoio é a caridade. Ter fé em Deus, como ente criador e ser absoluto, é a base da esperança, da crença em que podemos esperar coisas melhores, não neste mundo – condenado -, mas noutro mundo, num "além" situado

vagamente no "céu", no "paraíso", no "reino de Deus" etc.. A caridade, o agir amoroso com os outros, as boas obras, podem contribuir para reforçar essa esperança, que a sua promessa seja cumprida. Depois vêm as disputas teológicas e religiosa sobre se salva mais "ter fé" ou "ser caridoso", se a nossa "salvação" depende só de Deus ou também de nós etc..

O ponto problemático, o questionamento de filósofos e ateus (Feuerbach, Marx, Nietzsche), é que a concepção da esperança do cristianismo e de outras religiões tem um caráter claramente alienante para o ser humano. A esperança é uma crença em algo respeito ao qual somos meramente passivos e receptivos. Não temos bases nem provas que sustentem a nossa esperança, só crenças difusas e uma fé não questionada. A esperança se converte, assim, num puro sentimento, num puro desejo e numa mera ilusão, é só um consolo imaginário, ideológico, para sobreviver a este vale de lágrimas. Não há crítica mais rotunda à esperança que a crítica do racionalismo radical e materialista de Espinoza. Par ele, a esperança é um vício e não uma virtude; é uma paixão triste, produto da passividade da alma, e está relacionada com o medo e a ignorância. Diz a proposição XLVII do livro IV da *Ética*: "Os afetos da esperança e o medo não podem ser bons por si". [4] Antes havia definido a esperança como uma ideia infundada ou duvidosamente fundada. Diz a definição XIII do livro III: "A esperança é uma alegria inconstante nascida da ideia de uma coisa futura ou pretérita de cujo sucesso duvidamos até certo ponto". [5] A solução para Espinoza consistia em ater-se ao conhecimento estrito da natureza das coisas, abandonando superstições e construções fantasiosas. Ater-se à razão e compreender a realidade no seu ser próprio e na sua totalidade, e não julgá-la do nosso limitado ponto de vista, da maneira em que nos afeta. Para a ontologia totalmente imanentista de Espinoza, ato e potência são equivalentes, *natura naturans* e *natura naturata* são a mesma coisa; logo, toda a "potência" é em "ato". Nada falta no Ser. A realidade é perfeita: esta é a consequência do materialismo espinozista resultará inaceitável para o pensamento crítico e humanista.

A crítica das ilusões da esperança e da visão religiosa do mundo foi parte do espírito ilustrado da modernidade. Com o humanismo moderno nasce a convicção de que o ser humano possui capacidade e potências para transformar o mundo e não contentar-se com sofrê-lo. A raiz do desenvolvimento das ciências e da técnica nasce a mentalidade "progressista", a confiança em que a humanidade por si mesma poderá resolver paulatinamente os seus problemas. [6] O marxismo agrega a essa confiança uma visão crítica centrada no problema social e na superação da injustiça e da dominação. A diferença do ateísmo meramente ilustrado e positivista, o marxismo não se conforma com renegar da religião e do sentimento religioso de esperança, busca transformá-lo em termos racionais, científicos, inclusive. Procura, portanto, prolongando uma antiga heresia cristã, "o reino de Deus na terra". A esperança começa a deixar de ser um sentimento puramente subjetivo para converter-se num sentimento positivo, não necessariamente infundado. É possível uma concepção racional das possibilidades transformadoras da práxis e fundar de modo objetivo a esperança. Essa é a tese de Ernst Bloch (1885-1977).

Esperança objetiva

Bloch é um dos pensadores mais interessantes dentro do que se chamou o "marxismo ocidental", isto é, dos desenvolvimentos do marxismo fora dos países chamados socialistas. Como outros pensadores nessa linha, passou de uma postura próxima ao marxismo oficial e de simpatia com a URSS e os países socialistas para uma posição crítica. [7] Vinculado aos teóricos da Escola de Frankfurt – Adorno, Horkheimer, Benjamin -, Bloch partilha com eles uma concepção mais livre e aberta do marxismo, assim como a crítica das interpretações ora doutrinárias, ora positivistas e cientificistas do pensamento de Marx. Em particular, considera que o pensamento utópico e o princípio de esperança são consubstanciais ao marxismo como filosofia crítica e libertadora. Sem abandonar uma perspectiva estritamente materialista, Bloch pensa que o marxismo deve reencontrar as suas fontes históricas e culturais, religiosas inclusive, particularmente cristãs. [8] Achava necessário e possível uma reinterpretação não religiosa, desmistificadora, da religião, das ideias e dos sentimentos religiosos, valorando os seus aspectos positivos, irrenunciáveis na conformação de uma consciência antecipadora e emancipadora. Ao contrário de Espinoza, Bloch acredita que a esperança é mais filha da insatisfação e do desejo que do medo e da ignorância; e contra Freud, que remete mais à luz diáfana dos sonhos diurnos que às obscuras cavernas dos sonhos noturnos. [9] Ao mesmo tempo, dialético, assumia que o marxismo teria maior verdade e potência se se reconhecesse como parte culminante do processo histórico-civilizatório do desejo de libertação da humanidade.

Bloch procura oferecer ante tudo a formulação de um fundamento filosófico, ontológico inclusive, do marxismo. É a partir disso que pode redefinir-se de modo racional e crítico a função da utopia e o princípio da esperança. Assume assim, na melhor tradição filosófica – Heráclito, Aristóteles, Hegel – uma concepção da realidade como processo, como devir, mudança e inovação, como potência ou poder-ser, e não só como ser e substância. Mas não se contenta com afirmar uma concepção do processo como puro fluxo, sem fim nem propósito (e critica a Bergson nesse sentido [10]). Bloch pensa o possível, o futuro, como um "ainda-não" que está inscrito no presente, que se abre desde o agora como o seu horizonte, como um possível chegar a ser. "Todo o real anda com um ainda-não no seu seio", afirma. [11] O Ser está in-concluso, a essência do que existe é "in-conclusão".

Bloch é congruente com a ideia de Marx de que o comunismo não é só um belo ideal, uma pura utopia, mas uma possibilidade objetiva inscrita na estrutura do modo de produção capitalista. Mas contra qualquer determinismo simplista que afirme que os processos sociais são mecanismos automáticos, Bloch afirma que a percepção da realidade é um processo aberto, isto é, a dimensão subjetiva do real é um componente imprescindível para a realização de qualquer utopia, assim como para dar sustento à esperança. Em geral, o marxismo é a primeira filosofia onde a dimensão do futuro (o que pode ser) adquire tanta primazia como as dimensões do passado e do presente (o que é). "Só o marxismo aportou ao mundo um conceito do saber que não está vinculado essencialmente ao que chegou a ser, mas à tendência do que vai vir, fazendo assim acessível pela primeira vez, teórica e praticamente, o futuro". [12]

Para Bloch, um verdadeiro realismo é aquele que pensa o real e o possível juntos: o real aberto ao possível preparado ou gestado no real. É a maneira, segundo ele, de superar tanto o idealismo utópico como o fatalismo reacionário. "Utopia concreta" chama sua proposta: um futuro possível, que é uma tendência no atual e pode desde já ir-se atualizando. A utopia, o futuro, o possível deixa de ser, assim, um "nada", algo situado simplesmente num não-lugar, num sabe-se-quando. De alguma maneira, para o pensador alemão, o mundo melhor, justo, solidário, livre, está já antecipado no presente, particularmente quando o desejo do bem e a razão crítica se unem e apoiam mutuamente. Desejo e razão encontram-se estreitamente vinculados para o pensador alemão: ambas as faculdades apontam ao possível – ideia que já estava presente na filosofia kantiana. [13]

O objetivo e o subjetivo, o exterior e o interior complementam-se, mas ambos são perfeitamente reais, ambos são componentes da realidade. Diz Bloch: "No interior não se moveria nada se o exterior fosse completamente compacto. Fora, contudo, a vida é tão pouco acabada como no eu que trabalha este fora". [14] Assim, contra o idealismo subjetivo e contra o realismo conformista, o pensador alemão estabelece uma distinção fundamental entre o objetivamente possível e o realmente possível:

> Objetivamente possível é tudo aquilo cujo acontecer é cientificamente esperável ou, pelo menos, não pode excluir-se a partir de um mero conhecimento parcial das suas condições dadas. Realmente possível, pelo contrário, é tudo aquilo cujas condições não estão ainda reunidas na esfera do objeto mesmo. [15]

Para Bloch, o objetivo não é tudo o real, porque o real inclui o possível e, aí, no espaço que fica sempre em todo o que é, abre-se um lugar onde a subjetividade pode engendrar a realização dos seus sonhos e ilusões. Isso permite fugir por igual do utopismo abstrato e do conformismo pragmático, imoral no fim das contas. O filósofo alemão declara-se contra ambos. Diz preferir o pessimismo ao otimismo superficial do progressismo irreflexivo da modernidade técnico-capitalista, esse "novo ópio para o povo", que é só "repetição do quietismo contemplativo". [16] Um progressismo ao que, por outra parte, o nosso tempo pós-moderno parece estar rendido, e para cuja crítica valeria voltar a um pensador como Bloch. [17] Também para visibilizar as novas utopias concretas que a experiência sócio-cultural do século XX fizeram emergir, tais como o feminismo, "um projeto civilizatório – diz o filósofo espanhol José António Pérez Tapias citando a filósofa feminista mexicana Rubí de María Gómez, "no qual mulheres e homens possamos reconhecer-nos como tais tratando-nos rigorosamente como iguais". [18] Em geral, as diferentes variantes do multiculturalismo e do pluralismo cultural do pensamento da segunda metade do século XX implicam a utopia de uma sociedade de igualdade e justiça, na qual, às tradicionais exigências de igualdade econômica e jurídica, somam-se exigências de igualdade sexual, étnico-cultural etc.. Em verdade, o pensamento da segunda metade do século XX não abandonou a utopia: tornou-se mais exigente com ela, colocou mais requisitos. A ideia de que a humanidade é complexa, problematicamente unitária, não é uma renuncia à utopia, mas propõe construir utopias que não destruam o espírito crítico (expressado na inclusive na forma de anti-utopias ou distopias).

A utopia concreta que Bloch propõe é um reino de justiça, igualdade e liberdade. É um mundo a futuro, certamente. Isso não implica, porém, abjurar do presente. *Carpe diem* significa, para ele: vive o momento, cuida do presente, ama-o, porque nele anunciam-se e forjam as possibilidades, que são a essência e o que vale do "ser". [19] Não se trata, portanto, nem de alienar-se ao futuro nem de negá-lo e submeter-se ao presente, nem muito menos ao passado. Trata-se de mediar entre as três dimensões temporais e saber conjugá-las sob a perspetiva do futuro, do possível, do melhor.

A esperança, o sonho diurno, "o sonhar para a frente", a utopia expressam a potência da realidade e a força essencial do espírito humano. Em verdade, são a energia que faz o mundo. A filosofia da esperança de Bloch é uma ontologia, uma antropologia geral e uma filosofia da cultura. Qualquer obra de cultura, qualquer projeto, na arte, no pensamento, na ciência, "roça já a utopia". [20]"Espírito da utopia é predicado de toda grande expressão, na catedral de Estrasburgo e na *Divina Comédia*, na música de Beethoven e nas latências da *Misa em Si menor*". [21] A evidência de que a esperança tem sentido e de que a utopia é possível é apreendida inconfundivelmente quando desfrutamos as grandes obras da cultura humana, sempre constitutivamente abertas ao porvir, a um *plus* de história e existência.

Finalmente, para Bloch o importante não é aquilo que especificamente possa esperar-se, o que efetivamente possa ser alcançado, mas a capacidade de esperança enquanto tal, a possibilidade humana de questionar o dado e projetar o possível e, todavia, atuar conforme essa projeção. Igual para a utopia: a sua função mais importante não radica no mundo ideal que representa, mas nessa capacidade, variável conforme as épocas mas sempre presente, de poder representar-se um mundo diferente, de vislumbrar um mundo possível, o novo. Tal é o valor insuperável do aporte de Bloch para uma filosofia da esperança.

Esperança ontológica

Coincidente com o pensamento de Bloch em vários aspetos – a recuperação do princípio de esperança, a necessidade de um diálogo crítico com a religião, especialmente com o cristianismo, a reivindicação de uma perspetiva materialista não reducionista em filosofia – o filósofo francês Quentin Meillassoux mantém contudo uma postura própria, na medida em que procura questionar os pressupostos metafísicos básicos da filosofia ocidental, particularmente o domínio da categoria de necessidade e as concepções filosóficas modernas atribuladas por requerimentos subjetivistas e humanistas nunca cabalmente legitimados. Questionando a solução moderna do "correlacionismo" – que só pode pensar o Ser sob o esquema da relação sujeito-objeto, isto é, atrapado numa concepção subjetivo-humanista -, Meillassoux não renuncia à tarefa de compreender o sentido da existência humana nem a manter, definido sob novas bases, o princípio da esperança. A sua perspetiva propõe-se ser radical e estritamente realista e claramente afastada de qualquer ideologia mistificadora e meramente consoladora. As suas propostas, consistentes e profusamente informadas, resultam em primeiro lugar inesperadas. Trata-se, certamente, de um pensador do século XXI.

O princípio filosófico-ontológico básico de Meillassoux afirma o *caráter absoluto da contingência*; [22] não há determinismo, as coisas podem ser ou podem não ser o que são, simplesmente: podem ser ou podem não ser. As leis da natureza não são absolutas, porque não há um fundamento extra-natural que garanta esse caráter (não há uma lei das leis). [23] Tudo pode desmoronar sem nenhuma razão e, também, sem nenhuma razão tudo pode manter-se. O princípio de razão suficiente da metafísica racionalista é totalmente falso ou contraditório. E, obviamente, Deus não existe. O que rege é, antes, o que Mellissaux denomina "princípio de irrazão" [24], de sem-razão ou de não razão. O ser é, como a rosa de que falava o poeta [25], sem razão, sem sentido, não compreende nenhum valor nem finalidade em si. Simplesmente é, absurdamente, inexplicavelmente, sem necessidade alguma, sem intenção, indiferente totalmente às nossas inquietações, à nossa posição nele. O que nos resta nessa perspectiva, aparentemente fria, arrepiante inclusive? Muito, acredita Meillassoux.

Resta-nos, em primeiro lugar, a potência do pensamento, a sua capacidade e alcance. Porque se, da mesma forma que tudo o existente, o pensamento é também filho da contingência, é o único que, ao reconhecê--la e afirmá-la, pode transcendê-la ou, pelo menos, não contentar-se meramente com sofrê-la. O caráter absoluto da contingência é uma *verdade absoluta*. Contra Kant, Meillassoux estabelece que é possível, através da razão especulativa (*a razão pura*), o conhecimento estabelece que é coisa em si, o Ser tal qual, e isso é possível, precisamente, com a condição de que não peçamos ao Ser, à realidade, o que não pode nos dar: necessidade, razão, sentido, ou o que só pode nos dar se previamente, e forçando as coisas, o montamos nos mesmos (nisso consistiu a "metafísica"). Reconhecer, afirmar a contingência é prova não só da capacidade do pensamento, mas também da sua virtude, do seu valor e coragem. Estar disposto a assumir essa verdade absoluta e não recuar perante ela é mostra de poder e dignidade, um verdadeiro saber estar à altura das coisas. É claro que de uma ontologia assim resulta, ou pode resultar, uma recolocação da questão ética. A capacidade do pensamento para assumir a contingência do Ser [26] como uma verdade absoluta concede ao ser humano, portador desse pensamento, uma dignidade superior e uma transcendência espiritual na que deve fundar-se uma nova ética. Trata--se de uma ética factual ou da factualidade (factualidade significa para Meillassoux: a não facticidade da facticidade, isto é, que a factuacidade e a contingência sejam o único necessário no mundo) enquanto ética radicalmente imanente, imanentista, que é, ao mesmo tempo, uma ética da imortalidade. Como? Por quê?

O imanentismo radical, a filosofia que assume que o Ser basta-se a si mesmo, não considera incongruente, contra o que se pensou até aqui, a ideia de uma criação *ex nihilo*. [27] O Ser emerge do nada, cria-se a si mesmo. Mesmo pressupondo a matéria, a vida também emerge, enquanto vida, do nada: é um salto inesperado e inexplicável – enquanto salto. E, finalmente, o espírito, que pela sua vez pressupõe a vida, emerge ele também do nada. Três emergências que dão conta de que o Ser é devir irredutível e imprevisível ou, antes, que o Ser é devir e meta-devir: um devir que dá saltos inesperados. [28] Tudo pode suceder, tudo pode emergir. O emergentismo é a verdade do existente, e nele se

funda a possibilidade de que qualquer coisa aconteça, e, nisso se funda o desejo humano de imortalidade (não de eternidade).

Agora, desejo de imortalidade não significa simplesmente "não morrer" ou "seguir morrendo de outro modo", significa que queremos a imortalidade neste mundo, nesta vida. Não noutra vida no além, numa zona obscura de não vida. De "vida eterna" que em realidade é de "morte eterna". Diz Meillassoux:

> A imortalidade é o desejo filosófico da vida, o desejo de que esta vida humana, e nenhuma outra, seja sempre e sempre vivida. O filósofo quer uma vida sem além, sem transcendência, e é por isso que a ética filosófica deve ser uma ética da imortalidade, isto é, uma ética da vida sem mais [29] .28

Isso significa que é possível o nosso renascimento, que é possível inclusive a ressurreição dos corpos. Como e por quê devemos renascer, ser imortais? Em primeiro lugar, porque reconhecendo a nossa contingência individual somos capazes de reconhecer a contingência de todo o ser humano, podemos superar a nossa particularidade no reconhecimento de um princípio universal, um princípio que é já, enquanto universal, princípio de justiça. Temos, portanto, a condição para ser algo mais do que matéria, vida e espírito.

Emerge assim, no terceiro mundo, o do espírito (no que estamos agora), o anuncio e a possibilidade de um quarto mundo, que é para Meillassoux o "mundo da justiça", entendida como justiça radical, absoluta, plena: justiça para todos, para vivos e mortos, porque segundo o filósofo francês a maior injustiça é a morte mesma. Obviamente esse quarto mundo não existe, mas é possível? Pelo princípio de contingência absoluta não podemos dizer com certeza que o seja, mas pelo mesmo princípio também não podemos dizer que não o seja. E é aqui que temos que fundar a esperança, não só como uma ideia ou uma construção humana, mas como uma possibilidade ontológica. Enquanto sustentemos qualquer metafísica do ser necessário, enquanto acreditemos que existe a necessidade em qualquer ordem de realidade, não cabe já limitar-se ao que é e nenhuma esperança cabe, em sentido nenhum. Pelo contrário, como comenta Terry Eagleton referindo-se a Meillassoux, "enquanto há contingência, há esperança" [30], e esperança "objetiva e realmente possível", como queria Bloch. Esperança que não contradiz a razão, como queria Espinoza. Esperança e Razão resultam por fim consubstanciais, porque ambas supõem por igual, e confiam na infinitude imanente ou a imanência infinita do ser: na "imanensidade" (Jules Laforgue) da existência.

> A esperança e a razão vão à par, são uma e mesma faculdade, já teórica, já prática, mas sempre adequada ao excesso eterno do devir. Ou, todavia, a esperança é o racional atravessado pelo desejo, ou pelo contrário, pela vida perpassada de pensamento; a união da alma e do corpo. [31]

A mesma ideia era expressada por Bloch: "a razão não pode florescer sem esperança, nem a esperança pode falar sem a razão". [32] Não há senão este mundo, certamente, mas este mundo não acaba, não tem fim nem finalidade. Em palavras de Bloch: a incompletude o define, a "inconclusão" o carateriza.

Dessa maneira, o filósofo francês oferece uma concepção da esperança que ultrapassa por igual as perspectivas objetiva e subjetiva.

Dado o princípio de contingência, não existe nenhum fundamento de necessidade que sustente a nossa aspiração a um mundo melhor, mas pelo mesmo também pode fundar-se a suposição prometeica de que tudo depende da vontade humana, que basta a nossa ação decidida para que o novo seja possível, porque é outra maneira de manter o suposto da "necessidade" (agora uma espécie de necessidade da vontade humana). É aqui que Meillassoux distancia-se da "dialética" subjetivo-objetivo de Bloch, para quem, como vimos, a esperança é possível na medida em que mediamos ou fazemos uma síntese entre o objetivo e o subjetivo. Dessa forma só logramos conjugar, da perspectiva de Meillassoux, duas visões insuficientes da esperança, mas a suma de duas visões insuficientes não produz uma visão suficiente.

O problema é, para Meillassoux, que em qualquer das três perspectivas – a objetiva, a subjetiva e a dialética – estamos dispostos a assumir que a injustiça é necessária de alguma forma. Segundo o pensador francês, enquanto aceitemos algum grau de injustiça, isto é, enquanto aceitemos que *a priori* não é desterrável totalmente a injustiça, a nossa concepção da justiça vai ser relativa, incerta, não íntegra, não vai ser um valor sério e absoluto, como deveria ser. Fundando a esperança numa ontologia da consistência podemos questionar tanto o objetivismo como o voluntarismo e dar o seu justo valor à práxis comprometida do sujeito humano: não temos garantido o bem, mas também não estamos condenados ao mal. Meillassoux questiona as posturas fatalistas, que acreditam que é impossível um mundo de justiça, ou que acreditam que é possível de forma automática. "A justiça é a exigência desmesurada do ser humano, que o faz humano". [33] Podemos ter esperança – não é ontologicamente contraditório tê-la – e devemos tê-la – sem a nossa ação decidida a promessa da esperança não poderá cumprir-se, mesmo que não só dependa de nós.

> A condição para que o universal advenha é que ele seja desejado em ato. Esperar passivamente o universal é precisamente não o esperar: porque é fazer do universal um objeto estranho ao ser humano, reificado exteriormente em si mesmo, e assim fazer do universal o que não é, e tornar impossível o seu advento. [34]

Lembrando de Mallarmé (a quem dedicou um longo ensaio [35]) Meillassoux oferece a fórmula onde contingência e ação se unem: "Pode-se comparar o ato livre a um lance de dados, um lance de dados não garante o logro, só o torna possível". [36] Se não lançamos os dados, se não atuamos, seguramente nunca vamos chegar a nada. Se atuamos, pode ser, claro, que não cheguemos a nada, mas pode ser também que sim o façamos. Nada está escrito.

O Bem é atingível, a justiça é atingível. Mas não porque estejam já definidas no Ser ou garantidas por um ente transcendente – por Deus -, também não porque sejam o puro produto da nossa decisão – o humano divinizado. O "divino", Deus, é para Meillassoux uma possibilidade a futuro. Só é coerente – e autêntico – acreditar num Deus que não existe ainda – porque o que existiu foi lógica e moralmente contraditório. [37] Bloch quase diz isso mesmo quando afirma: "A verdadeira gênese não se encontra no princípio mas no final". [38] "Somos os antepassados possíveis de Deus e não as suas criaturas", reforça Meillassoux. [39] Na medida em que a crença num Deus inexistente mas que pode chegar a

existir não é puramente irracional, irreal ou ideal – repetimos: enquanto o objeto de esta crença não é lógica nem realmente impossível de acordo com o princípio absoluta da contingência, podemos dá-lhe a nossa ação atual, comprometida com o bem e a justiça, uma força e uma convicção maior, e um sentido de verdade que nenhuma das religiões ou teorias morais tiveram até agora. Podemos desterrar do nosso ânimo o ceticismo e o niilismo moral. Não atuamos cegamente procurando um ideal irreal, transcendente – como o ideal religioso -, também não reduzimos niilistamente esse ideal ao limitá-lo às nossas possibilidades meramente humanas. Assumimos como uma possibilidade real – e aqui reconhecermos o aporte da racionalidade filosófica -, possibilitada justamente pela assunção da verdade eterna de que o ser é absolutamente contingente e, portanto, que tudo é ontologicamente possível. A religião fica absorvida e superada numa filosofia que leva a potência da razão ao seu extremo de lucidez.

Conclusão

A nossa concepção da esperança esteve submetida tradicionalmente, ora à alternativa de esperar por um mundo melhor por obra e graça de algo externo a nós, da divindade ou de supostas leis da história, ora a assunção de que temos a capacidade para construir esse mundo à força de coragem e decisão: o voluntarismo humanista que só se concretizou nessas formas de anti-utopias que foram os estados totalitários (fascistas ou comunistas), ou ainda nesse totalitarismo *light* que é a atual ordem da economia global governada pelos grandes empórios multinacionais e sustentado na ideologia do hiper-individualismo pós-moderno (a era da *selfie*). Em verdade, essa última alternativa consiste precisamente na renuncia a toda a esperança: nada há que esperar, o mundo atual é o melhor dos mundos, ou nada pode ser feito perante ele (segundo os diagnósticos do filósofo coreano--alemão Byung-Chul Han). [40]

O que resulta em termos práticos, éticos e políticos das questões colocadas até aqui? Como noutras ocasiões parece que a filosofia só pode oferecer ensinamentos negativos para a vida prática: não nos diz o que fazer, mas o que não fazer. Claramente, o que nos resta é recuperar e reafirmar a função crítica da filosofia, e particularmente, no melhor da herança marxista-frankfurtiana, a filosofia como crítica da ideologia. Às diversas definições de ideologia [41], como crença irreflexiva, irracional, como formas de pensamento ao serviço da dominação, como formas esquemáticas de pensar (de não-pensar, em verdade), das colocações de Bloch e particularmente de Meillassoux resulta um novo elemento – que de alguma forma já estava previsto no próprio Marx -: ideologia é todo o pensamento que afirma que há algo "necessário" no mundo, no pensamento contrário à afirmação e assunção da contingência e do devir. Assim, o fundamento da ideologia é algum tipo de concepção metafísica, e toda a metafísica tem em essência um caráter ideológico: se trata nessas posições de negar a possibilidade *real* da liberdade e, com ela, da justiça, do bem e da verdade.

A lição da filosofia da esperança é contribuir para a formação de um ânimo mais crítico e, ao mesmo tempo, mais confiado e aberto à existência e ao valor do pensamento, à potência do pensar, ao alcance ilimitado e ilimitável da razão: essa qualidade humana

que funda em nós a possibilidade de advento do sobre-humano, do "divino". Poderá aparecer o mundo da justiça? Atuando no agora com a esperança nessa possibilidade, com a convicção de que não é uma pura ficção nem um puro acontecimento limitado, quiçá começaremos paulatinamente, mediante atos concretos e permanentes, a fazer que emerja esse novo mundo. Chegaremos a ser então divinos, algo totalmente diferente ao que somos agora. Então poderemos entender a enigmática afirmação de Henri Bergson de que o universo é, na sua função essencial, "uma máquina de fazer deuses". [42]

Recebido em: 28/06/2019

Aceito em: 28/07/2019

[2] Cf. Mario Teodoro Ramírez (coord.), *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*, México: Siglo XXI, 2016.

[3] O nosso ensaio quer ser uma continuação e uma espécie de réplica ao texto de Cat Moir, "Beyond the Turn: Ernst Bloch and the Future of Speculative Materialism", *Poetics Today* 37:2 (June 2016): 327-351, que defende, de alguma forma, a superioridade do pensamento de Bloch sobre o de Meillassoux.

[4] Baruch Spinoza, *Ética*, tr. Oscar Cohan, Madrid: Gredos, 2011, p. 218.

[5] B. Spinoza, *op. cit.*, p. 160.

[6] Para uma avaliação crítica dos supostos gerais do pensamento moderno, Cf. Luis Villoro, *El pensamiento moderno: Filosofía del Renacimiento*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

[7] Sobre a evolução política de Ernst Bloch, cf. Esteban Krotz, "Introducción a Ernst Bloch (a 125 años de su nacimiento)", *Enclaves del pensamiento*, vol.5, no. 10 (2011).

[8] Cf. de Ernst Bloch: *El ateísmo en el cristianismo*, tr. José Antonio Gimbernat, Madrid: Taurus, 1983; *Thomas Müntzer: teólogo de la revolución*, tr. Jorge Deike, Madrid: Machado Libros, 2002.

[9] Ernst Bloch, El principio esperanza (1), tr. Felipe González Vicén, Madrid: Trotta, 2004, p. 129.

[10] E. Bloch, *El principio esperanza* (1), op. cit., p. 177.

[11] Bloch, *op. cit.*, p. 131.

[12] *Op. cit.*, p. 178.

[13] Cf. Mario Teodoro Ramírez, "Kant: crítica y deseo", en Id., *Filosofía y creación. Ensayos diversos*, México: Driada, 2007, pp. 101-122.

[14] Bloch, *op. cit.*, p. 238.

[15] *Op. cit., ibid.*

[16] *Op. cit.*, p. 240. Num antigo artículo, Fernando Savater, crítico do utopismo, assinalava essa posição de Bloch. Cf. F. Savater, "Después de la utopía: el mito. (Respuesta a Ernst Bloch)", *Vuelta* 261 (1998): 30-38.

[17] Esse progressismo pode interpretar-se como uma "privatização" da esperança, que em realidade é uma forma de diminuí-la e desconstruí-la. Cf. a antologia sobre Bloch de: Slavoj Žižek, Peter Thompson (Eds.), *The privatization of Hope*, London: Duke University Press, 2013.

[18] José Antonio Pérez Tapias, "La filosofía ante la grave patología del orden patriarcal", em *Utopía y praxis latinoamericana*. Año: 23, n°. 80, 2018, p. 104. Cfr. Rubí de María Gómez Campos, *El feminismo es un humanismo*, Barcelona: Anthropos, 2013.

[19] "A utopia não é um estado duradeiro; portanto, uma vez mais, *carpe diem*, mas como autêntico e num autêntico presente". Bloch, op. cit., p. 366.

[20] Bloch, *op. cit.*, p. 195.

[21] *Op. cit.*, p. 196.

[22] Cf. Quentin Meillassoux, *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, tr. Margarita Martínez, Buenos Aires: Caja negra, 2015.

[23] Op. cit., ver o apartado "El problema de Hume", pp. 133 e ss.

[24] *Op. cit.*, ver o apartado "El principio de factualidad", pp. 87 e ss.

[25] Angelus Silesius (1624-1677): "A rosa é sem porque, / floresce porque floresce, / não tem preocupação por si mesma, / não deseja ser vista".

[26] Estritamente, e congruente com o espírito da filosofia de Meillassoux, há que dizer "a contingência do ente", porque para o filósofo francês não há mais que um ente, isto é, existências espacio-temporais. Do ponto de vista da "diferença ontológica" heideggeriana devemos dizer que a Contingência é o Ser o ente, isto é, a contingência não é mais uma caraterística do ente, mas o seu caráter mais próprio.

[27] Cf. Quentin Meillassoux, "Matérialisme et surgissement ex nihilo", *MIR*, éditions IKKo, Paris, juin 2007.

[28] Referindo-se a Bergson, Meillassoux distingue entre o devir e as interpretações ou mudanças qualitativas no devir que definem um meta-devir que abre no Ser um plano de virtualidade. "Où l'on voit qu'un devenir, c'est deux devenirs – pour qu'il y ait devenir, il faut que le devenir devienne deux fois : comme flux d'images, et comme flux d'interception des images". Quentin Meillassoux, "Soustraction et contraction. À propos d'une remarque de Deleuze sur Matière et mémoire", *Philosophie* 4, no. 96, 2007, p. 82.

[29] "La immortalité est le désir philosophique de la vie, le désir que cette vie humaine, et nulle autre, soit encore et toujours vécue. La philosophie veut une vie sans au-delà, sans transcendance, et c'est pourquoi l'étique philosophique se doit d'être une étique de l'immortalité, c'est à dire une étique de la vie sans ailleurs". Quentin Meillassoux, *L'Inexistence Divine*, tesis de doctorado, Universidad de París I, 1987, p. 289 (microfilm accesible en internet).

[30] Cf. Terry Eagleton, *Esperanza sin ilusión*, tr. Belén Urrutia, Madrid: Taurus, 2016.

[31] "L'espoir et la raison vont de pair, ils sont une seule et même faculté, tantôt théorique, tantôt pratique, mais toujours adéquate à l'excès éternel du deveneir. Ou plutôt l'espoir est le rationnel traversé para le désir, ou au contraire la vie transpercée de pensé; l'union de l'âme et du corps". Meillassoux, op. cit., p. 341.

[32] Bloch, *El principio esperanza* (3), Madrid: Trotta, 2007, p, 500.

[33] "La justice est la exigence démesurée de l'homme, que le fait homme". Meillassoux, op. cit., p. 338.

[34] "La condition pour que l'universel advienne, c'est donc qu'il soit désiré en acte. Attendre passivement l'universel, c'est précisément ne pas l'attendre: car c'est faire de l'universel un objet étranger à l'homme, réifié extérieurment à lui – c'est donc faire de l'universel ce qu'il n'est pas". Meillassoux, op. cit., p. 327

[35] Q. Meillassoux, Le Nombre et a sirène. *Un déchiffrage du Coup de dés de Mallarmé*, Paris: Fayard, 2011.

[36] "On peut ainsi comparer l'acte libre à un copu de dé –coup de dé qui ne garantit pas la chance, mais qui seul la rend possible". Meillassoux, *L'Inexistence divine*, op. cit., p. 327

[37] "Moralmente contraditório" enquanto capaz de permitir a injustiça, de justificá-la ou inclusive de fazê-la. O Deus por vir ("Deus virtual") de Meillassoux só guarda os caracteres de absoluta bondade e absoluta justiça, não surgirá necessariamente mas contingentemente, isto é, "emergirá" milagrosamente segundo uma ideia de "milagre natural" (emergentismo imanente) e não "sobrenatural". Finalmente, para Meillassoux o que importa não é se esse Deus chegará ou não a existir, mas que acreditemos que a sua existência futura não é impossível, isto é, que possamos ter uma "fé racional" e atuar em consequência Cf. Q. Meillassoux, "Duelo por venir, Dios por venir", en Mario Teodoro Ramírez, *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*, op. cit., pp. 101-111.

[38] Bloch, *El principio esperanza* (3), op. cit., p. 510.

[39] Q. Meillassoux, *L'Inexistence divine*, op. cit., p. 381.

[40] As obras de Byung-Chul Han se ocupam, a partir de diferentes perspectivas, de analisar a situação problemática da nossa época. Ver particularmente *Psicopolítica Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, tr. Alfredo Bergés, Barcelona: Herder, 2014.

[41] Entre a múltipla bibliografia sobre o tema da ideologia, ver Luis Villoro, *Sobre el concepto de ideología y otros ensayos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

[42] Henri Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, tr. De Jaime de Salas e José Atencia, Madrid: Tecnos, 1996, p. 404.

Espiritualidade e contingência: perspectivas ameríndias e whiteheadianas na cosmovisão ancestral amazônica

Alessandro Gonçalves Campolina [1]

Resumo: Na filosofia de Alfred North Whitehead, o problema religioso implica a concepção de uma ordem em que a novidade não é perdida, apesar do perecimento contínuo dos processos do mundo contingente. Ou seja, o problema religioso é uma questão de que o tempo perece, de que o passado desaparece, e de que a criação de novos objetos envolve a eliminação das obstruções imediatas do presente. O presente estudo pretende apresentar proposições que fazem parte da espiritualidade ameríndia do povo Huni Kuin, em intersecção com o pensamento de Whitehead, no que tange em especial às relações imanentes entre o sagrado e o contingente.

Palavras-chave: Whitehead, Xamanismo, Ameríndio, Ecossistema, Filosofia do Processo, Filosofia do Organismo.

Spirituality and contingency: Amerindian and Whiteheadian perspectives In the Amazonian ancestral cosmovision

Abstract: In Alfred North Whitehead's philosophy, the religious problem implies the conception of an order in which novelty is not lost, in spite of the continuous perishing of the processes of the contingent world. That is, the religious problem is a matter of time perishing, of the past disappearing, and that the creation of new objects involves the elimination of the immediate obstructions of the present. The present study intends to present propositions that are part of the Amerindian spirituality of the Huni Kuin people, in intersection with the thought of Whitehead, in what concerns especially the immanent relations between the sacred and the contingent.

Keywords: Whitehead, Shamanism, Amerindian, Ecosystem, Process Philosophy, Philosophy of Organism.

[1] Médico e pesquisador do Instituto do Câncer do Estado de São Paulo; Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo; Av. Dr Arnaldo, 251 – 8° Andar; Cerqueira César – São Paulo – SP – Brasil; Cep 01246-000 tel.: 11 3893-3024; e-mail: alessandro.campolina@hc.fm.usp.br

PROPOSIÇÃO 0:

> "Acho que agora é contar o surgimento da transformação das ervas. Hoje acho que é 6 de dezembro, sexta-feira de 2011, eu vou contar pequenas histórias da criação, do surgimento dos planetas, as histórias são tradição do povo Huni Kuin" (IKA MURU, 2014, p.36)

Para o pajé Agostinho Ika Muru, liderança indígena Huni Kuin, o problema religioso configura o grande paradoxo que atravessa as narrativas cosmogônicas do seu povo. "Foi Yuxibu que criou, é só um Yuxibu e dentro desse poder, criaram-se milhares de yuxibus. Então realmente tudo são yuxibu" (IKA MURU, 2014, p.30). Na cosmogonia Huni Kuin, o mito de Yuxibu narra a existência de uma entidade que é simultaneamente una e múltipla, e que sustenta o poder criativo de toda uma realidade em formação (CENTRO DE MEMÓRIA, DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA, 2017).

Na história do surgimento das doenças, os pajés recebem a voz de Yuxibu: "para vocês terem poder de socorrer os seus povos, só se vocês se transformarem nas ervas. Que quando vocês se transformarem nas ervas, a vida, o trabalho de vocês, vai ser que nem Yuxibu" (IKA MURU, 2014, p.38). Assim, nos rituais de cura, os sentires de Deus e do mundo se entrecruzam, operando uma efetuação recíproca. O pajé, ao ingerir uma bebida sagrada, recebe o corpo ancestral de todos os pajés que o antecederam (a voz e o canto) e entra em um devir planta (com fenômenos físicos e corporais). Ao mesmo tempo, todos aqueles que participam da ritualística sentem o despertar do poder das ervas curadoras e, ao longo do ritual, ingressam no grande encantamento da beleza que cura (ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, 2007).

Com Whitehead, a mais geral formulação desse problema religioso envolve a questão de saber se o processo do mundo contingente é capaz de levar à formação de outras realidades, unidas em uma ordem em que a produção de novidades é preservada (WHITEHEAD, 1979). O grande obstáculo para a efetuação do mundo contingente é, portanto, de ordem temporal e encontra-se no fato de que o passado desaparece, de que o tempo é um perecimento perpétuo. Na cosmologia whitehediana, o problema religioso envolve uma investigação sobre como o princípio de criatividade pode se manter em uma ordem em que o tempo é perecimento, ou seja, como o uno (Yuxibu) e o múltiplo (yuxibus) podem se integrar no processo de criação de novidades.

PROPOSIÇÃO 1:

> "Na verdade, tudo na vida tem poder. [...] Todos temos o poder de Yuxibu e a sabedoria de Yuxibu está em qualquer pessoa, só tem que entender qual é o caminho, para entender, seguir nesse caminho de Yuxibu para poder chegar aonde você tem a luz, entender o que estava querendo saber" (IKA MURU, 2014, p.29).

A dificuldade em se definir Yuxibu, enquanto entidade atual, perpassa a narrativa cosmogônica Huni Kuin, através da articulação de dois tipos de entidades: Yuxibu e yuxibus. O Yuxibu, enquanto entidade infinita capaz de estabelecer a relevância e o valor das coisas, e que confere responsabilidade e possibilidade de decisão. Os yuxibus, enquanto entidades atuais finitas, entidades criadoras, e que participam constitutivamente da multiplicidade de tudo que existe.

Com Whitehead, é importante considerar que ser atual é ser uma instância do princípio último de criatividade. A criação é fundamental e contínua, pois sempre há algo novo por acontecer. A filosofia de Whitehead pressupõe um plano de ocasiões que se sucedem, mas que ao mesmo tempo coexistem, sem que o novo seja necessariamente de uma qualidade melhor ou pior do que o que é antigo. Ocasiões que ocorrem no processo de construção e desconstrução, de vida e de morte, sendo todas instâncias da criatividade, independente de produzirem inclusões ou exclusões, de fazerem ou não a vida emergir e se renovar.

A todo instante a multiplicidade está se tornando una em uma miríade de ocasiões e o devir de cada uma dessas ocasiões adiciona algo de novo a essa miríade de acontecimentos. O conceito de "criatividade" chama a atenção, portanto, para o processo sempre contínuo através do qual o cosmos continua sendo o que é, ao mesmo tempo, em que se torna o modo de expressão da realidade última em que "o múltiplo se torna um e é acrescido por mais um" (MCDANIEL, 2008).

PROPOSIÇÃO 2:

> "O que é Yuxibu? E quem é essa pessoa? De qual família? De onde veio? Qual o pai de Yuxibu? Se tem pai, se não tem pai e nem mãe. Quem é Yuxibu?" (IKA MURU, 2014, p.27).

A natureza dividual de Yuxibu se expressa em seus rastros, fragmentos que se espalham por toda a reticulação das narrativas cosmogônicas Huni Kuin. Há uma tensão vital em seu processo de atualização que se entrecruza com atualizações outras de entidades que contrastam e concorrem para a realidade em processo.

Com Whitehead, as entidades atuais que compõem o mundo são todas "ocasiões atuais". Isso significa que elas são acontecimentos, ocorrências ou eventos, em vez de entidades substanciais que perduram inalteradas ao longo do tempo (WHITEHEAD, 1979). Uma experiência humana momentânea é um exemplo de tal ocasião, assim como o raiar do sol após uma noite de chuva. Explicar o que há de totalmente atual e como se dá o processo de atualização de tais ocasiões é uma tarefa central da filosofia whiteheadiana.

Ocasiões atuais são as entidades atuais das quais o mundo é composto, significando, por exemplo, esse cosmo e qualquer outro cosmo que possa ter sido ou que possa vir a acontecer. Este é um grande desafio para a maioria das tradições ocidentais e para o "senso comum", enraizado no pensamento através da linguagem. Os exemplos de Whitehead são notórios nesse sentido (WHITEHEAD, 1994). Por exemplo, quando dizemos: "o cão late", a maioria de nós pode pensar no cão como uma entidade atual. Whitehead, entretanto, adverte que para entender a atualização, devemos deixar de dar prioridade àquilo que a maioria dos nossos substantivos, como o substantivo "cão", designa para a experiência daquele que se coloca como observador, ao ouvir o latido do cão. Com Whitehead, o cão latindo é apenas uma abstração da experiência do indivíduo que está ouvindo. Por outro lado, é a experiência do indivíduo que é totalmente atual.

No entanto, uma vez que entendemos que tipo de entidade é atual, podemos também ir de encontro à realidade que se faz

no "cachorro latindo". Mesmo o "senso comum" sugeriria que a atualidade do cão não se exaure pela simples apreensão de um observador que ouve o latido, ou seja, o cão também tem um ponto de vista. Em qualquer momento, há a experiência do cão, assim como a do observador, e talvez muitas outras em acontecimento. Nesse sentido, a experiência do cão, em cada momento, é tanto uma ocasião atual quanto a experiência do observador humano. Essas duas perspectivas são ocasiões atuais que se entrecruzam. Whitehead diria que elas são acontecimentos, mas que seria, além disso, necessário especificar que são ocasiões, para diferir de tudo aquilo que recebe o estatuto de atual em muitas outras tradições de pensamento.

Um grande número de linguagens pode levar a supor que um ato exige que um ator se diferencie do ato em si. Nesse sentido, o ator normalmente é considerado como agindo mais de uma vez. Isso implica que o "eu" do ator perdure no tempo e se expresse em uma sucessão de atos. De modo similar, o que recebe influências do passado é pensado como algo distinto dessas influências. A ideia de uma substância que age e "é agida" é difícil de erradicar do pensamento do "senso comum", mas Whitehead nos convida a uma tal erradicação. Uma ocasião não é algo substancial em que se age e a partir da qual se pode agir, ela surge como o ato de receber e, sobretudo, como um ato de auto-constituição, como um receptáculo e uma oportunidade para experimentar.

PROPOSIÇÃO 3:

> "Nós estamos em cima de Yuxibu, só que não entendemos as ciências, o significado de Yuxibu. Quem criou foi só um Yuxibu, mas através desse um, germinaram milhares de yuxibus" (IKA MURU, 2014, p.27).

Existe uma entidade atual, entretanto, que não é uma ocasião, mas que, em contraste, é infinita. Essa entidade atual é Deus, já que com Whitehead, Deus não é uma exceção às categorias, mas sim sua exemplificação ideal e, portanto, haveria algo de comum entre Deus e as ocasiões atuais. Whitehead utiliza o termo Deus em contraste com a noção de ocasiões, que abrange os elementos sempre perecíveis dos quais o mundo contingente é composto, sem que isso reduza ou amplifique a atualidade de Deus. Por isso, o conjunto de entidades atuais poderia ser composto pela somatória de Deus e de todas as ocasiões que compõem o mundo, ou seja, Deus e as ocasiões constituem um mesmo plano de composição do real (WHITEHEAD, 1979).

Indo além, Whitehead considera Deus como uma noção derivada, uma criatura ou até mesmo um acidente de criatividade. Assim, pode-se pensar que Whitehead não confere um papel hierarquicamente superior a Deus na explicação do que acontece no mundo contingente. O "Deus whiteheadiano" parece então se diferenciar radicalmente do que normalmente tem sido entendido como Deus em grande parte das tradições teológicas. Isso porque, de acordo com o seu princípio ontológico, todas as razões devem ser encontradas em uma entidade atual; e essa entidade atual deve ser cósmica em seu funcionamento, ou seja, deve agir. Entidades atuais agem e somente elas são as razões para o que acontece. A razão pela qual qualquer ocasião se torna o que é, e o que faz, deve ser procurada no plano de entidades atuais de que faz parte.

No entanto, também é importante considerar o fato de que as ocasiões atuais são providas de propósito. Elas visam atingir algum valor em si mesmo e através de sua influência sobre as outras entidades. Esse caráter intencional das ocasiões atuais não pode ser explicado pela criatividade ou pelo mundo contingente de uma ocasião. Entretanto, se os objetos são ordenados por Deus com o objetivo de obter maior valor no mundo, as ocasiões atuais precisam de potenciais puros para sua realização conforme ordenadas dessa maneira. Assim, em alguma medida, existe uma derivação de Deus, em termos de um "objetivo inicial" que se traduz na percepção do campo de possibilidades de uma dada situação.

Assim, com Whitehead, a ordenação de Deus funciona como a base da regularidade no mundo contingente, a base da novidade e a base da intencionalidade, sem, entretanto, agenciar nenhum processo criador por si só. Whitehead, de fato, acredita que essa ordenação só se daria a partir do trabalho de uma entidade atual e por essa entidade evocar o culto dos seres humanos, a justificativa para chamá-la de Deus poderia ser encontrada na história dos homens (WHITEHEAD, 2009). Entretanto, Whitehead é enfático ao afirmar que algumas das características atribuídas a Deus em algumas tradições teístas não são justificadas por esse relato. Por exemplo, Deus não é o "supremo", mas sim um exemplo de criatividade, talvez o maior dos exemplos. Deus não controla o que acontece, na medida em que existem muitas "razões" para o que acontece no mundo próprio dos acontecimentos, dos quais Deus é sempre apenas uma, isto é, Deus nunca determina unilateralmente o que acontece. Ainda assim, Deus é sempre uma dessas razões, aquela que exige a realização de um valor e que torna possível essa percepção.

PROPOSIÇÃO 4:

> "O Yuxibu faz tudo para ninguém ter questão de nada, cada qual assumir a sua responsabilidade nisso mesmo. […] Eu sei que ele criou, que assumiu a responsabilidade, mas num 2° lugar ele entregou para nossa mãe criatura, que ela também yuxibu" (IKA MURU, 2014, p.28).

Whitehead compartilha a visão comum da grande importância das causas eficientes ou o que ele chamou de "eficácia causal". De algum modo, o autor parece convencido de que apenas entidades atuais exercem eficácia causal, de que, de fato, elas são os únicos "motivos". Em outras palavras, o conteúdo e a forma de qualquer ocasião são explicados por entidades atuais. Qualquer explicação que não exponha as entidades atuais que estiveram implicadas no processo que faz com que uma ocasião tenha a constituição que possui, é insuficiente, ainda que necessária.

No entanto, com Whitehead, em toda a experiência há um senso de propósito. Cada ocasião "visa" alcançar algum valor. Com efeito, visa tanto a realização de algum valor em si como também a contribuir com algum valor para ocasiões futuras. Toda ocasião tem esse "objetivo subjetivo", mas o objetivo de uma ocasião não está no valor em geral, mas em alguma realização particular do valor que é possível nessa mesma situação.

Em geral, com Whitehead, o valor é alcançado gerando e aumentando os contrastes, produzindo intensificações. Na trama das

diversidades, há muitas diferenças no passado que são mais facilmente tratadas pela eliminação. Mas também é possível, em alguns casos, incluir diferenças, incorporando-as em uma síntese mais elevada. As diversas características são assim contrastadas umas com as outras, conjugando ordem e intensidade no processo de constituição do real (WHITEHEAD, 1979).

PROPOSIÇÃO 5:

> "É um Yuxibu que dá vida para nós, dá tudo que a gente quiser fazer aqui na Terra, cumprindo nossas missões, passando pelos trechos como todos os yuxibus daqui, que andamos emprestados, nada do que nós temos é nosso. Então Yuxibu já foi aquele e aquilo de onde nascem todas as coisas que fazemos durante as nossas missões aqui neste planeta" (IKA MURU, 2014, p.28).

Com Whitehead, é possível ainda pensar o objetivo da maioria das ocasiões como completamente inconsciente, mas mesmo em ocasiões conscientes, o objetivo geralmente não está conscientemente em vista. No entanto, a inconsciência do que se visa influencia todo o processo de constituição do "eu" que experiencia.

Todas as ocasiões se constituem a partir de alguma zona de indeterminação em suas origens. Seus mundos contingentes não se resolvem completamente e o que elas se tornarão se sustenta em um estado de permanente incompletude. Seus modos de sentir podem incluir dobras e desdobramentos que, assim, introduzem alternativas de efetuação. Nesse sentido, ocasiões atuais podem "valorizar" e "desvalorizar" partes do que é herdado ou do que é perdido. A maneira de lidar com o indeterminado é inevitavelmente afetada por sua aspiração subjetiva, que entra em processo na constituição de uma subjetividade inacabada.

No entanto, a ocasião se completa como algo inteiramente determinado. Isso envolve cortar todas as possibilidades, exceto uma, e esta é a sua "decisão". O problema da decisão é então singular e não comporta qualquer determinação absoluta seja por ocasiões passadas ou por Deus. Consequentemente, o princípio ontológico (toda razão para o que uma ocasião se torna é encontrada em alguma entidade atual) não nega que cada ocasião também inclui um elemento de autodeterminação. Whitehead emprega a expressão latina "causa sui" para comunicar essa ideia. Toda ocasião é em parte "causa sui" (WHITEHEAD, 1979). A decisão de uma ocasião é o seu próprio ato e, juntamente com as decisões de todas as ocasiões anteriores e de Deus, explica por que a ocasião é o que é, e o que pode vir a ser.

PROPOSIÇÃO 6:

> "Yuxibu cria. Ele criou tudo, e até hoje está criando. Esta criando o que? Como nós estamos aqui decidindo. […] Então na primeira respiração que refletiu aqui para poder criar a Terra, aí Yuxibu percebeu que dava para ter vida, então ele resolveu explodir, aí foi para todo lado puft e o vento correu, trouxe a claridade do sol, abriu o sol, as estrela e criou a Terra. A hora que a Terra recebeu esse poder, que respirou, saiu a voz, esse que é Yuxibu – A e E, não tinha ninguém, passou mensagem essa voz. […] Ele é que é o dono do poder, mas para deixar o registro, para todo mundo confirmar que é o A mesmo, para os povos alfabetizar, foi a primeira letra também que ele deixou para a

> gente iniciar os estudos. Acredito que todo mundo que está aqui não iniciou os seus estudos com outra letra, ou alguém começou com outra letra fora de A?" (IKA MURU, 2014, p.29).

Whitehead chama a ordenação de Deus, em prol do valor que ela realiza no mundo, de "natureza primordial" de Deus (ou, com Ika Muru, o "A" de Yuxibu). Ele considera essa ordenação como um único ato não temporal, precedendo e condicionando cada ocasião real. O significado de "primordial" aqui é muito parecido com o termo "infinito". Daí se pode dizer que Deus é infinito, ou seja, em sua atualidade, Deus não tem começo nem fim (WHITEHEAD, 1979).

No entanto, Whitehead especula que a natureza primordial de Deus não exaure a natureza de Deus como um todo. De acordo com o seu princípio ontológico, para que Deus seja a razão de qualquer coisa no mundo, Deus deve ser considerado uma entidade atual. A natureza primordial de Deus pode ser pensada, portanto, como o polo conceitual de Deus. Mas para ocasiões atuais, o polo conceitual por si só não é real. O que é real é a ocasião bipolar, tanto física quanto conceitual e, a menos que Deus seja atual, Deus não pode ser a razão para a ordenação de potenciais que, por sua vez, fornece ordem e novidade ao mundo. Mas, para que Deus seja então atual, parece necessário que Deus tenha tanto sentires físicos quanto conceituais. Esses sentires físicos seriam e, especula Whitehead, as recepções constituintes de Deus das ocasiões atuais que estão em processo no mundo contingente. Essas recepções constituintes conformam o polo físico de Deus e complementam o dinamismo da entidade divina. Este aspecto de Deus é afetado por tudo o que acontece no mundo contingente e nesse sentido é "consequente" ao mundo. Whitehead chama o polo físico de Deus de sua "natureza consequente" (WHITEHEAD, 1979).

A natureza consequente retém tudo o que entra de imediato. Assim, o valor que é alcançado e rapidamente perdido no mundo contingente é eterno em Deus, mas é o imediato do sentir nas ocasiões atuais que é objetivamente imortal em Deus. Com Whitehead, a crença de que os valores efêmeros do mundo são preservados em Deus é necessária, para que a vida seja considerada plena de sentido e, portanto, afirmada enquanto tal (WHITEHEAD, 2009).

PROPOSIÇÃO 7:

> "Foi Yuxibu que criou, é só um Yuxibu e dentro desse poder, é como eu falei: criaram-se milhares de Yuxibus. […] Então acho que esse daí é o pensamento de Yuxibu. A gente fala, mas não vê. Yuxibu é uma coisa invisível. […] Então realmente tudo são yuxibu" (IKA MURU, 2014, p.30).

A "imortalidade do homem" parece ser um tema distante do pensamento whiteheadino, mas considerando-se o esforço de compreendê-lo em referência a sua antítese "mortalidade", pode-se imergir em mais um contraste que tensiona os ingredientes constituintes do real. As duas noções referem-se então a dois aspectos da cosmologia traçada pelo autor, mas também a aspectos pressupostos em todas as experiências apreciadas no âmbito da vida. Whitehead nomeia esses dois aspectos de "Os dois Mundos": o "Mundo da atividade" e o "Mundo do valor" (WHITEHEAD, 1941).

A palavra que enfatiza a multiplicidade das coisas mortais é o "Mundo da atividade", o mundo da origem, o mundo criativo. O mundo que cria o presente pela transformação do passado e pela antecipação do futuro. Assim, o "Mundo da atividade" está embasado (aterrado) na multiplicidade de atos finitos e na contingência radical do acontecimento. Ao mesmo tempo, o "Mundo do valor" está embasado na unidade de coordenação ativa das várias possibilidades de valor.

A junção essencial desses dois mundos infunde a unidade de valores coordenados na multiplicidade de atos finitos. O sentido dos atos é encontrado nos valores atualizados, e o sentido da valoração é encontrado nos fatos que são realizações dos seus compartilhamentos de valores. Dessa forma, cada mundo é fútil, exceto pelas suas funções de incorporação recíproca, o que com Whitehead, perfaz as relações imanentes entre espiritualidade e contingência.

Por fim, retomando a cosmovisão Huni Kuin, o que está em processo é uma estética da ritualização permanente da vida; momento em que todos recebem da natureza primordial de Deus a voz e a palavra dos pajés (em um sentir conceitual) e, ao mesmo tempo depositam na natureza consequente de Deus os seus sentires físicos. De modo ritualístico, portanto, o problema religioso e cosmológico implica fazer com que a natureza primordial de Deus alcance sua natureza consequente e com que o processo de atualização das entidades do mundo alcance a sua imortalidade objetiva.

Bibliografia

CENTRO DE MEMÓRIA, DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA – ITAÚ CULTURAL. **Uma Shubu Hiwea: livro escola viva do povo huni kuin do Rio Jordão.** São Paulo: Itaú Cultural, 2017. 74 pp.

IKA MURU, A. M. M. **Uma Isi Kayawa: livro da cura do povo huni kuin do Rio Jordão.** Rio de Janeiro: Dantes Ed., 2014. 258 pp.

MCDANIEL, J. **What is process thought? Seven answers to seven questions.** Claremont (USA): P&F Press, 2008. 123 pp.

ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE – OPIAC. **Huni Meka: cantos do Nixi Pae.** Rio Branco: Comissão Pró-Índio, 2007. 110 pp.

WHITEHEAD, A. N. Imortality. In: Paul Arthur Schilpp Ed. **The philosophy of Alfred North Whitehead.** Menasha (USA): George Banta Publishing Company, 1941. 745 pp.

WHITEHEAD, A. N. **Process and reality (Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927-28).** New York: Free Press, 1979. 413 pp.

WHITEHEAD, A. N. **O conceito de natureza.** São Paulo: Martins Fontes, 1994. 236 pp.

WHITEHEAD, A. N. **Religion in the making.** New York: Fordham University Press, 2009. 256 pp.

Recebido em: 28/06/2019

Aceito em: 28/07/2019

ENSAIOS

Nas dobras das palavras: ensaio em vinte parágrafos

Vinícius Nicastro Honesko [1]

Resumo: Este ensaio compõe-se de vinte pequenos parágrafos – independentes, porém conexos – com reflexões sobre a linguagem e a escritura. Propõe-se a pensar, de forma livre, os modos da escrita, da leitura e do pensamento inspirando-se, para isso, em filósofos e poetas. Partindo de uma hipótese obscena: "o que se faz quando se escreve, quando se lê e quando se pensa?", o ensaio – o ex agio, o deixar-se tomar pelo excesso – procura levar o leitor ao mesmo exercício que empreende, isto é, de forma torvelinha, a uma reflexão sobre a linguagem mesma.

Palavras-chave: Linguagem. Escritura. Pensamento.

In the folds of words: an essay in twenty paragraphs

Abstract: This essay consists of twenty small paragraphs – independents, although connected – which reflects on language and writing. In a free form, it intents to think the modes of writing, reading and thinking. In order to do so, it uses the work of philosophers and poets. The essay – the ex agio, this kind of "been possessed by the excess" – starts from an obscene hypothesis: "what are done when one writs, when one read and when one thinks?", and intents to take the reader to the same exercise that it undertakes, that is, in a spiraling movement, toward a reflection about language itself.

Keywords: Language. Writing. Thinking.

[1] Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde é coordenador do bacharelado em História, Memória e Imagem e da linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, do Programa de Pós-Graduação em História.

I

a Paulo Leminski

"a poesia é a realidade.
o campo da poesia são os homens.
se fossem as palavras, estaríamos feitos."

Oscar Conde

Às voltas com uma espécie de realismo visceral, toco palavras como toco a carne. Espúria ilusão dos jogos de braços e abraços, caro Leminski. Não há toque no campo da poesia, a encarnação é o feitiço do *per-fazer-se*. Estaríamos feitos, mesmo se o abismo das palavras nos engolisse; estaríamos feitos, mesmo se as palavras fossem o sopro que falta nos momentos em que a realidade – o doce insulto da palavra à vida – esboça seus desenhos opacos na carne dos homens: um passo sem solução. O mistério da vida profana é o indulto que as palavras se permitem nos dar – a nós, pobres e tolos palavrórios soltos em carne pelos abismos e pelos campos floridos de um verão quase invernal.

II

As palavras me vêm como pedregulhos atirados por esses insolentes moleques da vizinhança. Armo-me com uma tesoura para cortá-las, melhor, para dissecá-las e colocá-las à luz. Insuspeitado, como o velho Murilo Mendes, vejo-as como elementos que se assanham e querem me ajudar a organização do meu lúcido delírio. Moleques travessos! Não tenho mais forças e sucumbo com a primeira pedrada em minha cabeça. Tento, mais uma vez, apanhar os resquícios de sentido que elas poderiam me trazer. Um petardo, e nada mais. Dominam-me impressões avassaladoras do bom inconveniente de ter nascido. Batalho em vão. São as imagens das *Highlands* que minam o Canal Grande de Veneza e, como as pedras, derrubam-me. Se um livro é um suicídio diferido, Cioran, sua matéria, as palavras, é a morte a conta gotas.

III

A realidade é inegável. Não por um suposto caráter evidente, pois não há dar-se a ver. Não por uma impossibilidade de dela escapar, pois o que são as palavras senão adendos fugidios à realidade? Não, a realidade não é uma conta das idades do Real – isso que não cessa de não se escrever –, mas apenas uma das pontas de um dos icebergs da possibilidade. Supor um inexorável, supor um tempo composto de coisas, supor, *su-pôr*, é sobrepor realidades: eis as falácias da inegabilidade da realidade. Mas nada diz o caráter inegável da realidade. Não por sua proximidade com a morte (que só sabemos por sermos compostos pelas potencialidades falsas chamadas palavras), não por sua aparente intransigência em relação às consciências (aparência e consciência, mais uma vez, apenas nosso toque Real na realidade). Não. A realidade é inegável porque não se nega o que nunca se afirma.

IV

"A comunidade não é o simples colocar em comum, nos limites que ela se traçaria, uma vontade partilhada de ser em muitos, seja para nada fazer, isto é, fazer nada mais do que manter a partilha de 'algo' que precisamente parece ser já sempre subtraído à possibilidade de ser considerado como uma parte para uma partilha: palavra, silêncio."

Maurice Blanchot

Corneando as plásticas noites de domingo, o touro aquático – que outrora poderia ter sido o enviado de Poseidon a Minos – desfaz-se do rebanho para saborear o ardor da conquista. No mesmo outrora, assola uma ilha e, talvez, é a peça chave dos embustes de um sequestro. Porém, nas noites em que o presencio, desfere seus golpes em silêncio. É um chiste, a própria imagem dos homens solitários que golpeiam seus corpos, numa espécie de ritual masoquista infinito, em busca da parte que lhes falta. Tolos homens, tolo touro, não sabem que a parte sempre lhes falta, não importa quão hábeis sejam na arte dos golpes. Em seus quase loquazes movimentos, os cornos do touro fazem faísca ao raspar o chão e resplandecem o céu da noite dominical, tal qual seus reflexos, os perdidos e silenciosos homens, faziam ao sair das cavernas atemporais ao frio e descoberto céu das eras glaciais. Sombras e luzes são os espasmos dos corpos em silêncio; metáforas vazias (e qual não o é?) do périplo dos homens na busca por seu "algo". O touro e o silêncio tentam rebater firmes meus delírios – e qual a tolice de se contar os delírios? São sempre incontáveis. Há somente um espectro: o *in-comunicável* – que, aqui, em meio ao vazio dissimulado da moça que uma vez fora raptada, faz-se ainda audível. A partilha é desde sempre interdita e a palavra, ou o silêncio, soltam-se em riso incontrolável diante da patética e, por isso, deliciosa existência.

V

Se a serpente destila veneno por suas presas, o escritor o faz por meio de seus dedos no teclado. A vontade inóspita de desfazer-se dos sentimentos em letras, em sons suscitados no ato da escrita, na voz que lhe falta a todo instante – que, no entanto, a serpente possui desde seus primeiros movimentos; desfaçatez é a escrita – é o delírio do animal de voz articulada. É com raiva que rompo meu silêncio e tento lançar essas vexatórias palavras ao tempo, ao relento. Descobertas, palavras perdidas, é a vida que crepita junto com o som seco dos dedos no teclado. É o veneno que, aos poucos, conduz à morte.

VI

A Roberto Bolaño

"así pasa la gloria del mundo
sin pena
sin gloria
sin mundo
sin un miserable sandwich de mortadela."
Nicanor Parra

Banal, a vida escorre por um ralo sujo, sem chances de que nenhum pano entumecido com restos, desinfetantes e migalhas possa apanhá-la. Não há desfrutar, pois não há nenhum fruto, não há árvore que dê sentidos ao inconveniente de ter nascido. Passamos pelo mundo que criamos, e talvez essa cria seja a única possibilidade de suportar o caminho irreversível para o ralo. Sem espera pelos deuses-faxineiros, que viriam portentosos significar nossa descida ao ralo; tampouco gloriando nossa cria, o mundo, como quintessência daquilo que pateticamente chamamos "nosso ser". Nessas turvas águas que desembocam no ralo, não nos resta nem um farelo do maldito sanduíche de mortadela…

VII

Uma obsessão pelos recônditos lugares onde se inventam biografias. Não há propriamente

uma voz capaz de dizer a vida. E o que dizer da letra morta, do deslizar da pena pela folha em branco? O livro da vida é escrito numa língua sonhada (e já me lembrava Giorgio: "Não é o sonho, sempre, uma dimensão não *além* das línguas, mas *entre* as línguas e que, como tal, precisa de uma interpretação e de uma *Deutung*?"), porém, sempre a partir de um relance obsceno entre a vigília e o sono. Incomodar-se até a morte com a própria obsessão; despertar e levantar tentando deitar as letras no seu leito branco que é a página. E, como Proust, deleitar-se, como se a sensação nessas estâncias obscenas fosse um frêmito interminável: "(…) assim, quando acordava no meio da noite, e como ignorasse onde me achava, no primeiro instante nem mesmo sabia quem era; tinha apenas, em sua singeleza primitiva, o sentimento da existência, tal como pode fremir do fundo de um animal; estava mais despercebido que o homem das cavernas."

VIII

As palavras não nos abandonam. Voltam-se para nós como canhões carregados e prontos para lançar sua onda de destruição. Elas, as palavras, aparecem como em sonhos, em acessos que nos tomam sem que possamos delas tomar posse. Vazias, como alforjes, nos aprisionam num regime impossível, num plano de espectros em que memórias e expectativas não são mais do que nosso reflexo arredio num espelho convexo qualquer. Deturpamo-nos e elas, nossos vazios mais plenos de sentido, acabam por nos deglutir sem nenhuma piedade. Embebidos de palavras soltamos nossos corpos nas impossíveis formas que criamos com os vazios. Nada, nada resta dos empreendimentos do homem. E a certeira mira nos alvos da imortalidade faz-se vaidade, *vanidade*. Às faces vazias, contornos suaves; aos contornos suaves, palavras vazias, e não há retorno. Abandonados à sorte das palavras, aos nomes que nomeiam sem piedade, vemos vir a próxima onda a apagar nossos reles traços, nossa tola história.

IX

Certa vez, disse Borges: "A certeza de que tudo está escrito nos anula e nos transforma em fantasmas". O nada, a anulação, da vida está numa certeza, na certeza da inscrição. Quase como epigramas ambulantes, somos portadores de uma vida que se abisma, que se afunda, portanto, em medíocres certezas portadoras de sentido: as palavras. Passamos a vida tentando decifrar tais escrituras, mas já não sabemos ler. Nossos olhos, mais que janelas de algo com sentido, uma *suposta* alma, são um inócuo ponto esvaziado, um simples corredor de passagem ávido por luz, pela possibilidade de ler. Estamos perdidos em meio à cata*logação* da nossa *espécie*. Somos *espécie*, *mercadoria*, *especiarias*. Não nos resta outra saída, nem outra entrada. Somos o *extravio* do que chamamos nossos rostos, do que, à luz, dá-se a ver, dá-se a ler. Mas já não sabemos ler! E nenhuma luz é capaz de *iluminar* a escrivaninha-mundo. Somos livros abertos sem leitores; somos os fantasmas que não somos; somos e não somos: nada.

X

Às vezes sabemos que a carta que acaba de nos ser entregue já tinha sido aberta muito antes, num tempo em que nem mesmo sabíamos ler.

É como se nenhuma novidade possa surgir; é como se tudo já tivesse sido escrito e, a despeito disso, ainda insistíssemos em querer escrever e ler, ainda tentássemos ter a ousadia de fracassar em cada movimento de olhos diante dessas manchas sobre a alva celulose. Destilamos as palavras como se as pudéssemos tocar, como se fossem as únicas coisas certas desta parca e efêmera existência. Não nos livramos disso. Giorgio Caproni pensava em escrever com uma única palavra, ou, quiçá, para além da palavra, para além da simulação dessa suposta coisa que chamamos realidade. A coisa chamada palavra e a coisa chamada realidade: e não saímos disso, dessa luta entre os universos paralelos da linguagem e da suposta realidade. Esses alforjes que embaralham as pistas da nossa existência, as palavras, jogam-nos contra nós mesmos, e não saímos disso. Recebemos cartas e as escrevemos, mas nenhuma delas jamais poderá ser real e, quiçá, lida.

XI

A Murilo Mendes

"A poesia somos todos nós": assim Murilo Mendes termina suas *Metamorfoses*, diante do abismo da iniciação. A arte do tempo, os ciclones de flores e o sorriso da musa. O poeta parte pela vida, parte a vida, desdobra-se à beira-mar. Imberbe, matreiro, joga raciocínios ao léu e planta a vida no poema. Todo mundo é enigma e a eternidade deve ser historiada por quem frequenta o labirinto onde se representa diariamente a pantomima cósmica. Já estamos livres da metáfora e dos mitos: não restam senão bibliotecas ambulantes já esvaziadas de livros. Mas ainda somos poetas e isso nos dá acesso à linguagem dos deuses, para além do espaço e do tempo, essas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida. E continuamos vagando – com o pensamento em férias nos sonhos – pelo vasto signo concreto que se move e é apenas medido pelo espírito: o universo. A lira continua soando, o espaço-tempo se prostra diante das palavras, um indubitável som que preenche a vida numa imagem plural desenhada na cidade eterna: Orfeu Orftu Orfele Orfnós Orfvós Orfeles.

XII

Perdido em minha demência caminho por entre galáxias absortas. Sinto o cheiro das palavras que há pouco saíram das bocas maledicentes. Esfrego os olhos e tento ver claramente aquilo que nem ao menos se dá a ver. Volto ao caminho. Perdido, demente, deparo-me com aquelas palavras soltas, como estrelas sem constelação, planando sobre minha mesa de trabalho. Tento percorrer as sombras que essas palavras deixavam como rastros sobre a escrivaninha. E, desesperado, escrevo com elas; tento deixar a tinta da caneta sobre essas sombras, como que a marcar a fórmica cinza-hospital. Mas é impossível, elas deslizam sem que nenhuma marca, nenhum traço, possa ser por mim fixada. Volto às galáxias, tento desmentir a demência. Em vão, elas vão, as palavras, elas que absorvem as galáxias.

XIII

"Qualquer que seja o Deus a ter entre suas incumbências velar pela correspondência dos terrestres, parece que os fios da nossa

escaparam das suas mãos e caíram no poder de algum demônio do silêncio. Naturalmente, admito que o poderio desse diabo não me é de todo estranho, à medida que o meu próprio mundo interior lhe serve de cenário." Essas palavras de Walter Benjamin, dirigidas ao amigo Gershom Scholem numa carta de 29 de março de 1936, ressoam pelo tempo e, ainda que destinadas ao amigo, hoje se abrem a este leitor qualquer que agora as cita. Mas essa intimidade – e toda *intimidade* é, tal como Agostinho em suas interpelações a deus, *interior intimo meo*, o mais profundo de mim que é atravessado por esse fora, pelo completamente outro – da amizade encontra, em cada carta que escrevemos, seu ponto de máxima combustão. Assim, quando em nosso cenário interior demônios-atores – e, para os gregos, o demoníaco (*daimonion*) estava sempre em relação com a felicidade (*eudaimonia*); ou seja, feliz é quem está na companhia de um "bom demônio" – atuam numa peça que a nós é sempre desconhecida, começamos a escrever um mapa, uma carta, a alguém que jamais o compreenderá de todo. Qualquer carta, portanto, não é senão um fragmento para dominar esses demônios silenciosos, uma tentativa de atribuir papeis a esses seres que nos fazem lançar palavras a outrem, e, desse modo, com as folhas preenchidas e com o mundo interior esvaziado, permanecemos, com a caneta em mãos, no recôndito de nosso silêncio.

XIV

Todas as vozes do mundo parecem entrar em minha cabeça a cada movimento raivoso dos braços de Jacqueline du Pré. O cello canta com uma voz que me diz coisas que eu talvez jamais poderia ter dito. É tudo muito claro, como nas cartas que, por vezes, um filho, confuso pelas respostas desajeitadas da mãe demente, tentava esclarecer do seu passado esquecido. Ou seja, nada brilha na memória, apenas um espaço em branco como que a ser preenchido por este cello, e apenas por este. A tensão do som, a harmonia e a melodia, o instante em que soa, esse irrepetível e, ao mesmo tempo, inesquecível que assola qualquer possibilidade de coerência deste parágrafo. Um susto, e nada mais. O espanto das letras que saltam como que a desenhar partituras ilegíveis que, com insistência, tento exprimir nestas malditas linhas. Minha condenação é a palavra percebida, e qualquer reduto de paz, o tão sonhado apanágio destes tempos sombrios, não é senão o viver a condenação sem a perceber. Procuro, em vão, neste inóspito quarto – como que numa leitura sem esperanças de didascálias que me indicam como encenar –, a matéria da vida, a *razão* do som que do cello de Jacqueline escuto sair incólume. Delírio, perdição na palavra, desgostos por ver o sol que se vai mais uma vez. Sem poder dizê-lo, ele, o sol, cubro-me das sombras da noite produzidas por estas palavras que me fazem calar, e, em silêncio, apenas ouço minha respiração ofegante. Mas, desafortunado, percebo que não há escapatória à pena da língua e mesmo essa brisa noturna é ensurdecedora.

XV

E no princípio era o sonho, logo transformado nas asas de um abutre que pairava então sobre minha cabeça. Tangendo toda forma de realidade, soavam em mim, como ecos, os ruídos quase guturais daquele abutre-sonho. A ave da minha vida, sonhada e esperada, desnudada agora na sua real figura. Olhava

para cima, atônito, tentando enquadrá-la num plano-sequência, como se aquilo tudo fosse um filme no qual eu figurava como um qualquer, um sórdido personagem secundário da própria vida. Era o vazio que preenchia a cena, o vasto e noturno céu, que, agora, depois das asas do abutre, ocupava minha lente. Aos sons obscuros da ave agora misturava-se o noturno, a vasta escuridão do sonho que, de início, era o próprio abutre. Tudo, tudo não era senão a fantasia de achar-me em um filme-abutre-sonho que agora era eu mesmo. Todo o tempo, todos os anos, todos os desejos, todos os quaisquer, absorvidos pelos hifens que hoje me condenam às conexões mais disparatadas e à submissão ao filme-abutre-sonho-eu, ou, melhor dizendo, ao meu fantasma.

XVI

A la hora de la partida
llevadme fuera,
para que sienta,
las mañanas de seda
y las noches de terciopelo.

Esas mañanas y esas noches
que eran cuando nací,
que seguirán cuando yo muera.
Mario Rivero.

Uma mísera dose de um suposto realismo parece querer fazer as vezes de anfitriã. Mas nada menos palatável do que essa balela do real. Insuportáveis mulheres com seus perfumes sintéticos, seus cheiros de morte, às voltas, sem saber como, com a vida, que dança sob formas opacas e desfiguram qualquer real. Desgastado pelo vazio dos números, sinto, cheio de impropérios, o irreal que se descortina por trás de todo sonho, de toda esperança. Esse vazio atômico de uma explosão que se dera antes que nossa infame espécie, esse milésimo de segundo do mundo mineral, tivesse visto a luz. Que luz? Uma suposta luz real? Sonhamos nosso desterro, imaginamos os muros do paraíso e o sondamos desejosos por derrubá-lo com nossas forças reais. A anfitriã da noite ganha força: como superar a imobilidade? Como saltar para além dos muros desse jardim que ansiamos como um abutre à espera da carniça? Queria poder descansar, como diz o poeta, cada um de meus poros, cada vil milímetro deste corpo que apodrece na boca de Cronos.

XVII

A que se presta alguém destinado a circular como um dicionário ambulante? Insuflado de palavras, sinto o peito bombardeado por nefastos significados que querem como que se colar às palavras. Rodopio dezenas de vezes na minha cadeira giratória, no espaço deste escritório em que, mais do que livros, é povoado pelos rastros perdidos da grande Obra dos falantes. Espero, em vão, que esses giros me atordoem e, talvez, façam com que a gravidade descole de mim as palavras. Desejo novamente a folha branca, a folha em branco! Folheio ao léu as correspondências entre Scholem e Benjamin. Quanto da vida cruzada de amigos está aqui, agora, nestes meus olhos que recebem, tal qual um cadáver inerme nas mãos do legista recebe pontadas do bisturi, palavras que não eram dirigidas a ninguém senão ao amigo Scholem ou ao amigo Benjamin? Nada. Apenas palavras soltas, com as quais brinco em meus rodopios e que, no mesmo instante, espero poder senti-las se desprendendo de mim. Entretanto, ao deixá-las ir, outras tantas se colam em meu

peito, e o jogo é interminável. Giro com mais força e velocidade: quero a tontura, uma ebriedade sem palavras. Mas o martírio desse Ahsverus é o erro, errar pelos caminhos das palavras, pelos caminhos nas palavras, pelas palavras que caminham, pelo ensurdecedor silêncio que as palavras carregam.

XVIII

Lanço fogo em uma pilha de velhas cartas, tentando queimar mais a memória do que os papeis que agora viravam cinzas. Vulnerável em face de minhas próprias figuras e imagens que, em brasa, subiam com a fumaça e, tal qual a voz de Billie Holiday bêbada em Newport, declamavam as cartas como se elas fossem poemas perdidos. Sorrio com a vitória do fogo sobre o papel, mas incendiar a memória é o que mais desejo. Paul Auster e seu inventor da solidão ainda queimam meus dedos: Por que não abandonei a leitura desse doente por memória? Por que não queimei esse livro junto com as cartas? Não bastaria; e parece que estou sobre a mesa de ferozes algozes que examinam o melhor modo de cortar-me em pedaços para me dar uma lição (e não é a pedagogia produto de algozes?): "você queimará com suas memórias, sejam elas inventadas ou não; só resta a você, tolo e ingênuo que tenta apagar o que é você mesmo, o martírio por tamanho disparate: sua memória é sua culpa." Solto um grito de exasperação – e Deleuze, sufocado sem possíveis, é alento –, deixo a meus assassinos minha carne em prantos e tento me entregar a um presente que arde em chamas sem cartas, sem mapas, sem outros caminhos senão os delírios de um esquecimento tão difícil quanto inevitável.

XIX

Brincando com sonhos aprendi a inventar o universo. Nada escapava às mãos da criança que ainda sorria ao acordar e perceber que deixara um imenso mundo para trás. Era uma perda, mas, ainda assim, havia um outro mundo por desbravar. O silêncio da manhã ocupava todo o espaço desse grande nada demasiado cheio que era o dia que se iniciava. Como podia estar há pouco num campo de imagens descontroladas e, de repente, às luzes e cheiros do dia, tudo era trespassado por um nada de imaginação? O mundo do dia era muito complexo na sua falta de sentido; restava-me, portanto, apenas o desejo da próxima noite e, assim, as novas brincadeiras com a imensidão da imaginação (os jogos, que Huizinga pensara ser um elemento fundamental à constituição dessa abstração chamada "homem"). Enquanto isso, a ânsia de tentar, neste mundo aniquilado que ainda assim devia ser descoberto, constituir sentidos. A literatura, ao postular o universo (a complexidade, diria Borges), podia ser alento às luzes da vigília. Os primeiros poemas que tentavam dizer um sentimento, o desconforto com as sensações intransmissíveis, a ausência (de tudo e do nada que lhe fazia companhia) como primeiro motor da angústia; perceber que o mundo do dia era, segundo a convenção dos adultos, inequívoco, exato, coerente. Hoje, sob os ventos da memória ou do esquecimento (ambos inventivos), talvez pense que a falha persista – e, é possível, há nesse pensamento uma dose amarga de vitalidade. Qualquer mundo por desbravar se mostra fraudulento; todo sonho não é senão a porta de ingresso nos jogos da invenção; e os dias, submetidos às práticas da memória e do esquecimento,

passam, e só me resta continuar a invenção do meu universo.

XX

Fecho os olhos e vejo, com o fundo preto, esboços de rosas vermelhas. Suas pétalas aveludadas como que tocam a escuridão das imagens. Meu estômago se agita triturando palavras não ditas. É a doce ilusão dos sonhos, é a voracidade feita pedra. Absorto com as rosas, sinto a escuridão que me invade. Tomado de cólera, regurgito as palavras e dou mostras da ausência que tudo preenche. Nem mesmo Drummond seria capaz de dizer palavra. A ideia da rosa? Palavra vã, poema torto, e o toque de veludo apaga-se na escuridão. O elixir açucarado que há pouco ingeria dissolve-se em palavras vazias. Não há senão palavrório saltitando aos borbotões. Nenhuma ideia da rosa, apenas um sopro nos olhos desavisados. No poema faz-se a vida. Torta, enviesada, mas que resplandece em um sorriso.

Recebido em: 30/06/2019

Aceito em: 30/07/2019

Cultura e besteira

André Vinícius Nascimento Araújo [1]

Resumo: Nosso ensaio propõe uma "leitura à margem" da noção de "besteira" no pensamento deleuziano, tendo em vista um diagnóstico de nossas próprias configurações culturais. Encontramos aqui o problema de como é difícil aprender a pensar. Para problematizar isso, apresentamos em um livre exercício de escrita, alguns pontos de interesse de nossas próprias explorações culturais acadêmicas e não acadêmicas. Com essa auto-implicação subjetiva, queremos indicar a primazia do sentido dinâmico e sensível na cultura, que pode ser chamada de "experimentação". Esse sentido dinâmico contrapõe à narrativa universal predominante na "cultura erudita", favorecendo outras possibilidades de subjetivação e ficção do real.

Palavras-chave: Imagem do pensamento. Estética. Cultura.

Culture and stupidity

Abstract: Our essay proposes one marginal reading of the Deleuze's notion of "stupidity", to make a diagnostic of our own cultural configurations. We find here the problem of how is difficulty learn to think. For problematize that, we presents in a free handwrite exercise, some points of interesting of our proper academic and non-academic cultural explorations. With this subjective self-implication we want to indicate the primacy of the dynamical and sensible sense in the culture, which can be called "experimentation". That dynamical sense counters the universal narrative predominant in the "erudite culture", by favoring other possibilities of subjectivation and fiction of the real.

Keywords: Image of though. Aesthetics. Culture.

[1] Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
E-mail: andrenascimento07@yahoo.com.br

O pensar é uma atividade que não pode ser ensinada. Livros de filosofia ou enciclopédias não necessariamente ensinam a pensar. Se nos for questionado "pensamos?" ou "quando aprendemos a pensar?", dificilmente teríamos uma resposta precisa o suficiente. Podemos crer e afirmar com convicção que pensamos ("ora, não tenho um cérebro afinal?!"), com isso expressamos uma crença subjetiva: a de que a articulação entre certas representações que sou capaz de apreender é por si só um "pensar". Entendemos assim a necessidade inerente à filosofia de dividir a nossa atividade anímica em faculdades. Quando cremos que pensamos simplesmente por fazer um cálculo matemático, entender uma teoria qualquer ou conceber um ser quimérico é como se confundíssemos tudo – a imaginação com a razão, o entendimento conceitual com o pensamento reflexivo, e assim por diante.

Kant atribui o pensamento à razão: ela não determina nada, seus conceitos são puros "seres de razão" que só são apresentados ao sensível com muitas dificuldades, com procedimentos esquemáticos ou analógicos, sendo assim, expressariam uma destinação do humano ao suprassensível. O mais importante é considerar que concebido dessa maneira, o pensamento não só não pode ser ensinado, como é produtor de ilusões de transcendência, de mistificações. Se Kant dá um passo além do pensamento cartesiano, é por compreender o "erro" não como produto de incertezas da atividade sensível, mas como sobrevoo do pensamento para muito além daquilo que a experiência nos permite inferir. Ainda que isso torne o sujeito cindido como sujeito do pensamento e da experiência. Mas esse pensar que consiste em uma exposição sensível áspera de ideias que não pertenceriam ao sensível, parece depender muito de uma certa acuidade rara de uma "faculdade de julgar": seriam poucos os grandes metafísicos e os grandes gênios da arte, favoritos da natureza [2].

Não obstante as possíveis mitologias que alimentemos em torno de uma genialidade inata ou dom natural e divino, não se pode, contudo, chegar a expressar pensamentos com maestria sem uma certa cultura. Chegado a esse ponto começamos a perceber que o "pensar" aquém de seus sobrevoos metafísicos encontra na cultura uma materialidade que põe sob suspeita a presunção do santo de ter sido escolhido por um Deus fora do mundo para intercursos arrebatados. Sobre a razão, as ideias e o pensar somos mais inclinados a crer que se tratam de produtos de uma gênese que passa pelo estabelecimento de uma cultura. Seria difícil dar uma definição precisa de cultura, nos propomos aqui defini-la em pelo menos três sentidos: o primeiro, *quantitativo*, fazendo remissão a uma cultura como confronto com intensidades experienciadas; o segundo, *qualitativo*, como fazendo referência a um processo de formação, erudição e refinamento intelectual que produz distinções de todo tipo (natureza e cultura, selvagem e civilizado, branco e preto etc.); por último, um sentido que agrega uma repartição de intensidades e de lugares definidos por certas qualidades "dominantes" ou a "margem" que queremos chamar de *sistema aberto de partilhas* [3] entre espectadores.

Se propomos uma divisão da cultura de tal modo é para melhor elucidar outra coisa que não a cultura, a remissão do pensamento ao sensível, do universal às contingências. Marginando o pensamento de Gilles Deleuze

queremos na verdade encarar a cultura do ponto de vista de uma sintomatologia filosófica: "crítica e clínica". Esse processo genético que descrevemos, o concebemos segundo etapas co-extensivas umas às outras, mostrando não um "auto-desenvolvimento do espírito" em termos hegelianos que indicam uma suprassunção dos resíduos do mundo. Queremos aqui nos aproximar da subsistência dos resíduos, onde o platonismo é pervertido e a dignidade da "sujeira da unha" como diz Foucault (2013) se manifesta incomodamente à basófia do espírito cuja beatitude clama ao ultrapassamento da natureza. Esse caminho nos leva a encarar uma problemática levantada por Deleuze em uma obra seminal em seu pensamento, *Diferença e repetição* (1968) que é o problema da "besteira" [4].

Os sintomas que melhor definem o que queremos entender aqui como "cultura" são a insônia, a má digestão e a ansiedade. A diferenciação entre "cultura autêntica" ou "inautêntica", "alta" ou "baixa" é apenas um preconceito sem sentido. A nossa cultura sediada em um regime de produção do real eminentemente capitalista, se diz segundo graus de "insônia" ou "sonho", de "singularidades" e "besteiras", como oscilações que não se excluem de uma subjetividade a outra. Ao menos se estamos falando do ponto de vista dinâmico, e não das qualificações que a cultura produz segundo conflitos das divisões social, econômica, racial, de gênero e sexualidade. A cultura do ponto de vista das "quantidades intensivas", do "estético-político" é a dinâmica de um espectador qualquer que busca alimentar-se e pode nos relatar o que viu, o que vê. O estudo, o "cultivo", a aprendizagem, a experimentação são modos de fazer uso dessas quantidades intensivas de imagens com que se depara um espectador. Antes que um mero refinamento que permite ao espectador produzir uma distinção que o qualifique socialmente de "culto" ou "erudito", o trabalho de auto-empenho negativo na cultura produz com frequência uma distância crítica que se torna coextensiva à imersão onírica nos produtos da cultura de massas.

É a isso que chamamos de "insônia" e "sonho". Alguém pode muito bem assumir como prerrogativa o pleno esclarecimento, a saída do espetáculo, a saída do sonho ideológico; mas isso não é mais que o aprofundamento da insônia, um corpo que já não pode rir, um estado de negação absoluta que se tornou ascese contínua e perseverante. A grande questão é se esse esforço é suficiente para pôr em questão a predominância da besteira naquilo que consumimos por espontaneidade e gozo ou passividade insociável como cultura. Não tenho a escolha de não ouvir "sertanejo universitário", "MPB" ou "Funk", gostando de "Heavy Metal". Não importa o que eu goste ou não, o Youtube, o Facebook, o meu vizinho, o colega de trabalho me fará saber da existência de, ao menos, um fragmento do que está no topo das "paradas de sucesso". Como dizia Kant (2012), a universalidade do "gosto" se define pela sua comunicabilidade que parte de um sujeito que pressupõe assentimento, esse que pode ser mais suscetível de ocorrer diante da natureza, do que da arte. É mais difícil, aparentemente, universalizar um gênero musical, quanto menos popular ele seja – seu apreciador se torna um "outsider", embora o "outsider" seja também assimilado ao mercado. É vã a tentativa de enunciar um "gosto universal" distinto das massas, no gosto privado permanecerá um "outro incômodo" enquanto recusarmos

a pensar a besteira inerente ao nosso sentido mesmo de "gosto", como algo intrínseco as nossas próprias distinções de gosto. Pensá-la, como queria Deleuze (2006), como um "problema transcendental".

O problema é que vemos a besteira desde "fora". O "besta" é o que nada sabe dos progressos da razão, ele parece "tosco", "jocoso", "belicoso", "sensualista". Queremos levá-lo a um senso comum que "nós" os "esclarecidos" pressupomos que todo mundo há de ter, se tem "bom senso" mínimo. Moralização do conhecer que faz do aprender uma adesão a língua oficial do Estado, da Igreja, dos valores estabelecidos. A "besteira" não é um algo de "fora da cultura", se é o seu "fora" é porque é indissociável da sistematização das partilhas de espectadores que constroem na miséria e na dor, na alegria e no gozo a aventura humana. A besteira é inumana, mas nós a humanizamos e desumanizamos com igual violência. Os populismos de direita são tão "bestas" quanto os de esquerda, não é a posição ideológica aquilo que qualifica a besteira em seu sentido afirmativo, mas a disponibilidade de um corpo para o aprendizado. As apostas ideológicas são paixões que tentam, por vezes, se tornar esclarecidas, universalizar o seu verdadeiro. Longe de superar a besteira, facilmente fazem dela um "modo de vida". Há besteira até mesmo na pretensão de estar acima de uma "besta de carga", assim como na presunção de "superioridade moral" de uma visão política – é sobretudo aí que a besteira é intensificada no seu sentido negativo.

A política por memes, as fakenews, os discursos de "autoverdade" nos termos da jornalista Eliane Brum (2018) no período conturbado das eleições presidenciais de 2018, são constatações do triunfo da besteira sobre o pensamento racional; da falência geral deste em conter a irracionalidade das paixões que fundam os agrupamentos sociais, de "humanizar o homem". Como bem observaram Adorno e Horkheimer (2014), nesse contexto de um esclarecimento que acaba por produzir também seus "mitos", a alta-cultura paga caro pelos seus preconceitos e distância das massas; estas já não tem obrigação de lhes dar ouvidos. Não há *mea culpa* intelectual quanto a isso, a superação de uma suposta animalidade em nossa condição humana nos conduziu a muitas feridas narcísicas. Tentou-se em vão recalcar as contingências de nossa experiência sensual e corpórea, e com isso só produzimos através da "besteira" a "monstruosidade", a cultura no sentido qualitativo e erudito não é senão a racionalização que varre para debaixo do tapete a nossa sujeira. O problema da besteira é que ela devenha com facilidade "fascista", ela tende ao "racismo", ao "especismo", ao "reducionismo" (a "cultura superior" como trabalho de anões, ou "homens apequenados", como diria Nietzsche). Todo o processo de "invisibilização" de pessoas operando segundo justificações de privilégios e subalternidade consiste em uma simplificação grosseira do mundo, uma bestialização da diferença que legitima e produz o uso de violências reais e simbólicas.

O insone quando recusa a dar descanso ao seu corpo no trabalho do negativo que é o processo cultural de "refinamento" intelectual e crítica, arrisca bordejar de maneira limítrofe os seus delírios. O corpo que não descansa, e, por conseguinte, não sonha, é invadido com o passar do tempo pelos seus sonhos. A intelectualidade filosófica é uma tendência latente à paranóia [5], à perversão; seu

pathos com frequência se torna "irônico" o quanto mais espiritualizado e "sarcástico", o quanto mais corpóreo e imanentista. A filosofia se desenvolve de uma tripla operação, na qual, o pensamento pensa as suas fundações, elabora um "plano" (DELEUZE, GUATTARI, 2010b) e, ao mesmo tempo, desmistifica o mundo com seus conceitos. Operação que explora esses estados do mal estar na cultura: sonho, insônia, sono sem sonhos [6]. Desse modo, o pensamento não está restrito a um desenvolvimento progressivo das ciências nas suas possibilidades de fazer o diagnóstico clínico da civilização. O que fomos não é separável do que hoje somos, nossas narrativas míticas não são senão esse enfrentamento de um fundo delirante da existência, do qual emerge a besteira como uma espécie de demência e animalidade que não se deixa domesticar.

O que são "anjos" senão imaginação ampliada pela razão? O que são "demônios" senão a imaginação fervilhada pelo desejo? São uma personificação de graus variáveis de afecção sensível. Vestígios de uma atividade anímica alucinatória cada vez mais esforçando por tomar distância da animalidade. São como reflexos dos precursores sombrios de feiticeiros, santos, teúrgicos [7], teólogos e de filósofos, desenhados e cromatizados pelas fantasias dos artistas, e convertidos em personagens de hipóteses científicas – "demônio de Maxuel". A angeologia e a demonologia não tem apenas um interesse aos "místicos das letras" [8], nela encontramos a expressão imaginária de um "governo do mundo" em que Deus ou o Estado é o "*Urstaat*" (DELEUZE; GUATTARI, 2010a), semente primeva do capitalismo mundial integrado; seus anjos arcontes, potestades e magistrados de instituições que personificam a lei; os demônios como os jogos subreptícios da "*realpolitik*" dos pactos que pulam as cercas e as regras instaurando a exceção como prática de governo. Anjos e demônios ambos frequentemente aparecem em obras de ficção tão bons quanto maus, conforme as circunstâncias. A cultura "insone" ou "esclarecida" beira a conspiração como "delírio histórico mundial" (Ibid.), não há cultura erudita que não tenha elementos esquizóides. Os moralistas são em verdade tomados sempre por uma espécie de afecção cética, desconfiam dos anjos como dos demônios, embora queiram parecer angélicos, e não cessem de recorrer aos "pactos": O Sacerdote e O Diabo são cartas intimamente relacionadas na iconografia de baralhos de Tarot. Descartes tinha seu Deus enganador e seu diabo perverso, e também seus sonhos. E o que é o sonho senão a marca do sensível sobre nós? De um sensível que nos antecede? De um mundo de imagens que apreendemos e produzimos ao ponto de confundi-las em nossa memória?

De um ponto de vista empirista, toda ideia universal remete no seu uso linguístico a um particular, por mais que esteja aparentemente separada deste por uma série de incontáveis acidentes das quais se supõe que ela seja capaz de abstrair. Mas é preciso ir além da noção de que a ideia nasce do sensível, e chegar ao ponto de enunciar que a própria "razão" é uma "modificação de nossa pele" como sugere Emanule Coccia (2010). A ideia não designaria mais uma separação do sensível, mas o objeto de uma "estesiologia" que a situa na nossa capacidade de produzir imagens, emergindo de nossa submersão no sensível que nos antecede enquanto sujeitos. Essa é uma forma de pensar que se diferencia daquela que o idealismo alemão pós-kantiano o queria, uma "sensificação

das ideias", nesse caso, das ideias universais que precisam descer de suas sandalhinhas aladas na alegorização de arquétipos. Não basta igualar aparência e realidade, é preciso ainda dizer que o Espírito é aparência e produz aparências. Se como queria Deleuze o universal não explica nada, mas é precisamente aquilo que deve ser explicado, é porque tudo se produz na superfície dos corpos, e se mergulhamos nas profundezas da vida sensível em solidão e isso nos faz pensar, o pensamento só reencontra a vida no ato de trazer novamente a superfície o que a ela pertence. Pensar já não poderia ser mais – uma vez abraçada a dignidade do sensível – um ato de mera superioridade sobre o animal e sobre a natureza, mas o combate com o Universal de uma cultura assoberbada com sua grandeza, e que se recusa a olhar para a memória viva de sua barbárie. O sensível já não tem mais uma "destinação suprassensível", mas produz uma dobra, na qual, mais do que se refletir em um sujeito, espelha o mundo em seus múltiplos modos de existir, sobre vários ângulos. Uma das formas que tomamos como centrais nesse combate é a questão do racismo e da colonialidade e sua reprodução que utilizam de meios estéticos, como as estátuas coloniais na África, que inscrevem a dominação não só nos corpos, como no espaço e no imaginário de forma contínua, como observa Achille Mbembe (2018). O pensamento que enfrenta a besteira que arrasta consigo propõe-se a uma lenta caminhada que aponta para um processo de tornar-se sensível, entendendo esse "devir" como um modo de resistência aos revisionismos histórico-histéricos que tentam esmagar até mesmo no nível mais sutil das percepções as "diferenças radicais" de um mundo povoado de singularidades insurgentes.

Nos é exigida como uma primeira impressão, diante do acúmulo de produções e diante do enfrentamento das bases estruturais facistóides da nossa civilização, uma cultura monumental que só pode predispor aquele que se depara com um mundo que atribui pouco ou nenhum valor a um saber humanístico à "ansiedade" e à "indigestão"; concomitantes à insônia do pensador diante do "sonho da razão". Os livros, seja para quem os escreve, seja para quem os lê, são ferramentas imprescindíveis para uma emancipação interior a nossa cultura, posto que alargam os horizontes de um espectador e o predispõe à distância crítica necessária. Mas a escrita também possui sortilégios nos quais somos enredados, sobre os quais desconfiava Platão: o enfraquecimento da memória fundamental à palavra falada autêntica. David Kopenawa (2015), xamã ameríndio dos Yanomami guardava essa desconfiança com Bruce Albert – o etnógrafo que se tornou seu amigo – e com todos nós "homens brancos" da cultura: nós com essas "peles de papel" enfraquecemos nossa memória, temos o pensamento "esfumaçado" e as palavras com pouco valor, com nossa jactância nós mentimos para "eles" e tomamos deles aquilo que não os pertencia (no nosso sentido de posse), mas no qual habitavam – a terra. E tudo isso que Kopenawa acusa passa pelo "sonho", ele zomba da nossa incapacidade de "sonhar". Não é por "peles de papel" que um Yanomami estuda e aprende, mas pelos seus sonhos e visões do rapé "Yakoana", através das imagens que os "Xapiri" ou espíritos antepassados fazem vibrar em suas percepções. Nós sequer lembramos de qualquer coisa se não as anotarmos no papel. Corremos de um lado para o outro, não paramos de trabalhar com todos os aparatos tecnológicos ligados e abrindo possibilidades de projetos,

muitos dos quais inconclusos, para aqueles que não conseguem se ajustar ao ritmo narcocapitalista. Com essa crítica, Kopenawa nos chama atenção para algo que queríamos remeter como elemento genético da cultura: seu elemento dinâmico e intensivo, a experimentação, e, ao mesmo tempo, para seu caráter qualitativo, a formação distintiva ou "erudição".

É assim que compreendemos os dois primeiros sintomas que propusemos: a insônia como prevalência da erudição sobre a experimentação; a indigestão como experiência do acúmulo e retenção da cultura em decorrência de uma pobreza expressiva que só a experimentação poderia prover. Some-se a isso a abertura que produz a emergência de vozes que agora possuem os meios técnicos como veículos de expressão, sem se submeterem as velhas distinções de gosto; bem como as questões raciais, de gênero e sexualidade que entram no espaço mesmo da erudição e questionam igualmente suas velhas hierarquias. É desse modo que vemos a cultura formar uma espécie de alteridade disjuntiva de vozes que não formam um consenso, engendrando um sistema aberto de partilhas entre espectadores com múltiplas possibilidades de produção de subjetividades e enunciados. Alguns se recusarão entrar nesse sistema de partilhas e assumirão uma distribuição conservadora das subjetividades e dos enunciados, farão mesmo disso um programa político; mas no final dificilmente escaparão ao prolapso inconsciente na forma de discurso e ação que sucede as contrações anais antecessoras dos seus moralismos grosseiros de alfaiates de roupas íntimas e passam a ser absorvidas na própria dinâmica virtual do sistema de partilhas culturais do capitalismo global – um falatório que não ouve a ninguém nem a si próprio. Não podem senão jogar de forma suja, explorarem seus próprios desejos por vias pornográficas, diante das quais são ao mesmo tempo moralizadores e espectadores de armário – "segredinho sujo". Na verdade são os resquícios de uma educação falocentrada, militarizada, feita para nos enrijecer, que produz o espírito reacionário anti-intelectualista e incapaz de ouvir o que uma diferença nos comunica – porões da ditadura. Lidar com o dinamismo acelerado que o sistema aberto de partilhas produz e que tem como sintoma a "ansiedade", exige uma série de aprendizados: aprender a sentir com a experimentação; aprender a digerir aliando experimentação e estudos, o que produz distâncias críticas; aprender a refinar a escuta paciente mantendo-se aberto a alteridade.

Nada disso pode ser ensinado. O próprio aprender envolve empenho pessoal, ao mesmo tempo que "agenciamentos coletivos de enunciação" (DELEUZE, GUATTARI, 2014). Podemos ver isso no confronto político entre teoria e prática que logo se estabelece entre um estudante universitário e um trabalhador assalariado com pouca formação, mas próximo de um padrão de consumo de classe média: a "teoria" que ao jovem culto causava insônia para o outro não passa de "sonho", por mais que o contestador seja seu próprio familiar que tanto o incentivou a se formar. Não escutamos bem o que não entendemos. Em *Este lado do paraíso*, de Scott Fitzgerald, romance de 1920 que ficou conhecido por retratar muito bem a cultura universitária norte americana: Amory, ex estudante de Princeton, já formado, certa vez pega carona com dois trabalhadores em um "Locomobile". Logo passam a conversar durante a viagem, e Amory, jovem diante de dois senhores de tendência conservadora, passa a desafiá-los

com suas análises da sociedade tendendo ao socialismo, e – diante do juízo irritando de um dos senhores que afirma a imutabilidade da "natureza humana" – profere irritado e com fervor um ataque a volubilidade da mentalidade de classe média "anti-intelectualista" que até então vinha atacando:

> Esses homens de mentalidade mofada, que apenas alisaram os bancos escolares, tais como este seu amigo aqui, que pensam que pensam cada questão que surge… bem, gente assim encontra-se em cada esquina. Num momento eles se manifestam sobre a 'brutalidade e desumanidade desses prussianos' e, logo em seguida, declaram que 'deveríamos exterminar todo povo alemão'. Estão sempre acreditando que 'a situação, agora, não está nada bem', mas eles 'não tem qualquer fé nesses idealistas'. Num minuto afirmam que Wilson 'não passa de um sonhador, não é nada prático', e daí a um ano aderem a ele por ter tornado seus sonhos realidade. Não possuem ideias claras e lógicas sobre um único assunto, exceto uma oposição retrógrada e insensível a qualquer mudança. Julgam que as pessoas sem instrução não deveriam ser bem pagas, mas não percebem que se não pagarem bons salários a essa gente seus filhos também não terão uma boa educação, o que nos leva a um círculo vicioso. Essa é a famosa classe média! (FITZGERALD, 2013, p. 392).

Aprender a sentir, a ver, a ouvir, a digerir, só então escapamos da "verborragia" como estado afetivo da "besteira" que nos toca de um modo geral na vida mundana. É uma questão de tentativas expressivas, tentativas de amar, exercícios de curiosidade e mesmo de discordância aberta e franca. Nada disso está dado, como não está dado o que é ser um homem ou uma mulher. Aprender é pôr-se em relação com o movimento da paixão, é agenciar o desejo produzindo conexões entre os fragmentos de uma experiência dinâmica tirada dos eixos centrados nas percepções ordinárias e opiniões correntes. É preciso embriagar-se um pouco, não necessariamente de "vinho e de virtude", como sugeria Baudelaire, para compreender como estamos enredados em um real que espelha o sonho, e não o contrário. Aprender até mesmo a dose e os meios adequados dessa embriaguez é uma arte do corpo, de exploração das intensidades que dinamizam o próprio processo de aprendizado. A crítica da besteira é tão necessária quanto a crítica transcendental das ilusões, enquanto a primeira opera sensorialmente por meio de práticas corpóreas concretas, a segunda investe sobre as representações produzidas e operantes no interior do sistema de partilhas da cultura.

O filósofo, mesmo diante dos avanços técnico-científicos que parecem limitar suas possibilidades de especulação sobre o real, encontra antes mesmo de qualquer especulação, o valor de seus estudos estéticos e metafísicos como vocação crítica: a de uma radical desmistificação de sua formação cultural. Não é o "erro", propõe Deleuze (2006), que lhe importa, visto que sua expressão tem viés "problematizador" e não "determinante", mas a "besteira" e a "ilusão" como elementos constitutivos da própria "viagem" intensiva pela qual nos tornamos um indivíduo ou um sujeito. A filosofia quando compreende o universal como *delírio histórico mundial*, enxerga melhor o que poderíamos ser, bem como o que estamos em vias de nos tornar, e assim amplia os horizontes de seu potencial crítico. Ela compreende os acontecimentos como exprimíveis contingentes em relação ao universal histórico.

Bibliografia

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

BRUM, Eliane. Bolsonaro e a auto-verdade: como a valorização do ato de dizer, mais do que o conteúdo do que se diz, vai impactar a eleição no Brasil. **El País**. 2018. https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/16/politica/1531751001_113905.html. Acesso em: 14/07/2019.

COCCIA, E. **A vida sensível.** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DAVID-MÉNARD, M. **Deleuze e a psicanálise.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica.** São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Nietzsche e a filosofia.** São Paulo: n-1, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2010a.

_____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010b.

ECO, U. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FITZGERALD, S. **Este lado do paraíso.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, M. Theatrum Philosophicum. **Arqueologia das ciências e histórias dos sistemas de pensamento.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 240-266.

KANT. I. **Crítica da faculdade do juízo.** Rio de janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **Crítica da razão pura.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

PLOTINO. **Enéada III**. 8 [30]: sobre a natureza, a contemplação e o Uni. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível.** São Paulo: Editora 34, 2005.

VALENTIM, M. A. **Extramundanidade e sobrenatureza:** ensaios de ontologia infundamental. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

Recebido em: 30/06/2019

Aceito em: 30/07/2019

[2] Tanto na *Crítica da razão pura*, como na *Crítica da faculdade do juízo*, aparece esse tema de um "favoritismo" na faculdade do juízo. Na primeira nas passagens A133, B172, A134, B173 como um, 'bom senso" ou "dom da natureza" para a aplicação de regras que alguns possuem e não pode ser ensinado; na segunda, na passagem do gênio (46) como "talento (dom natural) que dá regra à arte".

[3] Nossa inspiração para o conceito de "sistema aberto de partilhas" vem de leituras de Deleuze, Rancière e Eco. À Deleuze devemos a compreensão de sistema como uma "heterogênese do pensamento"; de Rancière tiramos a noção de uma partilha do sensível em um regime estético cuja literalidade é compreendida como efeito de uma livre circulação de textos sem instâncias autorizadas de interpretação; de Eco sua noção de "obra aberta" que mostra como a mutação de perspectivas de arte moderna, afeta nossa percepção até mesmo de arte clássica.

[4] Apesar de estar mais especificamente formulado em *Diferença e repetição* (1968), o problema da "besteira" já estava presente em uma obra anterior *Nietzsche e a filosofia* (1962). Nessa última obra havia a ideia de que a filosofia, desde uma inspiração nietzschiana, no que diz respeito a sua tão mal afamada "inutilidade", deveria em tom ácido assumir para seus detratores que serve para "prejudicar a tolice", a "baixeza". Nessa mesma obra também estava presente o problema da "imagem do pensamento" que é também melhor formulado em *Diferença e repetição*, colocando esta última a "besteira" como algo distinto do "erro" (reflexo de uma imagem dogmática do pensamento).

[5] Em *Deleuze e a psicanálise*, Monique David-Ménard (2014, p. 35) diz sobre o fato de Freud não conceber a psicanálise como uma "filosofia", que esta era situada por ele "nas vizinhanças da psicose: a tentativa apaixonada e rigorosa de retomar do zero um problema conceitual que um filósofo estima mal colocado se assemelha, segundo Freud, a um delírio por meio do qual um sujeito reconstitui um mundo em que sua própria existência de sujeito numa genealogia e num mundo seja formulável, depois que uma ameaça pesou sobre sua existência".

[6] Em *Crítica e clínica* de Deleuze há um texto chamado "Para dar um fim ao juízo". Há nele uma interessante compreensão do "sonho" que o entende como instância do "juízo de Deus", no qual estaríamos presos conforme um diagnóstico ao mesmo tempo nietzschiano, kafkiano e artaudiano. Não é como se o sonho refletisse a realidade, mas é como se a "realidade" fosse a reprodução de um sonho que envolve paranóia, culpa, má-consciência etc.. A esse sonho que nos aprisiona, e mesmo o sonho dos outros que ameaça nos capturar, Deleuze opõe a "embriaguez" e o "sono sem sonhos" como meios de escapar dessa força intrusiva do "juízo de Deus".

[7] Na introdução da tradução de *Enéada* II. 8 [30], José Carlos Baracat Júnior (2008) retrata um conflito interessante entre Porfírio, organizador dos textos plotinianos e Jâmblico outro discípulo da escola neoplatônica, no que diz respeito ao processo de alcançar o "Uno". Enquanto o primeiro vislumbrava um caminho de ascese mais ético e intelectual, o segundo apelava ao uso de fórmulas teúrgicas que visavam pôr o operador em contato com "seres superiores" cujo entendimento de algum modo se aproxima do que entendemos como "anjos" e "demônios".

[8] *Na Crítica da faculdade do juízo*, na parte destinada a faculdade do juízo teleológico, ao discutir a nossa relação com as produções da natureza em relação a possibilidade de um sistema de fins Kant (86) fala de uma "demonologia" quando refuta a possibilidade de uma teologia meramente física condicionada à natureza, que produz deuses e demônios como frutos do medo, e que ainda não reflete a sublimidade da destinação moral do homem. Há também uma discussão interessante, levantada por Marco Antônio Valentim (2018), em *Extramundanidade e sobrenatureza*, sobre as especulações kantianas a respeito de "extraterrestres" e sobre as visões do místico Swendenborg. É interessante verificar aí que mesmo nesses tópicos controversos e pouco falados estão presentes os temas clássicos de Kant, como sua antropologia, sua concepção de número ou mesmo o problema da ilusão transcendental.

Roteiro de boas perguntas cujas respostas (não) levariam a um excelente artigo científico?

Juliana Marta [1]

Resumo: Perdemos o chão sem a possibilidade de fazer afirmações? É impossível dissociar conteúdo e forma? Interrogações, conteúdos, formas, coração, corpo, humanidade, universo e tudo mais, tudo metáforas? Olhemos para os Algoritmos genéticos, uma classe de metáforas de apreço científico recente? com funções objetivo a serem otimizadas? Quando se cria uma população e se lhe atribui uma função objetivo e um grau de fitness determina-se-lhe o futuro? A nossa espécie é a humanidade? uma função objetivo para a humanidade pode ser minimizar a falta? gastamos demais com tecnologia? usamos a tecnologia que advém da ciência e simultaneamente negamos resultados científicos? As vias abertas pela humanidade, um sistema circulatório? pessoas podem ser divididas em duas categorias como células sanguíneas? É possível refletir Sobre o que incide no corpo, Quando se é apenas uma célula? Seria bom Compreender mais profundamente as implicações dos pontos de equilíbrio de sistemas dinâmicos de forças fortemente antagônicas? À humanidade foi dada a possibilidade de tecer narrativas e nos vemos enredados nas histórias que tecemos? pode ser preciso tornar-se barata? Os indivíduos sempre estiveram fadados a morrer? A coletividade, não? É possível prescindir de função objetivo? Concluir sem terminar? A ordem dos fatores não altera o produto?

Palavras-chave: questões. metáforas. corpos.

Script with good questions whose answers would (not) lead to an excellent scientific article?

Abstract: To loose ground without the possibility of making assertions? to dissociate content and form? to translate form? interrogations, contents, forms, heart, body, humankind, universe and everything, all metaphors? let's look at genetic algorithms, to a class of metaphors of recent scientific appreciation? with objective functions to be optimized? to determine the future of a population when you create it and assign to it an objective function and a fitness degree? species humankind? an objective function for humankind can be to minimize the lack? to spend too much on technology? to use technology that comes from science and simultaneously deny scientific results? pathways opened by humankind, a circulatory system? to divide people into two categories like blood cells? to think of what affects the body, when you are just a cell? to understand more deeply the implications of the equilibrium points of

[1] Psicanalista, licencianda em artes visuais pela UFRN e doutora em matemática aplicada à biologia (Unicamp, 2014). E-mail: jumarta@gmail.com

dynamic systems of strongly antagonistic forces? to weave narratives only to find ourselves entangled in the stories we weave? when to become a cockroach? to die is the future of all individuals? the future of collectiveness? to do without the objective function? to conclude without finishing? the order of the factors does not change the product?

Keywords: questions. metaphors. bodies.

Perdemos o chão quando nos tiram a possibilidade de fazer afirmações? Podemos prescindir do "não" enquanto advérbio nesses casos?

As interrogações criam a necessidade de mais parágrafos?

Uma pergunta pode ensejar muitas respostas? Uma primeira pergunta: Quem somos? – ? ou antes: o que é ser? – ? *loops* de interrogações são possíveis? Pode acontecer de serem perguntas demais? Demais?

É impossível dissociar conteúdo e forma? É impossível, portanto, escrever sem metalinguagem? Por ora, apenas a forma foi apresentada? Impossível? Passaremos a seguir ao que pode ser pura falta de coesão?

As interrogações, os conteúdos, as formas, a coesão, o coração, as pulsões, o corpo, a humanidade, o universo e tudo mais? Tudo metáforas?

Não há palavra cujo destino não seja metáfora? Não há palavra que não seja metáfora? Não há uma palavra que designe literalmente aquilo a que se refere?

A teoria – A psicanalítica, ao menos? – diz que criamos metáforas para expandir os sentidos?

Eu contrario e proponho que as metáforas estão todas dadas e o sentido é percebê-las? Isso traria vantagens? Seria uma abordagem mais oriental? Olhar o mundo como um apanhador de borboletas? Tentando reter em nossas redes o máximo de similaridades possível? Ganha-se com isso?

Seja como for, independentemente de terem sido dois ovos ou um galo e uma galinha, podemos olhar para uma classe de metáforas de apreço científico recente? E seus ganhos e limitações? podemos, depois, captar metáforas de difícil implementação? Ou conceber meta-metáforas a serem desdobradas em miríades de níveis, variando em escala? Átomos, moléculas, células, corpos, planetas, sempre podem ser concebidos como partículas a compor corpos a depender da distância? Saltar entre dimensões fractais? Metaforicamente?

Mas, primeiro, a classe de metáforas de apreço científico recente? Algumas engenharias e aplicações da matemática têm recriado, sem se dar conta, um inconsciente – o que está à superfície, é óbvio? – a fim de resolver problemas cujas soluções nos escapam conscientemente, via análise conceitual e modelos determinísticos? Resvalam no estocástico cuja imprevisibilidade busca mimetizar a vida? Sim? Tenho vontade de fazer uma afirmação? O período anterior não devia estar aqui? Começo a perverter a lógica da proposta? Pelo contrário, mergulho nela?

Falo, por exemplo, da classe dos algoritmos genéticos? Uma horda de não-seres-vivos pré-programados para mimetizar processos tacitamente performados por seres vivos? Com vistas a determinar soluções ótimas para problemas muito complexos concebidos pela humanidade? Que escondem dentro de si funções objetivo a serem otimizadas, o que Darwin primeiro chamou de causa da seleção natural? Natural? A aplicabilidade do termo natural para humanos pode ser amplamente discutida? O capitalismo visa a manter uma seleção? Artificial? E desnecessária?

Alguém se inspirou num processo biológico, modelado por humanos, para criar um método

para resolver problemas criados por humanos, e acabou por perder de vista a influência humana no processo? Seja no processo que inspirou o modelo, seja na modelagem, seja nas aplicações que se faz dela? E em como ela está fadada a confirmar as hipóteses iniciais? Pensar filosoficamente modelos nunca implementáveis, apenas pelo exercício ético do pensamento pode ser mais proveitoso?

Façamos um experimento mental? Imaginemos uma população de cores? Uma matriz inicializada com uma população de cores? Em que cada elemento carrega genes RGB? E em que vão se parear e reproduzir, dentro de uma vizinhança quadrada, aquelas cores de maior afinidade? Afinidade dada por uma métrica que determina quais cores são mais próximas? Uma ideia que pode ter surgido quando alguém contemplava a existência dentro de uma piscina pequena? Em que nunca uma função objetivo acaba por ser colocada? Melhor dizer: por se colocar? Impossível determinar o objetivo de uma população de cores a se reproduzir? Essa modificação fundamental e, a princípio, equivocada pode lançar uma questão filosófica? A partir da própria ideia? A partir do resultado obtido? Seria de se esperar que a população convergisse para uma única cor? O que acontece é que, livre de pressão externa, essa população artificial se põe a variar livremente? O vídeo das gerações se sucedendo remete ao movimento de uma nebulosa em belos tons? A não competição e a multiplicação por afinidade, diante de olhos pasmos, preserva a variedade e produz beleza? Sem função objetivo a ser otimizada, subsiste a riqueza e a variedade genética? Não há melhor ou pior? Mais ou menos adaptado? Existe reunião por afinidade e há espaço para todas as cores a cada geração? Utopia? Ou melhor, heterotopias? Alguém já realizou esse experimento? Um experimento ético-estético-político-matemático-artístico que dá indício simbólico da (ausência da) regra que viabiliza o rizoma?

Quando se cria uma população e se lhe atribui uma função objetivo e um grau de *fitness*, como uma nação e o capital, ou a religião, determina-se-lhe o futuro? Esquece-se de só brincar e brinca-se de deus: a função objetivo sobredetermina os resultados, tolhe a liberdade, cria viés, é maniqueísta? Prefere guiar-se por apenas duas possibilidades, o acima e o abaixo, ao invés de infinitas variações? O destino está selado?

Uma perversão do que pode ter começado como aceitação da, e confiança na, impossibilidade de conhecimento global? Dito de outro modo, do que pode ter começado como aceitação do, e confiança no, desconhecido? Há de haver um destino? Uma destinação? Um objetivo? Um? Apenas um para cada um? E mais: apenas um para todos? o destino está selado? Resta a possibilidade de se fiar na iminência de mutações?

Alguém um dia segue atônito em meio aos caminhos subterrâneos do metrô? Pensa na grandiosidade enterrada daquelas produções de sua espécie? Como se sua espécie fosse um tipo de cupim? Alguns vírus acabam por destruir o corpo em que vivem antes que possam migrar e se auto-destroem?

Essa pessoa compara ruas, avenidas, vielas, escadarias, elevadores, trilhos e rotas a um sistema circulatório? Não é a primeira a fazer isso? As metáforas vêm a priori? O coração? A pulsação? O ritmo circadiano? Colapso do sistema circulatório? Colapso de células caducas que transitam seguindo um fluxo que

lhes é imposto externamente? Destino? Função objetivo? Bater do coração? Vida? Vida sem qualidade de vida? Pulmões sobrecarregados por gases emitidos pelo sistema circulatório? A única alternativa é abrir novas v(e) ias? Devastar mais e mais o pulmão? Devastar em nome de viver? Como os vírus? Cavar abismos com os próprios pés?

E, então, as pessoas poderiam ser divididas em duas grandes categorias como as células sanguíneas? Vermelhas ou brancas? Esse branco não tem a ver com paz? Talvez com uma paz forçada? Paz forçada? Já o vermelho talvez tenha a ver com comunismo não-degradado? Leucócitos e hemácias? Leucócitos fazedores da lei e executores de seu cumprimento? Hemácias nutrem e oxigenam? Em um corpo saudável temos muito mais hemácias do que leucócitos? Às vezes, os leucócitos saem de controle? Um erro da evolução? Ou mutação?

É necessária uma estratégia caso os leucócitos tenham perdido de vez o bom senso? Combater leucócitos com lentívirus? Olho por olho dente por dente? Organismo cego e desdentado? E morto?

Uma metáfora pode ser exaurida? Recolher nova borboleta da rede? Lembrar de manter as borboletas vivas e livres, no entanto? Não há captura em se tratando de metáfora?

Às vezes, pode ser preciso tornar-se barata? Para sobreviver a hecatombes? Pretender-se o mais sujo, abjeto e insignificante, recorrer aos dejetos e aos trajetos mais desprezados à espera de que seja possível respirar ar puro novamente? Degrad'ação? Sobrevivência? Procurar por, ou melhor, criar linhas de fuga? Sobreviver é uma forma de resistir? Sobreviver é um ato político, Quando viver não é possível? Por vezes não é favorável atravessar grandes rios?

A nossa espécie é a humanidade? sabemos de cor nossa função objetivo? ela se nos foi atribuída por um alienígena chamado deus ou verdade ou capital? Cada pátria tem uma função objetivo diferente que envolve exterminar as demais? Então a nossa espécie é a nossa pátria? A nossa espécie é a nossa classe social? Há subgrupos em nossa espécie que adoram um deus bom e capitalista? Um deus mau? Criado À nossa imagem e semelhança?

À nossa espécie foi dada a possibilidade de tecer narrativas? E, como efeito colateral, nos vemos enredados nas histórias que tecemos? Desejamos esquecer nossa liberdade criativa tão logo se nos apresenta(m) uma narrativa? Monogamia narrativa? Monocultura narrativa? O gasto psíquico de confiar que o desconhecido guarda incontáveis possibilidades é maior do que a prisão em uma única versão inquestionável? A-versão?

Uma outra função objetivo para a vida pode ser minimizar o tédio e a solidão? Minimizar a falta que de outro modo se nos moveria a questionar acerca dos possíveis sentidos da vida? Gastamos demais em tempo e recursos com a tecnologia? A tecnologia por si só não é um monstro mau? Remédio ou veneno a depender da dose? E mais: a depender do uso? Queremos mais remédios para nossas mazelas? E queremos mais *gadgets*? Bem, se tivermos de escolher entre um *gadget* ou um remédio para um outro que desconhecemos, podemos preferir o *gadget*? Para encurtar distâncias? Ou maquiar distâncias para que, ainda que se tornem abismos, não nos incomodem? Somos pessoas de bem, trabalhamos

massacrada e cotidianamente, merecemos nosso ópio lícito, comprado com o suor de nosso trabalho? Mesmo que isso leve a mais devastação dos pulmões? Mesmo que isso leve a estados febris? Delirantes?

É simples usar a tecnologia que advém da ciência e simultaneamente negar resultados científicos? É difícil refletir sobre o que o corpo sente? Sobre o que incide no corpo, Quando se é apenas uma célula? O que os olhos não veem, o coração não sente? Não posso sentir, uma vez que eu também não possa pensar, ver com olhos de dentro? Posso dispor de palavras e ser incapaz de pensar? Meia entrada no simbólico? Uso funcional das terminologias? Perder as metáforas de vista: há apenas um sentido e ele é literal? O pior cego é aquele que não quer ver? E o melhor cego é aquele que carrega a possibilidade de sonhar?

O importante é que já estamos a distância segura da idade média, para além de alguma noção cronológica de tempo? Na idade média serviamos a um senhor? O fato de ele ter perdido seu caráter físico implica que ele não existe? Tudo o que pode ser pensado existe? Podemos nomear esse(s) novo(s) senhor(es), caso ele(s) exista(m) sub-repticiamente?

Sempre vem o afã de responder as questões? De silenciar o reverberar das questões com respostas exatas? É muito difícil não saber? Não saber a resposta exata? Sustentar que apenas um conjunto ínfimo de divisões resulte sem restos? Muito difícil sustentar que os casos de maior interesse são os que sempre deixam restos? Mesmo que seja justamente graças a esses restos que possamos refinar a aproximação? É necessário explicar o uso metafórico de "divisões" com o uso de palavras? E isso também é impossível sem restos? Concluir pode não ser sinônimo de terminar? Interessa-nos o uso do concluir que dividido por terminar deixe resto?

E, antes de concluir, há ainda que se olhar para a palavra-metáfora-corpo? Muito pouco suscitada como um todo no corpo deste texto? Abrangente demais? Podem conviver nela, em razoável equilíbrio não estático, instâncias díspares? Um todo maior do que a soma das partes? Corpo gerador? Matriz a partir da qual é possível que derivem míriades de variações?

Seria bom compreender mais profundamente os pontos de equilíbrio, e respectivas implicações, do sistema dinâmico de forças tão fortemente antagônicas? Digo dos corpos? Com-pulsões? Do expandir e contrair? Do coração? Da dialética da alienação-autonomia? Do um em relação aos outros? E vice-versa? Da política? Posição depressiva vs. esquizo-paranóide? Das sociedades?

Assim, seria possível determinar o espectro ótimo de intervenção das hemoglobinas por amor à vida? Veganismo, inanição, dar a outra face, entregar o corpo à espera do entendimento do algoz?

E, ainda, determinar o espectro ótimo de intervenção dos leucócitos? Odiar e se salvar? Ódio por amor à vida?

A otimalidade é ir até a morte? A depender do caminho? Os indivíduos – Indivíduos? – até hoje, estiveram fadados a morrer? A coletividade, o corpo dos corpos, não?

Mas esse recorte – apenas recortes são possíveis, enquanto célula? – é restrito demais?

Assim como é restrito demais separar corpo e mente? Uma proposta de corpo, neste caso, com certeza chegaria ao nível corpo-planeta? O menor sistema fechado que se nos engloba? Delirante e febril? E os tais pulmões: florestas e oceanos? E as outras espécies, outros sistemas do nosso corpo?

Numa concepção fractal, o maior corpo conhecido é o universo? Tendo como células os planetas e estrelas? Para não esbarrar nos buracos negros? O universo que não se sabe a que veio, de onde veio, para onde vai? Universo que talvez se expanda e se contraia como um coração? Como um pulmão? Como a maré?

Tudo muda se omitimos os pontos de interrogação?

Recebido em: 30/06/2019

Aceito em: 30/07/2019

Modos de escuta para contornar acidentes

Mayra Martins Redin [1]

Resumo: Através da escrita fragmentária, este texto entrelaça a experiência de um incêndio em uma biblioteca e as maneiras de se colocar a escutá-lo, propondo um pensamento da escuta em que se deseja a construção de lugares onde possa se experimentar mais ressonância do que comunicação, preocupando-me mais com a proposição dos mesmos (sendo a escrita um deles) do que com sua efetivação. Amalgamada aos acidentes cotidianos e à tentativa de inventar formas de escutá-los, encontro-me com a impossibilidade de que algo seja feito, e assim, assumo os gestos em que apenas reúno as coisas, os pequenos fatos, os encontros provocados, na tentativa de criar imagens inacabadas para dar conta desse anseio por falar de uma postura de escuta frente ao mundo e ao outro. São jeitos de se voltar. Voltar enquanto um fazer mover o corpo em direção a algo. Fazendo pensar, mais que no outro e em si mesmo, no lugar desse estranhamento íntimo.

Palavras-chave: Escuta. Acidente. Palavra.

Ways of hearing to avoid accidents

Abstract: Through fragments of writing, this essay weaves together the experience of a library fire and the ways in which to listen to this fire, proposing to think of listening in the desire to construct a place where one can experience resonance more than communication, thus focusing more on proposing such places (writing being one of them) than on effecting them. Entangled to quotidian accidents and to the project of inventing forms of listening to them, I find myself with the impossibility to act, and thus I concede to gestures that simply gather the scattered things and facts, and the provoked encounters, in an attempt to create unfinished images that give way to this craving to speak of a posture of listening in face of the world, and the other. These are modes of turning to. Turning to as a way to make the body move towards something; and to provoke a thinking of the place of this intimate estrangement, more than a thinking of the self or the other.

Keywords: Listening. Accident. Word.

[1] mayraredin@gmail.com

1.

2.

Sonhei que contornava um acidente. Só que em vez de desviar dele eu passava uma canetinha preta ao seu redor

Sonho descrito por Cecília Cavalieri em abril de 2014

3. Escuta: envio

A escuta da escuta, essa série imprevista que desenvolvo desde 2012, é feita, ao mesmo tempo, de gestos artísticos, tentativas de formular um pensamento e anotações provocadas por esse processo de construção. Este esboço que apresento aqui, feito de notas e imagens, é mais uma tentativa de contorno para este pensamento feito de vestígios que minha pesquisa poética se propõe. A escuta da escuta é marcada pela estranheza com relação aos espaços onde se realiza e, por isso, se dá tantas vezes de maneira invisível e frágil. Mas só é possível no encontro com um mundo, num entendimento pouco mediado a não ser pela mediação própria dos corpos: as suas peles, que atestam também uma fissura, um acidente. A escuta da escuta move-se no intuito de transitivar: passar de um a outro, passar por entre, deslocar, e o que passa é sempre muito pouco (ou talvez muito sutil), mas suficiente. Suficiente enquanto necessário. Necessário porque da ordem de uma nuance: irredutível. O que se quer que passe é a própria passagem.

O gesto que embala este projeto é o do soldado na neve, mexendo-se para não congelar e condenado por isso, por se mexer. Mas é também o gesto de um envio: não de algo, mas de um modo de escutar que fala portanto de um modo de mover o corpo em direção a algo ou alguém. O envio de uma disposição, que sabe da incerteza própria de qualquer destino.

4.

A escuta da escuta são pensamentos que tiveram lugar a partir de algo que escutei certo dia, na rua, anos atrás: "quando um fala, o outro escuta", alguém disse; anotei. Soou estranho, algo de um senso comum, frase repetidamente dita para educar e criar ordem. Imediatamente pensei que, quando desse imperativo, "um fala, o outro escuta", quase nunca uma escuta acontece efetivamente. Com Jean-Luc Nancy (2014), penso que a escuta contida nessa frase fala mais de um "ouvir" enquanto compreender, que de um "escutar". Nesse "ouvir" da compreensão, os sentidos se fazem mais que as sonoridades contidas em qualquer escuta. Portanto, se "ouve dizer", dizer que carrega um "fazer sentido". A escuta proposta pelo autor propõe um "ressoar". Mas em todo ouvir, no fundo dele, diz Nancy, há uma escuta tratando de "ouvir rumorejar" e não

apenas “ouvir dizer”. Trata-se de uma escuta que ressoa e que, desde já, coloca ao sentido uma questão: não se contentar em “fazer sentido”.

E se, ao invés de falar, quem anseia falar pudesse escutar? Pensei. Colocar-se a escutar numa postura de escuta (que segura o ímpeto da comunicação – suspende-o) frente (ou ao lado) de outro ou de algo que também escuta (e que segura o ímpeto da compreensão – suspende-o)? O que se passaria? Assim começam os pensamentos de *a escuta da escuta* que vão se dando enquanto elaboração e desvendamento em torno da ideia de escuta, mais que no intuito de produzir obras, objetos, intervenções sobre ela.

Nesse lugar da elaboração está contida uma prática constante que se interessa pela construção de pequenos lugares onde possa se experimentar mais ressonância que comunicação, e mais preocupada com a proposição desses espaços que com a efetivação dos mesmos. Cabem diversos movimentos sempre pautados por um método experimental. Neles eu me coloco a escutar, tendo o cotidiano, o universo íntimo e particular, os pensamentos acerca da arte e o entorno, as notícias do mundo como matéria: os acidentes. Escutar tem a ver com escutar acidentes.

5. Escuta: queda

Alguma coisa cai! Não é outra coisa.
Barthes, 2005, p. 111

Deixe-me caminhar até que tropece e desapareça na neve.
Bashô, 2003, p. 51

Eu me coloco a escutar o que cai. Ou o que me cai. Ou o que move, o que me move. São acidentes. Como uma notícia de jornal, por exemplo: já a li, ontem mês passado anos atrás. É a mesma. Refugiados se afogam, meninos índios são degolados, 50 tiros contra um suspeito. Um menino mata outro menino – o pai do menino morto supõe que ele tenha achado que o outro menino que o abordou era apenas um menino, como ele; uma mãe suja seu próprio rosto com o sangue do filho caído na calçada; parentes de desaparecidos na ditadura militar “comemoram” a descoberta de corpos enterrados clandestinamente. Entre as frases e vozes que compõem uma notícia, algo cai: “Vêm por vezes de muito longe, se diria que de outro mundo, mas estão feitos da mesma substância da que está feito cada um de nós. A sua morte é a morte, mesmo que não digamos nada, não demos constância de nada, mesmo que olhemos para outro lado” (PELLEJERO, 2016).

6.

São duas imagens: Uma mostra incontáveis pessoas em botes pequenos e frágeis vindos para tentar sobreviver, e a imagem diz que muitos morrerão antes de chegar à margem. A outra desvela sacos que enrolam corpos, sumidos provavelmente durante a ditadura, e a imagem diz que muitos ainda hão de ser descobertos. Da primeira imagem fica a trágica destinação de que existirão muitos corpos que jamais poderão ser descobertos já que cairão ao mar, a grande vala a qual não há meios de cavar. Contrapõe uma crua e paradoxal esperança contida na segunda: muitos ainda hão de ser descobertos.

7.

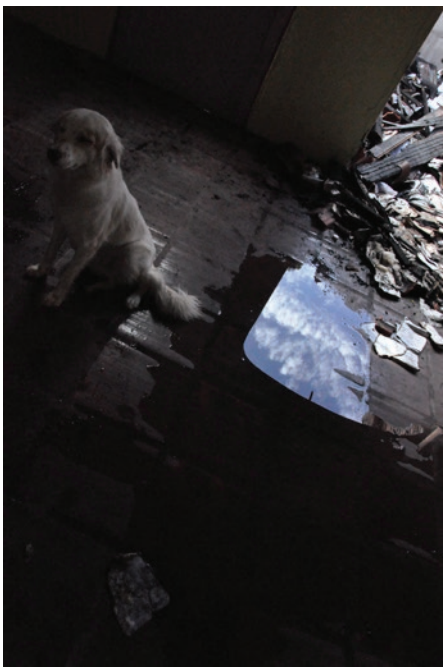
8.

Volto-me para os livros de meu pai dispostos na estante – sempre estiveram lá, exceto quando olhei de novo e algo caiu [2]. O que caiu? O que cai é o acúmulo de materiais no escritório do pai de Leila Danziger (2012) que "expulsaria em breve sua própria presença" (p. 71). O que cai é "toda a experiência de mundo que se quer duplicar, traduzir, representar" (DANZIGER, 2012, p. 71), fadada ao fracasso. O que caiu? Foram as primeiras páginas cortadas para preservar o dono do livro, a capa vermelha arrancada para esconder seu título, ou a biblioteca inteira queimada? [4]. Sou eu que caio. Sim, as coisas caem sempre o tempo todo. Mas aí, de repente, elas nos exigem um gesto. O gesto é o de voltarmo-nos para elas. A escuta é esse gesto que se propõe a escutar um acidente, não seu conteúdo mas seu modo de nos fazer abalar. Chamei este gesto de *Escuta da escuta*. Uma notícia de jornal, uma biblioteca que sempre esteve ali e se incendiou, uma frase lida, um livro inteiro. Escuto e nada, aparentemente, fala. Eu não falo para preencher aquele espaço vazio ou esvaziado. E quem (ou o que) dá sua escuta à (minha) escuta do outro lado tampouco anseia produzir algum ruído por mera ansiedade de produção. E nada se produz: esse é o primeiro passo. É como abrigar algo que abriga, porque estamos todos lá fora e nos olhamos, mas nenhuma segurança produzimos. Ou é como fracassar diante de algo que já fracassa. São coisas que juntamos do chão, não por tropeçarmos – apesar de sim, ser um tombo – mas por andarmos olhando para o chão [3] – gesto que decai. Juntamos do chão e imediatamente elas já se nos escorrem das mãos, não podemos esperar mais delas do que as cócegas por entre os dedos. Não podemos esperar, mas da gente, sempre esperamos que, da próxima vez, não deixemos um curumim morrer. Pensamos então que, nesse caso, essas cócegas precisam ser mais corrosivas, provocar ardência, dor. E provocam. E essa inquietação transitiva por entre os corpos que ainda vivem, se espera. De modo íntimo, infra-fino [5], como um segredo dito ao pé do ouvido, deslocando pouco ar, mas colocando em movimento.

9.

Um menino junta em um prato raso um
bocado de areia fina branca.
Num gesto com os braços que seguram o
prato, se gira e deixa o vento dissipar a
areia para todos os lados.
A areia dissipada, desde antes.
A compreensão da sua condição.

10.



11.

Inevitavelmente, será sempre necessário um compartilhar desse tipo de experiência. Os cachorros são bons companheiros, sabe-se. Partilhar aqui é ser capaz de criar um lugar em que uma espécie de dependência com relação ao outro possa se dar. De forma provisória, como um abrigo: a pele que vem logo após a epiderme, por seu lado de fora. Aqui entendo o gesto de "dar ouvidos" – se dar a ouvir, ou voltar-se para, e também o gesto do rabo da cachorra que acena algo que retorna – como um empréstimo que fazemos do corpo para esse outro corpo carregado de acidente. O acidente está no corpo que vemos ou na escuta que oferecemos? Emprestar o corpo é não sair ileso.

12. Escuta: saída

No mar, um navio suspenso, antes de naufragar. Entre seu flutuar e sua chegada ao fundo, deve haver um momento em que o navio, já completamente preenchido pela água, nas suas mais mínimas reentrâncias, para. Uma suspensão.

A suspensão que caracteriza uma escuta: Utsuroi, figura trazida por Barthes (2005) imerso em noções da cultura do Japão. É o que "separa e junta dois estados de uma coisa" (p. 114), a flor de cerejeira – "perfeitamente desabrochada, ela vai murchar". Tal noção atesta uma morte que se dará em seguida, um desfazimento que só é possível porque dessa suspensão carregada de vida: "quanto mais concreto, mais vivo, e quanto mais vivo, mais aquilo vai morrer" (p. 218), é também essa saída e essa volta à penumbra, que ele chama de "cintilação" (p. 114).

A morte aqui parece trazer a dimensão do movimento de saída de uma paralisia, hipnotizados que somos por aquilo que, de súbito, nos faz entrever, tentados que somos sempre a permanecer na estagnação. Mas pelo gesto, esse torpor se desmantela: escutar saídas.

13. Escuta: afeto

Escuta será o que fala daquilo que não podemos ver mas acabamos por entrever: como o anúncio na cauda do cachorro que abana, ou seu latido sem direção – um entusiasmo, que imediatamente abala e desfaz o que foi percebido, colocando-o em movimento. Escutar será uma ética que diz das maneiras como o corpo pode se voltar para o outro (e para as experiências).

A escuta é esse entusiasmo carregado de afeto (o corpo atravessado é esse corpo de afeto) que só pode e só sabe se aproximar dessa forma: exibindo sua capacidade de suportar, mais que de agir, e que assim se abre para "a esfera do ethos como esfera mais peculiar do humano" (AGAMBEN, 2015, p. 58, 59).

14. Escuta: acidente

> As imagens têm isso: cintilam, dando a ver, não apenas o que viram nelas aqueles que a fixaram com ofício e delicadeza, mas também o que em nós aguarda uma solicitação sensível para se manifestar.
>
> Pellejero, 2015;2016, p. 8

> (…) a recordação é sobretudo o vazio da recordação que a memória substitui por imagens capazes de conter elas próprias o vazio e assim o transportarem.
>
> Lopes, 2012, p. 49

Em um mundo adoecido, pouco conseguimos olhar (e um mundo adoecido não quer que olhemos) para seus escombros, sejam eles do universo íntimo ou da ordem de um comum. Aos poucos, eles parecem sumir, são submergidos, feito casa nas dunas. Escombros: ruína e réstia. Falam de um paradoxo onde convive uma permanência e uma dissolução. São então o que restou, o que ainda há, e dão lugar ao que não existe mais.

Em certo momento passo a pensar a réstia para dar conta dos escombros provenientes de um acidente. A réstia, por se referir aos feixes de luz que atravessam por alguma abertura estreita, carregam a infimidade e a concentração disso que está por terminar (Já terminou? Ainda há uma réstia). A última luz do sol no horizonte fala de um sol que já se foi, e por pouco nem mesmo essa luz conseguimos absorver. A luz, que por um orifício passa de um cômodo ao outro, diz de um ruído, uma persistência. Portanto, é uma transmissão, componente da memória. Na dimensão de um segredo, a réstia é o que conseguimos escutar por trás de uma porta, que tem seus sentidos reinventados por não darmos conta de escutá-los por completo.

Mas, de onde vem isso que persiste? A persistência é fruto de uma escuta? Um escombro é aquilo que decorre de um acidente. Sendo assim, ele exige de nós o engendramento de novos sentidos, e essa abertura só é possível quando as experiências do corpo no mundo são esburacadas. Um acidente[6] é o que gera aquilo que Silvina Rodrigues Lopes chama de "sensações sem conceitos", uma força que vai buscar na linguagem um lugar para se abrigar (2012):

> O instante do acontecimento é por isso um instante cindido – o irreparável da perda é o que se transfigura em beleza e assim sobreviverá na condição de perdido e presente. Só há relação com o que já se perdeu, só se perde aquilo com que houve relação: não é possível dissociar o acontecimento da memória dele, e esta da concretização de uma forma (p. 49).

Num embate com o presente, esses restos que alertam e, à sua maneira, gritam, falam do que devemos resgatar daquilo que perdemos: resgatar o próprio vazio da perda enquanto potência que coloca o que passou em movimento. Pellejero (2015; 2016) diz que "Algumas vezes basta uma imagem para despertar-nos" (p. 9), e Silvina Rodrigues Lopes (2012) vai dar à poesia essa tarefa de um resgate que se dá pela via de uma narração:

> O que se “narra” do acontecimento não é nada que tenha
> acontecido em definitivo num passado, algo encerrado no
> passado, mas a potência do acontecer própria do
> acontecimento – aquilo que nele se actualiza e nele
> permanece inactual depende da faculdade de dar sentido às
> sensações, isto é, de construir o recordável delas (p. 48).

Escutar esses escombros diz respeito a uma reconstrução da ordem de uma composição: aguarda de nós que possamos inventar os sentidos para aquilo que insiste, permanece e parece retornar, de maneira desmantelada, mostrando-se justo por seu desfazimento. Tratamos, pois, de dar formas, fazer poesia, praticar a sutileza num mundo bárbaro, como disse Barthes (2005).

As réstias que atravessam o presente, se olhadas, nos jogam para um futuro incerto e por se fazer. Praticar a sutileza é também compreender a poesia como aquilo que ainda é capaz de estar ao lado do que se pode resgatar da experiência com o vazio. A poesia se direciona para um futuro (abertura de possíveis ainda não dados), mas se constrói justo das insistências das perdas que, ainda bem, teimam em retornar.

As imagens de que é feita a poesia devem ser, elas também, esburacadas, numa espécie de ética que permite, portanto, que esse abrigo de linguagem ao qual a memória vem se alojar seja sempre aberto e possa operar, ele mesmo, novos acidentes.

15. Escuta: acidente: palavra

É desde uma perda provocada por um encontro e da sua insistência que se dá através de uma escuta, que se arrisca qualquer dizer. Dizer enquanto engendramento de traços. As palavras, as imagens fazem memória com isso que se desfaz e que nos propomos a ouvir e dar lugar. É porque uma biblioteca não termina de queimar que permaneço podendo escutá-la. Acidente é o que se estende no corpo, e a experiência que insiste em ser contornada por qualquer constelação de sentidos o tempo todo, moldando-se e caindo em desamparo, enquanto, com o pouco do corpo que nos resta, ensaiamos dar nome para algumas quedas.

Os nomes das quedas, chamamos memória ou poesia.

Há palavras que saltam: “O som adquire vida na dissonância, não na sintonia” (OHNO, 2016, p. 52). Saltam como algo tocável, fazem-se ver rapidamente, e rapidamente também desaparecem, como o haicai para Barthes (2005, p. 117). E há também palavras que me saltam: “Destoando, pode ser que eu perca o equilíbrio e caia. Mas é nesse limite que escolho destoar, fugir aos moldes” (OHNO, 2016, p. 52).

É por um desnível, por uma mínima diferença entre os corpos em questão que os afetos (enquanto os atravessamentos do/no corpo) se dão. As palavras que se impõem (como afetos) fazem um desviar de si: nos jogam e se jogam para fora dos gêneros. Mas não só (nos) desviam, também engendram um pensamento, que está contido nessa própria força desviante. [7] Não à toa levantar a cabeça da página do livro, assim, concretamente, olhar

ao redor, tomar-se pela distração, nos arremessa sempre num impensável, num lugar todo por ser feito alheio ao livro. Alheio ao livro – mas não à sua força.

Olho ao redor, todos os objetos estão parados (mesmo os que se movem), mas há um barulho ensurdecedor. Como o haicai de Barthes (2005), que quer dizer do efeito e não da paisagem, "um grama de referente, uma difusão poderosa do efeito" (p. 86), palavras podem fazer isso. Mesmo aquelas que dão conta da vida diária – os jornais tomam para si este papel –, também lá encontro as palavras (que saltam em meio ao excesso das escritas informativas – carregadas de pretensões) difundindo o efeito. E como abandonar esse dizer que já está posto, para escutar o que ali não está (sabendo que não estará em outro lugar a não ser que uma escuta seja feita)? É por um desvio ou descompasso próprios de qualquer dizer que elas saltam. Basta estar à espreita para escutá-las, e é disso que se trata uma prática poética.

Poesia é o que não se transmite (aceitando portanto o silêncio de uma impossibilidade de dizer ao outro) mas é o que se mostra (pelo entusiasmo do corpo, tímido, contido ou explosivo, sempre desengonçado, que herdamos dos cães e seus rabos). Poesia é o que não se entende e não podemos localizar (porque está ainda por ser feita, mesmo quando dizemos: "isso é poesia"). Não sabemos onde está, mas justo aí reside a sua potência, em nosso não saber dizê-la. É apenas uma fulguração que toma, numa erotização à qual nos submetemos: "leve, difusa, mercurial; circula sem coagular-se: um flirt múltiplo e móvel liga o sujeito ao que passa, finge retê-lo, depois o larga por outra coisa" (BARTHES, 1977, p. 69). Mas que não cessa também de ser capturada e de segurar, e aí trata-se de fugir, de tentar desviar dessa "brusca imobilidade". [8] Para Barthes (1977), contrapondo à erotização, essa captura imobilizante é da ordem do amor (p. 69). Poesia é o movimento entre esse pouco de captura brusca e seu desvio, conjugando o amor (do qual se foge) e o erotismo (que nos engana).

Fujo e sou enganada por uma palavra, duas ou por uma frase e com ela permaneço, por horas, dias, meses ou segundos. Faz em mim uma espécie de buraco raso (porque é na rasidade que podem cair outras coisas a misturar-se), que com o tempo se planifica, se desfaz, alisado novamente, campo aberto, deserto. Poesia é alguma coisa que herdamos de um acidente que ouvimos:

> Explicação da herança
> Duro é abandonar o que houve de sentido
> e obedecer
> Mas o mover das pálpebras foi o que
> herdamos dos pássaros
> Diante dos olhos só se repete o passar
>
> Daniel Faria, 2016, p. 92.

Poesia é a pálpebra movendo-se e o que passa, isso que herdamos dos pássaros. Deixa passar e passa junto: corpo que se confunde. Poético é

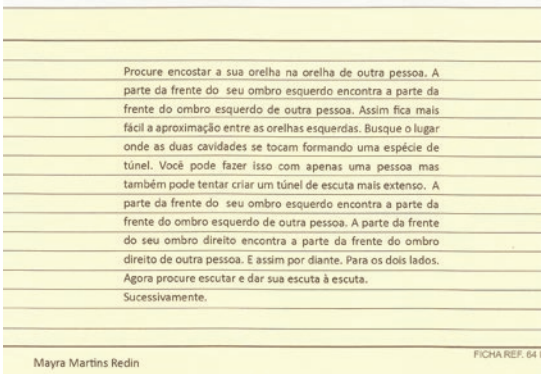
> todo discurso no qual a palavra conduz a ideia: se você ama as palavras a ponto de sucumbir a elas, você se retira da lei do significado, da escrevência. É, ao pé da letra, um discurso onírico (nosso sonho agarra as palavras que passam sob seu nariz e faz delas uma história). Meu próprio corpo (e não somente minhas ideias) pode ajustar-se às palavras, ser, de certo modo, criado por elas. (BARTHES, 1977, p. 162).

Há um corpo que se cria quando sucumbimos às palavras falhas de um discurso posto. Fazer poesia é, depois de feito um corpo provisório, obedecer, temporariamente, às especificidades de suas pálpebras.

16.

17.

18.



Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim/ Notas sobre a política**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I:** da vida à obra. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes.** São Paulo: Cultrix, 1977.

BASHÔ, Matsuo. **O gosto solitário do orvalho.** Seguido de O caminho estreito. Versões e introdução de Jorge Sousa Braga. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DAZINGER, Leila. **Todos os nomes da melancolia.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

FARIA, Daniel. **Explicação das Árvores e de Outros Animais.** Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

FRANCA-HUCHET, Patricia Dias. **"Infra-mince ou um murmúrio secreto"**. ARJ, Brasil, v. 2, n. 2, p. 40-59, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7297/5737>. Acesso em: ago. 2016.

LIMA, Manoel Ricardo de; VERAS, Alexandre. **16a mostra de Cinema de Tiradentes.** Disponível em: <http://torvelim.blogspot.com.br/search?updated-max=2013-03-06T10:09:00-08:00&max-results=7&start=9&by-

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito.** Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta.** Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema.** Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1, 2016.

PELLEJERO, Eduardo. **A sua morte é a morte**. Disponível em: <http://media.wix.com/ugd/597395_bf50b28919ba4a0790f82ddc4dd7a433.pdf>. Acesso em: ago. 2016.

_____. **Prisões da memória**, 2015; 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/29368749/Pris%C3%B5es_da_mem%C3%B3ria?campaign=upload_email>. Acesso em: out. 2016.

STUDART, Júlia. **Nuno Ramos/ por Júlia Studart**. Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

Recebido em: 30/06/2019

Aceito em: 30/07/2019

[2] Em 2010, por conta de um acidente, a biblioteca particular de meu pai, professor aposentado, então com 70 anos, pegou fogo. O incêndio destruiu quase todos os seus livros e registros (anotações, palestras escritas à mão, teses, revistas, jornais, certificados) além da mobília e do escritório.

[3] Alguns anos depois, meu pai encontra na biblioteca de minha mãe (as poucas coisas preservadas do incêndio estavam na biblioteca dela) um livro seu e me conta sua história: o livro, considerado subversivo, veio da Argentina na época da ditadura militar brasileira, trazido por uma amiga. Para não correr riscos, a capa foi arrancada (porque era vermelha), e as primeiras páginas foram cortadas (porque aí meu pai escreveu seu próprio nome, o que daria a ver que o livro lhe pertencia).

[4] O chão de Nuno Ramos, funcionando como uma "grande pergunta" a ser perseguida. (STUDART, 2014, p. 52).

[5] Duchamp escreveu uma série de notas sobre a noção de infra-fino. O termo designa e investiga o que se passa no intervalo de contato entre uma coisa e outra com relação aos seus vestígios que soa quase imperceptivos e, por isso, tratados como mais fino que o fino. Segundo Patrícia Franca-Huchet (2015): "O Infra-mince é um enunciado de Marcel Duchamp sobre um conjunto de notas evocando aspectos sensoriais e envolvendo percepções da ordem do sensível, da sensação, da linguagem e da complexidade dos jogos de palavra" (p. 41).

[6] O que chamo aqui de "acidente", a autora vai chamar de acontecimento. Adote o termo acidente por impor, junto do seu caráter imprevisto e desviante, uma significação que direciona para um real do corpo. Um acidente remete a acontecimentos de ordem pessoal já

que deve haver um sujeito para que um acidente possa ser "sofrido": é sempre alguém que sofre um acidente. E, nesta medida, sofrer é ser afetado, sendo sua causa da ordem da impossibilidade de controle. Na etimologia da palavra está contida a queda, um cair sobre, que também pede que haja elementos em relação para que possa acontecer: algo que cai sobre outra coisa. Manoel Ricardo de Lima adota a ideia de acidente que aqui também interessa, como sendo "(…) aquilo que se arma como uma contingência, aquilo por onde se perde o controle. O acidente persegue uma disposição para o acaso através de uma atemporalidade, uma espécie de fora da história" (LIMA; VERAS, 2013).

[7] Silvina Rodrigues Lopes (2012): "Porque no poema não encontramos apenas a força que nos desvia, e que não tem nome, encontramos também o pensamento dela" (p. 47).

[8] Para Barthes (1977), em contraponto à erotização está o amor, que opera realizando uma captura que imobiliza (p. 69).

Por uma artesania dos dias: entre sonhos e mãos

Alessandra da Costa Kasprczak [1], Gabriela Weber Itaquy [2], Luciana Knijnik [3], Mayra Martins Redin [4], Renata Flores Trepte [5]

Resumo: Este primeiro ensaio escrito percorre caminhos da Artesania dos Dias, grupo-oficina que surgiu durante o período eleitoral brasileiro de 2018, atento à escuta do presente e que se reúne para construir cotidianos a partir da prática da colagem e da coleta de relatos de sonhos. O trabalho acontece a partir de encontros abertos, gratuitos e em espaço público apostando no exercício da potência coletiva pela imagem e pela palavra. Para dar conta das imagens que por vezes nos tomam de forma arrebatadora, através das operações que envolvem a colagem e os sonhos, criamos espaços de elaboração. Remontamos os sonhos numa máquina coletiva de criar imagens. Pretendemos assim extrapolar o que poderia ser tomado como mais íntimo e fazemos uma leitura no social, do sonho como expressão do mal-estar da civilização, possível de ser recomposto coletivamente.

Palavras-chave: Sonho. Imagem. Psicanálise.

For a craft of the days: between dreams and hands

Abstract: This first written essay follows the ways of Artesania dos Dias, a workshop group emerged during the 2018 Brazilian electoral period. Attentive to listening to the present, the group gathers up to practice collage and to collect dream narratives. The work happens from open and free meetings in public space, betting on the exercise of collective potency through image and word. To handle images sometimes overwhelm us, we create spaces for elaboration through operations involving collage and dreams. We reassemble the dreams in a collective machine of creating images. Thus we intend to extrapolate what could be taken

[1] Alessandra da Costa Kasprczak, psicóloga, psicoterapeuta, cofundadora do Espaço Conversações: Psicologia e Cultura, ativista do grupo Artesania dos Dias. E-mail: alessandrack@gmail.com. Telefone: (51) 99367-8454.

[2] Gabriela Weber Itaquy, psicóloga, mestre em Psicologia Social e Institucional (UFRGS), ativista do grupo Artesania dos Dias. E-mail: gabi.itaquy@hotmail.com. Telefone: (51) 99993-0702.

[3] Luciana Knijnik – psicóloga, doutora em Psicologia Social e Institucional (UFRGS), ativista do grupo Artesania dos Dias. E-mail: lukni2014@gmail.com. Telefone: (51) 98129-3201.

[4] Mayra Martins Redin, psicóloga e artista, doutora em Artes (UERJ) e mestre em Educação (UFRGS), professora do Atelier Livre de Porto Alegre e Ativista do grupo Artesania dos Dias. E-mail: mayraredin@gmail.com. Telefone: (51) 99542-5820.

[5] Renata Flores Trepte – psicóloga, mestre em Saúde Coletiva (UFRGS) e doutoranda em Psicologia Social e Institucional (UFRGS), ativista do grupo Artesania dos Dias. E- mail: renata.trepte@gmail.com. Telefone: (51) 99729-9279.

as intimate to make a reading with the social, understanding the dream as an expression of the malaise of civilization, which can be collectively recomposed.

Keywords: Dream. Image. Psychoanalysis.

“Sonhei que eu havia sido assassinada por razões políticas e depois disso me via sobrevoando as ruas do meu bairro, tranquila e feliz, pensando ‘que bom, não tenho mais que me preocupar com nada disso’.

Porém, como fantasma, resolvi me dirigir à casa de uma tia advogada e filiada a um partido de esquerda. Queria contá-la sobre a causa de minha morte, pois ninguém sabia”.

Sonho anônimo recebido, em outubro de 2018, no instagram @artesaniadosdpasted

“Há noites turvas em que percebo, ainda atônita, que não há nada mais palpável do que aquilo que me escapa” (DIAS, 2015).

A escuta dos efeitos da campanha eleitoral para presidência do Brasil, em 2018, evocou a criação de um grupo chamado Escutadoras, em Porto Alegre-RS. Composto por profissionais com trajetória de escuta, preocupadas com os efeitos na subjetividade diante da situação política, o grupo nasceu do desejo de abrir rodas de conversa para escutar e dar lugar aos atravessamentos decorrentes das violências que se tornaram explícitas e frequentes e que passaram a se mostrar, também, nos espaços privados.

Concomitantemente, em decorrência desta escuta, passamos a coletar narrativas, sonhos e pesadelos acontecidos naquele momento. Criamos então uma plataforma online, inicialmente nomeada @eutiveumpesadelo (que depois se tornou @artesaniadosdias, no Instagram), onde recebíamos e guardávamos estes escritos sem bem saber porquê. Aos poucos fomos entendendo que os pesadelos, compostos por imagens e palavras em sua gramática própria, nos dizem de um tempo, o nosso, mas dizem também da forma como estes corpos sonhadores falam dos modos de estar no mundo, neste momento.

Pensamos que seria importante trabalhar com os sonhos, não só coletá-los, mas aproximarmo-nos deles, já que colocaram sua urgência quando passaram a surgir com mais frequência nas nossas conversas pessoais, nos posts das redes sociais, nos consultórios e nos espaços de escuta dos quais fazemos parte. Colocou-se o desejo de remontar tais imagens e narrativas, criar espaços de elaboração que nos permitissem usar o corpo

e as palavras para dar conta de criar novas imagens a partir destas que por vezes nos tomam de forma tão arrebatadora. Sentíamos em nós essa urgência do trabalho e da convivência.

Compreendemos também que esta seria uma tarefa coletiva, ou pelo menos, provisoriamente, a ser feita em um espaço comum, entendendo os sonhos como manifestações que se alimentam do que nossos corpos veem, percebem, sentem, cada qual ao seu modo, mas a partir deste mundo em que todos estamos. Foucault (2013) aponta, poeticamente, essa certa indiscernibilidade entre as coisas que estão fora do corpo e sua passagem para "dentro da cabeça", essa porosidade, no seguinte trecho:

> Mas, na verdade, meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, ainda mais obstinados que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos. Possui, também ele, suas caves e seus celeiros, tem abrigos obscuros e plagas luminosas. Minha cabeça, por exemplo, ah, minha cabeça: estranha caverna aberta para o mundo exterior por duas janelas, duas aberturas, sei disso, pois as vejo no espelho; ademais, posso fechar uma ou outra separadamente. E, no entanto, essas aberturas não são senão uma só, pois não vejo diante de mim senão uma só paisagem, contínua, sem divisão nem corte. E dentro desta cabeça, como se passam as coisas? Elas entram lá – e estou muito seguro de que as coisas entram na minha cabeça quando eu olho, pois o sol, se for demasiado forte e me ofuscar, dilacera até o fundo do meu cérebro – e, no entanto, essas coisas que entram dentro da minha cabeça permanecem no exterior, pois vejo-as diante de mim e eu, por minha vez, devo me adiantar para alcançá-las (FOUCAULT, 2013, p. 10).

Nesta direção que nos aponta o sonho enquanto algo em que se mesclam – a princípio numa esfera privada -, atravessamentos da cultura, sociais, políticos e a subjetividade do sonhador, nos chegou às mãos o livro "Sonhos no terceiro Reich", de Charlotte Beradt (2017). A autora coletou sonhos de 300 pessoas "comuns", moradoras de Berlim, durante os anos de 1933 até 1939, na ascensão do nazismo. Sua pesquisa mostra, com toda contundência de pesquisadora, que os sonhos não são invioláveis, contrariando a declaração de um oficial do Partido Nazista, Robert Ley, de que "O único ser humano que ainda possui uma vida privada na Alemanha é aquele que está dormindo" (BERADT, 2017, p. 29).

Dunker, no prefácio da edição brasileira deste livro, diz o seguinte:

> A eliminação das paredes entre o público e o privado, situação em que é impossível esconder-se ou manter segredos, é resolvida pela criação de não-lugares ou de lugares impossíveis: esconder-se entre duas cadeiras, esconder-se no chumbo, esconder-se no fundo do mar, ir para além da Lapônia ou tomar o ônibus cujo ponto final se chama Heil. (BERADT, 2017, p.11).

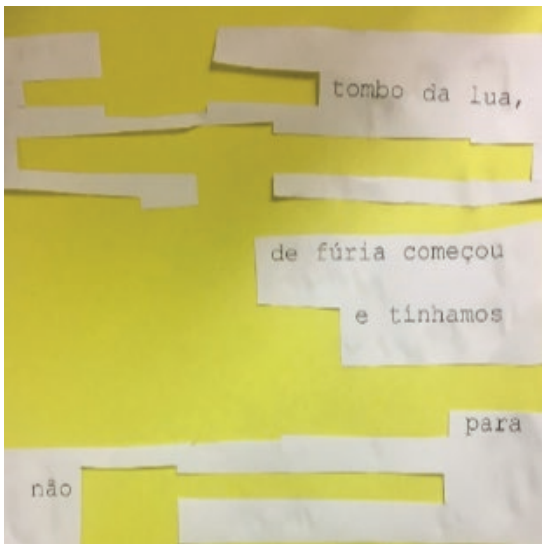
Neste sentido, pudemos nos colocar a pensar o entrecruzamento entre a experiência privada e os eventos políticos, que se dão a ver, ao seu modo próprio, através dos sonhos, e foi este um dos motivos que nos levou a querer trabalhar os sonhos e com os sonhos do presente. Poder olhar e ler a atualidade através de narrativas calcadas em imagens oníricas que, em certa medida, nos dizem dos modos como as pessoas elaboram e dão lugar simbólico para os atravessamentos do presente, nos instigou e nos colocou a questão, que nos levou a criar a Artesania dos

Dias, ampliando nossos gestos para além da coleta dos sonhos, incluindo um certo fazer coletivo.

Os corpos percebem: os pesadelos escreveram-se e ainda se inscrevem. Sentimos: é tempo de encontrar, no pesadelo, o que não é pesadelo. Os pesadelos nos vem, nos tomam, mas decantamos, destilamos e coletivamente remontamos lugares para os sonhos de porvir. O grupo-oficina se reúne para construir encontros e criar cotidianos. Um espaço aberto de trabalho através dos sonhos e das mãos. A partir da prática da colagem e das operações do sonho, buscamos criar novas imagens, sempre incompletas e em formação. Experimentamos configurações e reconfigurações que permitam aproximar, compor e criar vizinhanças entre mundos por vezes distantes, aproximar e reinventar realidades.

Desde dezembro de 2018, Artesania dos Dias vem se reunindo mensalmente, num espaço público da cidade de Porto Alegre, a Biblioteca Municipal Josué Guimarães, do Centro Municipal de Cultura. O grupo é aberto e gratuito. Nos sentimos politicamente responsáveis por criar imagens incompletas e amplas de sentidos. Na borda insegura do risco que nunca nos garante forma prévia alguma, propomos este espaço para composições imprevistas, dando lugar ao que transborda, desviando, recortando, subvertendo imagens prontas e fáceis, das publicidades, das falsas notícias, dos imperativos que muitas vezes nos arrebatam através de um choque e não por uma nuance.

O exercício da colagem em grupo e em roda é um exercício de riscar uma linha que o outro vai tratar de continuar, e o seguinte também, até passar por todos. Há o aprendizado da confiança na continuidade e na própria espera, há o gesto de entrega nas mãos do outro a colagem iniciei. Aos poucos, aprendemos a acatar os apagamentos e as sobreposições que surgem, como proposição, para que a imagem possa ser remontada por uma outra via ainda não percebida. A proposta considera cada um/a na sua possibilidade de conversa pela imagem-texto em construção, pensando assim a série como sempre imprevista, não se tratando de uma escuta individualizante. Trata-se de dispor e olhar para o material de nosso cotidiano partilhado e de trabalhar para compô-lo, recompô-lo, inventá-lo.



“Ontem sonhei com um tombo da lua, na verdade, quem estava caindo era a gente, a terra, de fúria começou a girar muito depressa e tínhamos que procurar onde nos segurar para não sermos jogados no abismo”.

Sonho anônimo recebido, em abril de 2019 no instagram @artesaniadosdias.

"Como viver – me perguntou alguém numa carta,
a quem eu pretendia fazer
a mesma pergunta" (SZYMBORSKA, 2014).

São muitas as formas de compreender os sonhos. Há tempo eles vêm sendo entendidos como um presságio, um anúncio de algo que está por vir, ainda a ser decifrado. Num pensamento positivista, o sonho é entendido enquanto uma manifestação insensata, análoga a loucura e que, por isso, deve ser ignorado. Já Freud vai justamente dar lugar aos sonhos sustentando o caráter de estranheza e desconhecimento que temos de nós mesmos como algo que compõem quem somos ou quem nos tornamos. Dá aos sonhos o lugar de uma escritura feita de imagens, com sentido e gramática própria. Freud passa a ouvir os sonhos.

Sempre haverá quem diga, atravessado pelo ímpeto de narrar: eu tive um sonho…. Contar é parte do sonhar. Walter Benjamin (2019), dizem os arquivos, também foi tomado pelo desejo irresistível de contar um sonho. Numa carta a Gretel Adorno ele admite: "*I had such a beautiful dream while lying on my cot last night that I am unable to resist my desire to tell you about it. There are so few beautiful, not to mention pleasant, things about which I can tell you*". A carta, de 12 de outubro de 1939, foi escrita do então chamado campo de "trabalhos voluntários". Estávamos na II Guerra Mundial, no Château de Vernuche, em que Benjamin ficou detido, por vários meses.

Benjamin sonhava na guerra. Nós também sonhamos e contamos os sonhos do nosso tempo, como narradores que dão a ver o que há de impessoal, de público e coletivo nas produções oníricas.

Os sonhos, recebidos no instagram @artesaniadosdias, são disponibilizados nas oficinas de colagem. A cada encontro um sonho é partilhado, lido em conjunto. Em seguida, o texto do sonho impresso é ofertado como material para colagem. Vale ressaltar que a oferta do sonho vem com a restrição (nem sempre observada) ao uso de texto das revistas. Palavras, só do sonho.

O sonho passa a ser do sonhador e de quem mais o partilha a cada lance de dados. O sonho vira outro sonho, a imagem outra imagem. Ainda assim, o mesmo sonho, a mesma imagem. Concomitâncias admitidas pelo inconsciente numa cadeia associativa em que tudo se move no enlace de fios sutis.

Aumentamos um ponto acrescentando elementos. Aumentamos, sem colocar nada a mais, no jogo da montagem. Recortar e colar é um jogo de falseamento em que alguma

relação se guarda. Não se guarda a propriedade, nem a veracidade.

Assim, os elementos utilizados nas colagens não se limitam aos significados imediatos. Elas ganham sentido pelo trabalho associativo de recortar e colar que produzirá outras imagens, outro discurso.

Tudo se dá pela pausa no modo frenético a que estamos a todo tempo sendo convocados. É um trabalho que requer alguma quietude, um silêncio calmo de quem está acompanhado.

Diz Ohno (2016) que não crescemos quando estamos em movimento, que é preciso que descansemos e sonhemos para crescer. Sonhar é, portanto, voltar a atenção para qualquer coisa de ininterpretável.

Freud formulou que o sonho é o guardião do sono, um modo de colocar colocar a consciência em suspenso para que o corpo possa descansar. Nesta direção, pensar as atividades do sonho e do tédio é fazer resistência frente ao modo produtivista que nos impõe atividades com objetivos e resultados. No livro "Sociedade do Cansaço", Byung-Chul Han (2017, p. 33) nos diz da forma como nos dias de hoje construímos uma atenção dispersa em que se muda de foco entre "diversas atividades, fontes informativas e processos" para sermos mais produtivos.

O autor segue dizendo que não toleramos um tédio profundo que Walter Benjamin chamou de "pássaro onírico, que choca o ovo da experiência":

> Se o sono perfaz o ponto alto do descanso físico, o tédio profundo constitui o ponto alto do descanso espiritual. Pura inquietação não gera nada de novo. Reproduz e acelera o já existente. Benjamin lamenta que esse ninho de descanso e de repouso do pássaro onírico está desaparecendo cada vez mais na modernidade. Não se 'tece mais e não se fia'. O tédio seria um 'pano cinza quente, forrado por dentro com o mais incandescente e o mais colorido revestimento de seda que já existiu" e no qual "nos enrolamos quando sonhamos" (HAN, 2017, p. 34).

Este aspecto "não produtivo" que está contido nas atividades como o sonho e o tédio, fazem frente, portanto, ao modo hiperativo que vivemos. Por si só, dormir e sonhar é já se permitir um espaço para aquilo que "não serve para nada". Contar nossos sonhos é como falar do tempo que faz, muitas vezes serve apenas para começar uma conversa sem objetivos específicos e sem final determinado.

"Não consigo trabalhar nem dormir direito. Noite dessas sonhei que voltava para casa

depois de muitos anos, com as crianças já adolescentes e encontrava com as minhas gatas velhas em casa. Acordei sem entender nada e depois, contando o sonho pro Eduardo, me deu uma coisa muito forte. Eu tinha sonhado com o exílio. Era muito doloroso".

Sonho anônimo recebido, em outubro de 2018. no instagram @artesaniadosdias.

> Quem pensa que os sonhos, assim como a loucura, são experiências absurdas, sem sentido e desprovidas de coerência, portanto irreais, assume que a realidade é uma experiência racional dotada de existência, unidade e identidade, independentemente do que possamos pensar ou dizer sobre ela. Mas o que dizer quando olhamos para a realidade e experimentamos que ela é absurda, incoerente e destituída de sentido? O que sonhar quando a realidade social diante de nossos olhos adquire os mesmos traços de irracionalidade e fratura de sentido que atribuímos aos pesadelos e à paranóia"? (DUNKER, 2017, p.20).

Como trabalhar os atravessamentos políticos que se dão a ver pelos sonhos?

A atual situação política do país demarca um momento de ruptura que intervém diretamente nos laços afetivos, comunitários e sociais. A democracia tem sofrido ameaças, sendo fragilizada em seus movimentos de construção, as violações tornaram-se constantes e vindas de diferentes esferas contando com a autorização do Estado. A violência sempre demarca a ruptura com a linguagem e aponta o excesso de real, desse modo emudece os sujeitos e facilita a entrada no campo do desamparo.

A metodologia de trabalho que a Artesania busca é um exercício da política. A colagem surge como possibilidade para o exercício de estar junto, de perceber a materialidade que o relacional produz, de escutar os enlaces e as dissonâncias entre imagem e palavra.

As operações experimentadas por essa via se constituem como um exercício de estar em roda. No encontro, vive-se os limiares entre o individual e o coletivo. Nesse momento, estar junto torna-se uma aposta no laço social, uma construção partilhada com aproximações, conexões e diálogos inusitados.

O fazer vem sendo construído e atualizado em ato, legitimado através da leitura de cada momento. A partir de algum disparador da atividade do dia (livro, poema, imagem, notícia, conversa inicial), aposta-se no dispositivo que promove uma espécie de associação livre a partir não somente do papel em branco, mas também da sequência de imagens já colocadas. Cada pessoa escuta a composição que lhe chega e se relaciona com algo, oferece algo àquela conversa, e vamos formando uma economia solidária de imagens e palavras. A equipe proponente participa lado a lado na artesania dos encontros-colagens. Provoca, desloca, incomoda, acalma.

Nas oficinas, percebemos e cultivamos a dimensão do tempo e da espera, o habitar um modo de atenção e presença. Percepção de si na relação com o outro, com aquilo que o outro propõe, com aquilo que espero, com aquilo que ofereço, com aquilo que corto e colo encorajado pela situação. No início dos trabalhos e para cada pessoa que chega, vemos que muitas vezes há um desejo de fazer a sua própria colagem, o seu trabalho individual. E a roda convida a abrirmos mão

desse modo aparentemente mais seguro e confortável.

Pelo exercício da colagem vão sendo possibilitadas algumas ferramentas de trabalho com a imagem que são também ferramentas de relação: folhear uma revista, observar conexões entre as páginas já recortadas anteriormente e o que elas dão a ver; ler um sonho; ler ao final, o que resta do sonho; deixar-se afetar por algo sem saber bem pelo quê. Recortar. Colar em algum espaço de alguma folha. Olhar ao redor. Esperar. Passar para a esquerda. Receber. Perceber. Buscar conexões. Por vezes colar aleatoriamente, sem pensar na conexão. Imagem ou palavra? Propor. Fazer relação. Testar. Colar. Observar. Silenciar. Esperar ou ser esperado. Dar algo. Receber outro algo. Escutar. Relacionar-se com uma relação já existente. Perceber um ritmo que se estabelece. Ser guiado pelo quê? Procurar. Continuar. Sobrepor? Dispor ao lado? Recortar. Respirar. Colar. Estranhar. Passar a outro. Receber outra cena espaço proposição. Ser fisgado por um pedacinho. Guardar recortes com o intuito de usar mais adiante. Levá-los embora. Demorar-se ali. Habitar. Penetrar? Limitar? Exceder? Rasgar a imagem. Transbordar. Puxar caderninho, escrever um poema, tirar uma foto. Respeitar o vazio. Completar. Rasurar, sobrepor para apagar. Ser esperado. Despossuir-se. Respirar. Passar adiante. Abrir-se ao que vem…

Através da prática da colagem em grupo avistamos um trabalho utópico que acredita no porvir construído em um grupo provisório e que muda a cada encontro. Trabalho que demarca o incômodo diante do presente e das contradições existentes no âmbito social, o que nos toca a ampliar os modos possíveis de nomeação e de edição do excessivo. O viés utópico permite o atravessamento da "obscuridade do instante vivido", ultrapassando o curso natural dos acontecimentos. Acreditando na necessidade da substituição do bafo impregnado da mesmice vindo do porão, pelo ar puro e renovador da manhã (BLOCH, 2005, p. 23).

> […] a vocação da utopia é o fracasso, o seu valor epistemológico está nas paredes que ela nos permite perceber em torno de nossas mentes, nos limites invisíveis que nos permite detectar por mera indução, no atoleiro das nossas imaginações no modo de produção. Concluímos, portanto, que a utopia mostra aquilo que não podemos imaginar. Só que não o faz pela imaginação concreta, mas sim por meio dos buracos no texto (JAMESON, 1997, p. 85).

Tratar da coletividade do que produzimos é também abrir-se a conviver com o mal estar, produzir com o incômodo, compor com a diferença, com o assombro, com o que pede pausa e passagem, com o que não concorda e que só se faz possível na relação de escuta e composição com as propostas que precederam nossa entrada na cena. Ao recortarmos sonhos, através das palavras e imagens pré-estabelecidas, e ao colarmos de modo não usual e coletivo, criamos novas configurações. Os recortes são subvertidos dos conceitos iniciais, os significados são descolados e reconstruídos ao longo do processo de colagem. Desse modo, o recortar e o colar vão dando novo horizonte para o sonho/pesadelo, torcendo a palavra inicial e a jogando em uma nova construção de imagem e rede de sentidos.

Acreditamos ser possível dar alguns contornos ao excesso de real e possibilitar que a linguagem e o campo simbólico possam voltar a compor a cena do que estava demarcado

somente pelas rupturas e violações. Apostamos em modos de relançar a potência da palavra e da imagem como leitura, escrita, fluxo e política do estar junto. Assim, no laço social, buscamos construir possíveis ressignificações aos pesadelos que dizem não só do campo psíquico do sujeito, mas também do campo social em que se está inserido.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. Carta para Gretel Adorno em 1939. Disponível em: <https://www.museumofdreams.org/fichu>. Acesso em 10.08.2019

BERARDT, Charlotte. **Sonhos no terceiro Reich: com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler.** São Paulo: Três Estrelas, 2017.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança.** Vol 1. Trad Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ Contraponto, 2005.

DIAS, Bianca. **Névoa e assobio.** Belo Horizonte: Relicário, 2015.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. O sonho como ficção e o despertar do pesadelo. In: **Sonhos no terceiro Reich: com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler.** São Paulo: Três Estrelas, 2017.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos Sonhos (1900).** Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução, Giachini, Enio Paulo. Petrópolis: Vozes, 2017.

JAMESON, Fredric. **As sementes do tempo.** São Paulo: Ática, 1997.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema.** Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1, 2016.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas.** Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Recebido em: 30/06/2019

Aceito em: 30/07/2019

A vida de festejo com a morte: dramaturgia de um encontro em Pátzcuaro

Karyne Dias Coutinho [1]

Resumo: Este texto coincidiu com uma residência artística composta por performers e pesquisadores latino-americanos, mas sua escrita não compunha os planos de trabalho da equipe: trata-se tão somente de registros de um diário desprovido de serventia, àquele modo de quase tudo o que inutilmente se escreve; uma escrita isenta de compromisso com a representação justa do que quer que seja, inteiramente destituída de preocupação com a verdade científica, filosófica, artística ou com qualquer outra forma corretamente ajustada de conhecimento humano, e por isso mesmo uma escrita muito mais sintonizada com a contingência do real. Assim, despreocupado com as linguagens dos saberes e dos poderes que envolveram o contexto de sua emergência, este texto narra a experiência vivida por seis amigos em dois dias e três noites no interior do estado de Michoacán, México, para onde foram a fim de conhecer o típico ritual mexicano do *día de muertos*. Inesperadamente, a experiência da escrita culminou na construção de cinco personagens entendidos como facetas da vida humana cuja combinação compõe tudo o que de mais íntimo lhe diz respeito. Trata-se da dramaturgia de um encontro a partir do qual o tema da morte colocou a vida no centro do palco.

Palavras-chave: Escrita de Diário. Linguagem da Contingência. Dramaturgia dos Encontros.

La vida de festejo con la muerte: dramaturgia de un encuentro en Pátzcuaro

Resumen: Este texto coincidió con una residencia artística compuesta por performers e investigadores latino-americanos, pero su escritura no formaba parte de los planos de trabajo del equipo: se trata solamente de registros de un diario desprovisto de utilidad, aquel modo de casi todo lo que inútilmente se escribe; una escritura exenta de compromiso con la representación justa de lo que quiera que sea, enteramente destituida de preocupación con la verdad científica, filosófica, artística, o con cualquier otra forma correctamente ajustada de conocimiento humano, y por eso mismo una escritura mucho más sintonizada con la contingencia de lo real. Así, despreocupado con los lenguajes de los saberes y los poderes que envolvieron el contexto de su emergencia, este texto narra la experiencia vivida por seis amigos en dos días y tres noches en el interior del estado de Michoacán, México, donde

[1] Karyne Dias Coutinho é Doutora em Educação (UFRGS), com Pós-Doutorado em Artes (UNESP). Professora dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e em Educação (UFRN). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas do Aprender. Viajante. Observadora de si e do mundo. Escreve todos os dias coisas que não servem para nada. E-mail: kdiascoutinho@gmail.com.

fueron con el fin de conocer el típico ritual mexicano del día de muertos. Inesperadamente, la experiencia de la escritura culminó en la construcción de cinco personajes entendidos como facetas de la vida humana cuya combinación compone todo lo que de más íntimo le dice respeto. Se trata de la dramaturgia de un encuentro a partir del cual el tema de la muerte colocó a la vida en el centro del escenario.

Palabra clave: escritura de diario, lenguaje de la contingencia, dramaturgia de los encuentros.

Fotos: Ilona Adamczyk[2]

> *Não existe nada de terrível na vida para quem está perfeitamente convencido de que não há nada de terrível em deixar de viver.* (Epicuro)[3]
>
> *Quantos modos de surpreender tem a morte? Filosofar é aprender a morrer.* (Montaigne)[4]

Final de outubro, início de novembro de 2018. Morélia, Michoacán, México. Estávamos justamente no meio de uma residência artística intitulada *Juego ritual y ancestralidad*, que teve como objetivo uma pesquisa sobre o día de muertos, ritual tradicional da cultura mexicana que acontece nas proximidades do dia dois de novembro, feriado de finados no Brasil. Composta por artistas e pesquisadores do Brasil, do México e do Chile, a residência durou doze dias, percorrendo três cidades mexicanas, com início em Cuernavaca/Morelos, passando por Pátzcuaro/Michoacán e finalizando em Oaxaca de Juárez/Oaxaca. Conectado à troca cultural e acadêmica entre artistas e pesquisadores latino-americanos interessados no tema da ancestralidade, nosso trabalho resultou na apresentação da performance ritualística *Encuentros Ancestrales Cempasúchil*[5].

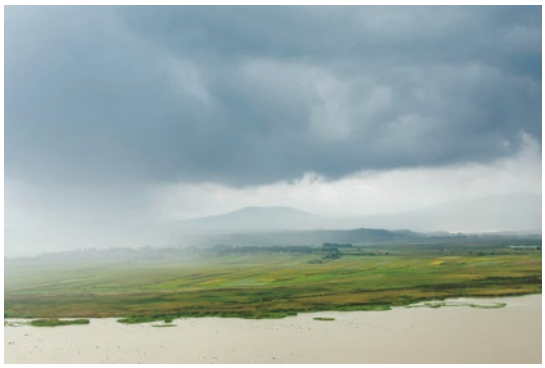
Mas o que venho contar agora nada tem a ver com o espetáculo em si nem com seu processo de criação, que experimentamos nos intensos laboratórios cênicos desenvolvidos no decorrer da residência. O que consta nesse texto é uma estória que compus a partir da força do que vivemos em poucos dias em pueblos do estado de Michoacán/México; uma narrativa que, embora composta por elementos que de fato atravessaram nossa experiência juntos, passou ao largo do trabalho cênico realizado e em nada diz respeito a ele[6]. Ou talvez diga, ainda que indiretamente, já que a visita aos cemitérios das comunidades mexicanas era parte da nossa pesquisa artística sobre ancestralidade. Em todo caso, não é disso que este texto se ocupa. Trata-se aqui da construção de cinco personagens, apresentados ao final dessa narrativa, inspirados tão somente nos detalhes daquilo que mais singelamente se passou, aos meus sentidos, entre seis amigos em dois dias e três noites no interior mexicano: a dramaturgia de um encontro em Pátzcuaro[7].

Assim, os cinco personagens apresentados nas últimas páginas deste texto nada têm a ver com os motivos que nos levaram ao México: não compunham nossos planos de viagem nem de trabalho; não estavam no meu campo de expectativas ou possibilidades. Foram escritos de supetão, como passatempo de um trajeto entre cidades percorrido de ônibus. Ou seja: os personagens em questão neste texto não tiveram motivo de ser. Continuam não tendo. Não servem para nada. E, no entanto, aí estão, àquele modo de quase tudo o que inutilmente se escreve; uma escrita isenta de compromisso com a representação justa do que quer que seja; uma escrita inteiramente destituída de preocupação com a verdade científica, filosófica, artística ou qualquer

outra. E embora as coisas inúteis que escrevo todos os dias não tenham nenhuma pretensão de ser literárias, ao escrevê-las me sinto muito próxima do que diz Eduardo Pellejero sobre o tipo de comprometimento da literatura com o real: trata-se de "colocar entre parênteses qualquer ideia preconcebida do que o real é, qualquer forma que se apresente como adequada para a sua representação"[8]. Sintonizada com essas palavras, cujo sentimento me atravessa muito antes de lê-las, eis neste texto apenas uma breve passagem desses escritos diários desprovidos de serventia: são eles que — sob o fundo de todas as coisas, e na sua total independência a qualquer forma corretamente ajustada de conhecimento humano — dão sentido a tudo o que de fato eu sinto me acontecer na vida.

* * *

Pois nada mais somos do que a folha e a casca.
A grande morte que cada um carrega em si.
É o fruto em torno do qual tudo muda[9].



Quarta-feira, 31 de outubro de 2018. Ali, éramos seis: um chileno, dois mexicanos, dois brasileiros e uma polonesa (os outros só se juntaram a nós depois). Chegamos às dez da noite na rodoviária de Morélia, capital do estado de Michoacán, e fomos recepcionados por X., que nos aguardava com sua van. Descemos no centro de Pátzcuaro para jantar: havia muito frio e comida típica; enquanto meus ombros se encolhiam pela temperatura, meu estômago fervia com tanta pimenta. Mais trinta minutos até San Rafael, interior de Pátzcuaro, onde dormiremos esses dias. N. foi cantando por quase todo o trajeto, fico impressionada com a energia que ele tem, parece uma criança travessa, incansável, com disposição e curiosidade incessantes; claro que tamanho ânimo não deixa também de ter efeitos um tanto cansativos aos demais: quando N. não está concentrado na tela de seu celular, quer a atenção do grupo toda para si; seja como for, agradeço imensamente por suas boas vibrações, caso contrário receio que eu me transformasse na companhia mais rabugenta do mundo, tamanha era minha vontade de banho e cama quentes.

A cabana é linda, grande, dois andares, com lareira na sala, banheiros imensos, e está situada num lugar maravilhoso, repleto de árvores, flores, piscina natural e queda d'água. Só não é melhor por causa da quantidade de degraus que se tem que subir para chegar até ela; estaria tudo bem não fosse meu estado febril e alérgico que tem me causado um cansaço sem fim. Sorte minha que N. foi generoso o suficiente para subir a bagagem nos três andares de escadas no apartamento de J. em Cuernavaca, e agora foi X. quem prontamente carregou o peso da minha mala por todos os degraus até a cabana. Na verdade, detesto esses rituais de marcação de gênero, mas confesso que eles me têm sido extremamente úteis durante a gripe que se grudou em mim de uma maneira tão pegajosa como nunca antes. Sei que os

medicamentos contra a febre causam fadiga e sonolência. E não gosto de pensar na doença como metáfora. Mas sinto que essa infecção das vias respiratórias pode representar, no meu caso, mais do que uma condição física; é possível que ela faça parte do modo educado como aprendi a estabelecer certas relações, então preciso escutar o que essa infecção tem a me dizer, aprender com a sua comunicação até que ela possa se aquietar. C. e eu ficamos com o maior quarto da cabana, uma suíte imensa com uma vista maravilhosa para a cachoeira. Tenho vontade de me deitar ali e dormir até o fim do mundo.

* * *

Quinta-feira, 1 de novembro de 2018. X. nos levou a um *desayuno* típico do interior mexicano, com omelete de cogumelos e café de *olla*, mesclado a muita canela, anis estrelado e casca de laranja, e acompanhado, claro, de *tortillas*. Em seguida saímos a caminhar pelos *pueblos*. J. e A. parecem dois pássaros grudados a voarem juntos e vão sempre à nossa frente abrindo caminhos no ar.

Hoje visitamos os cemitérios de quatro comunidades e fomos de barco à exótica Ilha de Janitzio, que fica no meio do Lago Pátzcuaro, e é lindamente iluminada com velas. A chuva não nos deu trégua e, apesar da umidade que só piora o meu estado de saúde, parece que o lugar ficou ainda mais encantador no cenário nublado e repleto de sombrinhas e pessoas buscando as marquises de lona das tendas de artesanato. Subimos e subimos, porque o que não faltam lá são degraus por onde vamos desbravando o morro da ilha em círculos até chegarmos ao ponto mais alto onde está a estátua de Morelos, o famoso herói da independência mexicana.

Nas comunidades que visitamos, o mais interessante é o modo cuidadoso e singular como as pessoas envolvem a família toda para enfeitar as tumbas dos seus entes com velas, flores, bandeiras, preparando os cemitérios para a festa da noite de dois de novembro. Na tarde daquele feriado, as crianças brincam e correm entre os túmulos; as mais crescidas ajudam a carregar os carrinhos com água, frutas e pães de todo tipo; suas risadas, o modo eufórico como vibram, a intensidade de seus moveres, seu alvoroço e entusiasmo com a tarefa nos dão a ver a beleza da vida na celebração da morte. Há uma alegria ímpar naquele ritual de preparação do cemitério, que funciona como um poderoso espaço de socialização das famílias tanto entre seus membros quanto umas com as outras.

A. e eu ficamos por um longo tempo em silêncio contemplando um campo gigante de girassóis mexicanos, que foi uma das coisas mais lindas que já vi, e que ocupava um vasto terreno ao lado de um mausoléu, bem na entrada de um dos pequenos *pueblos*.

Das muitas coisas que fizemos e vimos hoje, o mais impressionante foi sem dúvida a visita ao cemitério de Tzintzuntzan, ao qual chegamos à meia noite. Havia certo tumulto de pessoas na porta do cemitério porque de fato é uma quantidade muito grande de visitantes. Logo na entrada, uma banda ao redor de uma tumba, com sete músicos usando calça e camisa brancas e o típico chapéu mexicano, tocando sax e outros instrumentos de sopro, corda e percussão. É impressionante a harmonia de tudo o que se presencia lá: o impacto de tantas melodias, cores e flores, que embalam, enfeitam e perfumam a madrugada.

As covas são no chão, feitas na terra preta e úmida, não há azulejos nem outros materiais de construção. Sobre elas, altares montados pelas famílias que compõem o lugar com uma infinidade de cempasúchil amarelo ouro, velas, fotografias, adornos festivos, comidas e bebidas que seus entes gostavam, para dar as boas vindas àqueles que voltam da morte e que são o motivo da vivacidade daquele evento. Sentadas em cadeiras ao redor das sepulturas, as famílias dos mortos rezam; algumas cantam, dançam, comem e bebem; e há quem até durma por lá.

Para nos cercarmos um pouco mais dos sentidos do evento, conversamos com uma família que homenageava um senhor falecido há sete anos. Estavam ali uma matriarca, com seu filho, sua nora e seu casal de netos adolescentes. O morto era marido dessa senhora. Apresentamo-nos muito respeitosamente e perguntamos se podiam nos ensinar um pouco sobre o que faziam ali. Em tom baixo e doce porém firme, o filho do morto falou que se trata de uma tradição mexicana muito antiga, passada de geração a geração, que consiste num sistema de crenças segundo o qual o ente falecido vem visitar sua família uma vez por ano: se morreu criança, vem no dia primeiro; se morreu adulto, vem em dois de novembro. Após desfrutarem daqueles momentos juntos, o morto regressa ao mundo das almas onde passou a viver desde sua morte.

E isso me fez lembrar o Sr. Z., um mexicano de quase setenta anos de idade, alegre, divertido, comunicativo e faceiro. Certo dia passamos uma tarde inteira na sua casa, em Cuernavaca, para conhecer a homenagem que ele faz à sua finada mãe Dona S., que morreu há mais de trinta anos. Era parte da nossa pesquisa cênica sobre a morte.

Em plena sala de estar, um belíssimo altar (anualmente montado) com frutas, pães, velas, flores e muitos outros adornos que a identificavam como viva nesse mundo: algumas de suas roupas, sapatos, perfumes, bijuterias e outros acessórios. Em meio a uma afetuosa recepção, com direito à dança e cantoria no jardim, o Sr. Z. nos explicou que a tradição pode mudar segundo os diferentes *pueblos* mexicanos, mas a essência — que consiste na ideia de que os mortos vivem em outro lugar — é a mesma. As pessoas do *pueblo* onde o Sr. Z. nasceu acreditam que os mortos visitam suas famílias por volta de dez dias antes de dois de novembro, por isso as casas devem estar preparadas para recebê-los, com as comidas e as bebidas de que gostavam e adereços que lhe pertenciam. Em dois de novembro, os mortos finalizam sua breve visita anual ao mundo dos vivos e vão até o cemitério para dali retornarem à sua morada espiritual. De acordo com o Sr. Z., é por isso que se faz uma grande festa no cemitério naquela noite, como forma de os vivos acompanharem os mortos ao seu local de regresso, para se despedirem com alegria, festejos e orações, até o ano seguinte em que poderão se reencontrar.

Chegamos em San Rafael já mais de três horas da madrugada, faz um frio monumental, e tivemos que encontrar algum mercado aberto porque surpreendentemente N. está irritado e não adormece sem beber sua garrafa de leite… Essa noite vamos dormir no pequeno chalé com cheiro abafado de mofo ao lado da grande cabana, porque ela já estava reservada para um grupo de franceses, em função do qual X. se atrasou para nos buscar e tivemos que caminhar quatro quilômetros na madrugada em meio à fila literalmente quilométrica de carros que tentavam acessar o cemitério. Agora entendo perfeitamente o ditado popular que diz “morro e não vejo tudo”.

* * *

Sexta-feira, 2 de novembro de 2018. Passamos o *día de muertos* no centro histórico de Pátzcuaro, repleto de altares na praça central, muitas barracas de artesanato, comida típica, e palco com danças e músicas mexicanas. Caminhamos devagar por toda a tarde, curtindo em bando os encantos da cidade. Havia uma tranquilidade e uma paz admiráveis. I. fotografou o dia todo, e seguiu tímida a cada vez que lhe pedíamos para nos ensinar palavras em sua língua materna: segundo ela, para fazer jus à sua formação em artes visuais, prefere sempre a linguagem das imagens ao cansativo polonês. C. fez suas duas maquiagens de *calavera*, que ele tanto queria, e rimos muito com isso. J. e eu conversamos desde a manhã sobre trajetórias de vida. A. e N. permaneciam sorridentes e festivos. Estávamos todos estranhamente serenos e risonhos, calmos e divertidos. Almoçamos numa barraca de rua. Conhecemos a Casa dos Onze Pátios. Tomamos café de olla de tarde. Comprei mel puro no caminho. Finalizamos o dia num restaurante típico com X., que nos trouxe à San Rafael por volta das nove da noite. N. e I. foram com X. para Morélia, querem aproveitar a noite da capital e vão dormir na outra casa que X. tem lá. Estamos agora mesmo J., A., C. e eu desfrutando do calor da lareira na sala da agradável cabana para onde retornamos essa noite. Há uma paz, provisória, nesta casa.

* * *

Sábado, 3 de novembro de 2018. Deixamos Morélia, capital de Michoacán, às 9h. Um dia inteiro de viagem de ônibus até chegarmos em Oaxaca. No meio do caminho nos despedimos de I., que foi uma grande e grata companhia, é uma mulher interessante, densa e alegre ao mesmo tempo, disponível e misteriosa, expressiva e tímida, mas sobretudo autêntica. Na rodoviária da Ciudad de México, onde nos separamos, pedi a ela que enfrentasse o mal jeito e nos brindasse com frases de despedida em sua língua. Ela nos juntou a todos numa roda fechada por um abraço coletivo e dali de dentro se pôs a falar em polonês, breve, mas com um ritmo e um som encantadores. Já no ônibus de novo, aproveitei a energia do momento para ensaiar uma possibilidade de dramaturgia daquele potente encontro de três noites e dois dias em Michoacán: vivemos ali cinco personagens, inseparáveis de seus instrumentos que funcionavam como objetos mágicos de poder.

1) *Los pájaros* — são dois, que formam um casal; cada um deles carrega nas costas uma das asas, que são seus objetos mágicos de

poder; como pássaros, só conseguem se realizar na vida voando, mas um precisa do outro para que isso aconteça por inteiro, porque não se voa batendo uma asa só. A questão é que eles são dois e não um só; eis assim o duplo desafio de *los pájaros*: aprender a voarem juntos sem se suprimirem mutuamente, e perceber que isso é um exercício diário. Praticando o voo juntos, *los pájaros* aprendem que o amor não é, mas está sendo a cada vez. Aprendem a se amar e cultivam esse sentimento permanentemente, como um trabalho sobre si, exercitando aquele estado ímpar que só o amor permite: ter plena alegria em contemplar o ser amado naquilo pelo quê de fato é amado: sua maneira distinta, e no limite até oposta, com que vive, age e sente. É uma tal disposição que lhe possibilita emergir como energia ingovernável, revelando o seu inigualável poder: no mundo em que a gente vive, talvez não haja nada mais difícil e também nada mais invencível do que o amor que *los pájaros* nutrem.

2) *La enferma* — o conjunto dos medicamentos que carrega é seu objeto mágico de poder. As enfermidades do corpo e da alma fazem parte da vida, e todo o desafio dessa personagem é aprender a conviver com isso, aprender a impossibilidade de se extirpar a dor da vida, entender que o sofrimento faz parte e que é preciso acolhê-lo e escutá-lo, dar-lhe liberdade para vir, para ficar o tempo necessário e para partir somente depois que ele disser tudo o que precisa dizer. O desafio de *la enferma* é aprender que, enquanto o sofrimento está lhe visitando, não será possível imobilizar a vida: é preciso continuar vivendo tudo, e vivendo bem, mesmo na companhia da dor; e saber que, quando a dor se for, sua partida é temporária e provisória; ela voltará, com diferentes vestes, em diferentes épocas, com diferentes tons, mas voltará, porque ela é parte integrante da vida e a pretensão de exterminá-la de uma vez por todas é algo equivalente a um suicídio. É preciso, portanto, aprender a habitar o sofrimento; manter-se firme no padecer, com honestidade e sem dramas, para ser digna de tudo o que lhe acontece.

3) *El bebé* — a garrafa de leite é seu objeto mágico de poder. O bebê é alegre, curioso, faceiro, descobridor, espontâneo, ingênuo e imaturo. Vê tudo pela primeira vez, quer atenção o tempo inteiro, canta sem parar e todos aplaudem os seus pequenos feitos. É destemido e não se preocupa com o que os outros vão pensar. Tudo pergunta e não raro é um tanto encantadoramente egoísta e ciumento. É sempre o primeiro a tomar banho, comunica aos outros quando tem fome e não fica sem o seu leite. O desafio de *el bebé* é sensibilizar para a beleza dos começos. O bebê se joga na existência: ele tem o mundo todo para si, a vida toda pela frente, e muitas perspectivas de sucesso. Ele é o nascimento e representa o início, a chegada, a abertura de possibilidades, em qualquer idade que se tenha.

4) *La calavera* — sua maquiagem é seu objeto mágico de poder. A caveira é pálida e misteriosa, por vezes assustadora, e não há quem queira de fato se aproximar muito dela, mas o que ela representa é condição fundamental para o exercício da humanidade de cada um de nós. Quando nos damos conta de que algum dia vamos morrer, passamos enfim a ter consciência de nossa própria condição humana. Portanto, a morte não é somente nosso destino, como seres finitos: é também nossa origem, como seres humanos; assim, o início e o fim não constituem dualidades.

E se a vida vive sempre às expensas de outra vida, ou seja, se para nos mantermos vivos dependemos de outras vidas, então nossa vida é uma morte perpétua. O desafio de *la calavera* é pôr em causa o sentido da nossa existência, e nos questionar sobre o que significa estarmos vivos. Ela põe o ser diante de si mesmo e lhe provoca a pensar sobre o que ele está fazendo nesse mundo: Por que você faz as coisas que faz? Por que você pensa as coisas que pensa? Por que você vive a vida que vive?

5) *La extranjera* — sua língua materna é seu objeto mágico de poder. O desafio de la extranjera é despedir-se do logocentrismo e aprender que ele não passa de uma limitada ficção ocidental que busca a impossível presença biunívoca entre as palavras e as coisas. Ao tentar se comunicar em sua língua materna em terras estrangeiras, essa personagem mostra a todos o sem sentido da linguagem e dá adeus à sua primazia… é assim que sabiamente ela abandona a tentação de ter algo a dizer de modo acabado, e percebe a impossibilidade de atribuir a cada palavra um sentido terminal. *La extranjera* incita os seres a se livrarem da soberba pretensão de subjugar, capturar e dominar o sentido das coisas, e ensina que não se consegue falar de modo a dizer tudo. Com essa personagem, pode-se aprender que a linguagem é ambivalente e sempre insuficiente; que não há discurso completo, e que não é senão por medo do acaso que tentamos em vão exterminar a contingência através de códigos linguísticos ingenuamente entendidos como um meio, como uma correia, como uma esteira que seria capaz de transportar uma suposta transparência do ser… Mas o fato é que não apenas somos estrangeiros uns em relação aos outros, como também somos estrangeiros de nós mesmos, na medida em que eu sou apenas em atravessamentos do que os outros são. Somos uma imanência, um plano oblíquo de cruzamentos, personagens de personagens. Minha pele (entendida como um envelope que deixa entrar e que guarda) tem zonas de linguagem. Não é que a linguagem seja uma estrutura objetiva; não é que a linguagem produza o outro; mas a linguagem é um sistema tecnológico no interior do qual cada um de nós produz a si mesmo. E é por isso que *la extranjera* é a personagem mestra na trama da vida porque escapa à lógica da dualidade e atravessa todos os outros personagens de modo inteiramente ambivalente. Se os outros quatro personagens podem ser associados em duplas, como se fossem duas faces de uma mesma moeda — los pájaros e la enferma representam a face conjunta do amor e da dor; *el bebé* e *la calavera* representam a face conjunta do nascimento e da morte —, *la extranjera* atravessa a todos sem par, porque seu objeto mágico de poder está fora de qualquer sistema dual. Ela é a lateral da moeda, o círculo que lhe envolve e lhe constitui, e que fica no meio de suas duas faces, nos lembrando que na vida estamos sempre no meio, já que num círculo o fim e o começo inevitavelmente se encontram. Ao buscar uma lógica do sentido, *la extranjera* se depara com — e evidencia para todos — o caráter incapturável da linguagem; e é assim que aprende e ensina a amar o insignificante, a amar o inominável daquilo que transborda, ultrapassa e excede as pessoas…

A trama da vida está tecida. Esses cinco personagens não passam de cinco facetas da vida humana que, juntas, compõem tudo o que de mais íntimo lhe diz respeito: o amor, a dor, o nascimento, a morte e o sentido da existência. Essa dramaturgia foi produzida no

período entre 31 de outubro e 3 de novembro de 2018, na potência de um encontro entre amigos no interior do estado de Michoacán, México, numa viagem em que viveram o dia dos mortos tentando fazer da vida uma obra de arte.

Recebido em: 30/06/2019

Aceito em: 30/07/2019

[2] Ilona Katarzyna Adamczyk é Licenciada em Turismo (Adam Mickiewicz University, Polônia), Diplomada em Fotografia (Escuela Activa de Fotografía, México) e Licencianda em Artes Visuais (Centro Morelense de las Artes, México). Fotógrafa profissional em Cuernavaca, México. E-mail: ilonaadamczyk64@gmail.com.

[3] EPICURO. **Carta a Meneceu** (Sobre a felicidade). Lisboa, Portugal: Relógio D`água, 2008 (p. 17).

[4] MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios** [1595]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (p. 51).

[5] *Cempasúchil* é como se chama a flor laranja usada na celebração do *día de muertos*. Na tradição mexicana, diz-se que ela cria uma ponte entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos e, por isso, casas e cemitérios ficam exuberantemente adornados com essa flor no período do referido ritual.

[6] O resultado do trabalho cênico da residência artística a que me refiro sairá brevemente publicado em dois textos: COUTINHO, Karyne Dias. Poéticas del Aprender en el Teatro Ritual: de la improvisación a la pedagogía de si. **Revista Artis**, Revista Cultural de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Vera Cruz, México. n. 4, p. 1-12, out./dez. 2019 (aceito para publicação, no prelo); e COUTINHO, Karyne Dias; HADERCHPEK, Robson. Pedagogia de si: poética do aprender no teatro ritual. **Art Research Journal**, Dossiê: Perspectivas Multidisciplinares no Campo da Arte, v. 6, n. 2, p. 1-25, 2019 (no prelo).

[7] Proposta por Robson Haderchpek em sua pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, Áustria (2014-2015), a *dramaturgia dos encontros* é uma metodologia de trabalho cênico característica do jogo ritual, a partir da qual a estória a ser contada numa performance emerge das práticas de improvisação desenvolvidas nos laboratórios de criação. É assim que, ao invés de já ter um conteúdo que antecederia a prática, a narrativa dramatúrgica vai, ao contrário, sendo escrita pelos próprios corpos em movimento, a partir das relações que estabelecem entre si. Nesse sentido, a dramaturgia emerge sempre como resultado dos encontros, o que inverte o trabalho com os personagens: ao invés de os laboratórios consistirem em experimentações (nos corpos dos performers) de personagens que já estariam escritos antecipadamente, são os próprios personagens que, de modo inverso, nascem da experimentação dos corpos, em sua forma tanto física quanto escrita. Para saber mais sobre essa proposta dramatúrgica, pode-se consultar: HADERCHPEK, Robson. A Dramaturgia dos encontros e o jogo ritual: Revoada e a conferência dos pássaros. **Revista Encontro Teatro**. Goiânia: Grupo Sonhus Teatro Ritual, n. 3, jul. 2016, p. 38-58.

[8] PELLEJERO, Eduardo. "Morder o real": o engajamento antes da sua representação. **O que nos faz pensar,** Rio de Janeiro, v.26, n.40, p.223-236, jan.-jun. 2017 (p.228).

[9] Rainer Maria Rilke apud BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011 (p. 132).

Jornalismo

COLUNA ASSINADA

Entrevista Paulo Nobre | “Modelagem climática, sistemas caóticos e incertezas”

Por Allison Almeida

16/09/2019 - Paulo Nobre, cientista-líder do componente Modelagem, no INCT-MC2, reflete sobre o paradigma científico das incertezas na climatologia, aponta a importância dos trabalhos em modelagens climáticas e apresenta um panorama das pesquisas brasileiras atuais.

Os estudos climatológicos relacionados às mudanças climáticas não seriam os mesmos sem o desenvolvimento de modelos climáticos. Trabalhando com sistemas complexos e inúmeras variáveis, estudiosos traçam panoramas do que está por vir e refletem sobre o que aconteceu no passado através de um exercício científico que envolve, entre outros elementos, apontamentos importantes sobre a ação humana no equilíbrio ambiental do planeta. Nesta área da climatologia, a ciência brasileira tem se destacado graças a produção de extensa literatura e a construção de um modelo nacional – O Modelo Brasileiro do Sistema Terrestre (BESM – Brazilian Earth System Model, na sigla em Inglês) – um projeto criado para pensar cenários de mudanças climáticas com a perspectiva brasileira. A **Climacom** convida para uma conversa com **Paulo Nobre** (INPE), um dos principais nomes da meteorologia no Brasil, e cientista-líder do componente Modelagem, no INCT-MC2, sobre os rumos atuais da modelagem e sua relação com as incertezas, que potencializam os saberes neste fascinante campo científico.

ClimaCom | A modelagem climática trabalha com sistemas caóticos, complexos e com inúmeras variáveis que tornam a incerteza uma espécie de Ethos deste fazer científico. Como as incertezas potencializam a ciência na climatologia? Como o senhor observa a relação entre incerteza e precisão no pensar da modelagem climática?

Paulo Nobre | Na modelagem climática, *as incertezas são a única certeza*. Assim também em todos os aspectos das ciências da terra, sociais, biológicas. O conceito de precisão, e.g. 1+1=2; leva a uma visão estigmatizada da ciência, e da “vida”, de que o “preciso” é o “certo”. Assim, a ciência da modelagem climática vive diante do paradigma, de certa forma inconciliável, de *reduzir a incerteza* como caminho para ganhar confiabilidade. Este foi o caminho adotado, por exemplo, pelo Programa Mundial de Pesquisa Climática (WCRP) da ONU. Caminho este que nas últimas várias décadas, mostrou pouquíssima

evolução, se alguma, não obstante o considerável aumento no conhecimento e capacidade de representação matemática de inúmeros processos físicos, anteriormente desconhecidos da ciência moderna. No meu modo de ver, precisamos compreender de que forma podemos fazer as melhores escolhas, isto é, aquelas que nos levem a um contínuo processo evolutivo da capacidade de modelagem do sistema caótico do clima terrestre, contando com a incerteza e aprendendo a tomar decisões com ela. Procurar reduzir ou mesmo eliminar a incerteza, para então poder melhor decidir, me parece uma forma inadequada de lidar com um fenômeno complexo, sem compreender sua natureza, complexa.

ClimaCom | Os estudos de modelagem climática têm a ver com medições de mudanças climáticas passadas (recentes e mais antigas, paleoclimáticas) e a criação de cenários futuros possíveis. Como acontece essa relação entre passado e futuro? Poderia exemplificar? Que ferramentas e metodologias são utilizadas para explicitar essas relações? Quais são os desafios atuais da modelagem climática no que concerne a relação com o tempo?

Paulo Nobre | Poder-se-ia elucubrar infinitamente sobre o tema, cuja máxima pode ser resumida num pensamento expresso por Albert Einstein, em tradução livre: "nós que conhecemos a física, sabemos que o tempo é uma ilusão, porém persistente". Na ausência total ou parcial do conhecimento sobre as leis regentes de um fenômeno, adotando aqui o pensamento de que "todos os processos são regidos por leis, sem exceção" (aqui, novamente, em pensamento formulado Einstein e complementado por Stephens Hawkins), procuramos no passado os momentos de ocorrência de um fenômeno, estudamos as intercorrências que as séries de dados disponíveis nos permitam inferir. Tal "algorítmo" nos permitiria, em princípio, "prever o futuro" a partir da constatação da ocorrência de um evento, e sua repetição, no passado. Contudo, há vários problemas com tal abordagem metodológica, o primeiro dos quais é de que o assim chamado "estado básico" nas ciências climáticas, isto é, as condições ambientais globais médias da época no passado (elas nunca serão "idênticas" – e aqui se interpõe novamente o conceito de precisão-certeza) sejam similares às condições atuais. Já neste quesito, o modelo de "perfect prog", que consiste na previsão da ocorrência de determinadas consequências futuras devido à observação de um evento presente, tendo em conta que no passado tal evento esteve associado, predominantemente, à este ou aquele evento, falha. Isto porque vivemos uma condição onde o acúmulo de gases de efeito estufa (aqueles gases atmosféricos que naturalmente fazem do planeta habitável, termodinamicamente, por exemplo, vapor d'água, CO2, NO2… etc.) devido às atividades antrópicas decorrentes da utilização massiva de combustíveis fósseis como base do crescimento populacional, industrial, conversão do uso da terra, entre outros, torna as condições de contorno completamente díspares em relação aos registros paleoclimáticos disponíveis. A modelagem climática tenta, e de certa forma consegue, contornar tal limitação ao utilizar um conjunto de fórmulas matemáticas que descrevem as relações físicas entre processos naturalmente ocorrendo nos vários domínios interconectados do sistema terrestre, tais como os oceanos e a atmosfera, a criosfera, as florestas e os continentes. Não obstante, tal paradigma, calcado no reconhecimento

da existência e atuação das leis da física, química, biologia na regulação do sistema terrestre, as representações matemáticas das leis que são conhecidas, dentro do universo de todas as leis existentes, algumas das quais sequer há noção da existência, é imperfeito. Uma forma singela de representar o tamanho desse desafio está na máxima de Edward Lorenz, pai da Teoria do Caos, ponderando sobre os efeitos do bater de asas de uma borboleta no Brasil… para a formação de um furacão no Caribe. Para o pensamento comum; nenhum! Mas sim para a compreensão dos sistemas altamente não lineares atuantes no sistema climático global, ou por assim dizer o sistema terrestre; embora (ainda, se algum dia) não conheçamos a matemática necessária para responder com "precisão" a tal pergunta, compreendemos que são fenômenos interligados para os quais não temos ferramental conceitual/matemático/computacional adequado para tratar.

ClimaCom | Historicamente os climatologistas têm dado uma atenção grande para o desenvolvimento de modelos que sejam mais específicos na construção de cenários que levem em consideração dados antropogênicos como o desmatamento, os aerossóis de carbono gerado por queima de biomassa e o uso extensivo do solo para atividades agrônomas. Quais os desafios de incorporar e medir as atividades humanas nos modelos?

Paulo Nobre | Paradigmaticamente, se trata de uma figura mental, de que "somos muito pequenos, infinitesimalmente pequenos, para que nossas ações possam afetar o planeta". Tal conceito decorre de dois falsos paradigmas: (1) o primeiro é o do desconhecimento das consequências das opções e ações individuais no sistema como um todo. Seria o equivalente a perguntar qual o efeito do bater de asas de uma borboleta… enunciado por Lorenz. E aqui é de interesse notar que o paradigma errado, digamos assim, poderia levar à pergunta hipotética: "mas então, quantas borboletas são necessárias para que o bater de asas conjunto delas de fato cause um furacão em alguma parte do globo"! A razão pela qual tal pergunta não faz sentido, no conceito primário do Caos, é de que ela parte de um preceito linear (o Caos é em essência não-linear) de cascata de energia; o que naturalmente não é o caso. Seria o equivalente em dizer que montando um cavalo que cavalga a dez quilômetros por hora eu chegaria a tal destino em dez horas. A pergunta então seria: quantos cavalos eu necessitaria para chegar ao tal destino em uma hora!? Se, a velocidade dos cavalos fosse aditiva, alguém poderia arriscar a resposta… dez cavalos. Igualmente se poderiam dizer 600 cavalos, se eu desejasse vencer a distância em um minuto!! O problema com tal estrutura de pensamento é que as velocidades de translado não são aditivas; e mais cavalos gerariam ainda dificuldades inerentes às interações entre os cavalos e desses com o caminho, largura dos túneis e pontes, e tudo o mais associado. (2) o segundo é a incipiência da representação matemática da presença humana nos modelos climáticos. Assim, experimentamos uma condição de certa forma anacrônica, do ponto de vista da modelagem do sistema terrestre, na qual algumas das consequências das atividades humanas, como a poluição das águas, do solo e do ar; a remoção das florestas; a exaustão dos recursos pesqueiros, de solos agricultáveis; a superpopulação das cidades, entre tantas outras, alteram de forma significativa, geofisicamente, o planeta. No entanto, nossos modelos não contemplam as formulações

matemáticas de ação-reação dos próprios agentes de mudança do ambiente. Atribuímos valores para tais ações mas não temos "pessoas" habitando nossos modelos.

ClimaCom | Desde que o Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas divulgou seu primeiro relatório em 1990, a climatologia e a modelagem evoluíram bastante ao ponto de reconfigurar nossa capacidade de entender os fenômenos ligados às mudanças climáticas. Uma das preocupações científicas encontradas no primeiro relatório era encontrar mecanismos que proporcionassem a produção de modelos climáticos com uma melhor resolução em termos de representatividade do que acontece em processos físicos em pequena escala (por exemplo, o que acontece nas nuvens). Passados quase trinta anos desde o primeiro relatório, quanto a modelagem climática evoluiu neste sentido de tentar explicar e medir fenômenos em pequena escala?

Paulo Nobre | Neste intervalo de tempo, a capacidade em representar processos de pequena escala na atmosfera, na biosfera e nos oceanos aumentou tremendamente, principalmente devido ao aumento da capacidade supercomputacional nos centros de climatologia que se dedicam ao estudo e à modelagem do sistema climático global. A velocidade de processamento do maior supercomputador destinado aos estudos do clima da década de 1970, o CRAY-YMP, hoje é superado pela velocidade de processamento de um smartfone. Além desse colossal aumento da velocidade de realização de cálculos numéricos nos supercomputadores, também evoluiu o conhecimento sobre os processos físicos e suas representações matemáticas. Embora a uma taxa infinitamente menor, como é natural no pesquisar sobre os processos da ciência.

ClimaCom | A modelagem climática é um tema transversal do INCT, pois envolve todas os demais subcomponentes. Como acontecem essas interações entre as pesquisas e pesquisadores da área de modelagem e os demais grupos de pesquisas e pesquisadores? Poderia nos dar exemplos dessas interações?

Paulo Nobre | Devido ao que eu acredito ser fruto de um campo bastante assimétrico no que tange à linguagem e aos paradigmas das diversas ciências abraçadas pelo INCT-MC, tem sido maior e mais frequente que os vários grupos se utilizem, quando o fazem, dos produtos dos cenários climáticos gerados, não somente pela subcomponente de modelagem do INCT, mas por diversos institutos ao redor do globo, do que o fluxo inverso de informação para a componente de modelagem climática. Assim, a taxa de assimilação de novos conhecimentos, desenvolvidos pelas demais subcomponentes do INCT apresenta uma taxa muito pequena, mas não nula, de incorporação no modelo que desenvolvemos. Exemplos de interação residem em artigos científicos utilizando os cenários climáticos desenvolvidos pelo BESM para proposição de ações de políticas públicas para o desenvolvimento sustentável do Nordeste Semiárido frente às mudanças climáticas; contando com as subcomponente de economia, energias renováveis e modelagem, além de Universidades e Institutos de Pesquisa no Brasil e no Exterior (Nobre et al. 2019), disponível no endereço: https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/IJCCSM-09-2018-0067/full/html).

ClimaCom | No que diz respeito aos estudos de modelagens climáticas, a primeira fase do INCT focou em desenvolvimento de modelos numéricos para construção de cenários ambientais que contribuíssem para uma melhor geração de estudos de impactos e adaptação às mudanças climáticas globais. Nesta fase foram desenvolvidos, por exemplo, estudos inéditos como a modelagem do efeito de descargas fluviais dos rios amazônicos, na circulação, temperatura, salinidade e biogeoquímica no Atlântico Tropical. Em relação a objetivos, o que podemos esperar do Tema Transversal "Modelagem Climática" no INCT-MC2?

Paulo Nobre | Inicialmente uma correção: durante a primeira fase do INCT-MC de fato focou-se no desenvolvimento do modelo acoplado oceano-atmosfera-biosfera global voltado para a geração de cenários globais de mudanças climáticas. Isto foi alcançado com relativo sucesso, contando inclusive com alguns resultados inéditos no que tange à compreensão de processos de interação oceano-atmosfera global com rebatimentos sobre a América do Sul. Os estudos dos efeitos das descargas fluviais dos rios amazônicos, que tiveram início no INCT-MC, continuam em fase de desenvolvimento e estudo; e deverão aportar novos conhecimentos para a compreensão do funcionamento sistema terrestre. Durante o INCT-MC2, daremos continuidade às pesquisas iniciadas anteriormente, agora utilizando o modelo na sua mais moderna versão, com parametrizações aprimoradas e a representação de processos atmosféricos, oceânicos e continentais de escalas espaciais mais finas. Além desses, deveremos contar com uma capacidade supercomputacional mais avançada, da ordem de cinco a dez vezes mais veloz do que aquela disponível durante o INCT-MC. No conjunto de um modelo que incorpora a representação matemática de um maior número de processos e um sistema computacional mais veloz, esperamos trazer à luz cenários de mudanças climáticas mais capazes de subsidiar as atividades de pesquisa das demais componentes do INCT-MC2.

ClimaCom | Países industrializados como Alemanha, França e, até mesmo Estados Unidos e China, reconhecidamente os maiores poluidores do globo, têm concentrado esforços científicos em estudos de modelos climáticos. Em relação a estes protagonistas no tabuleiro da geopolítica, como andam as pesquisas brasileiras em relação ao tema? O Brasil é um dos poucos países emergentes com estudos significativos nesta área.

Paulo Nobre | O Brasil se destaca entre os países de graus similares de industrialização (por exemplo, os BRICS) pelo desenvolvimento de sua própria capacidade de modelagem climática global. Contudo, inerente à uma condição antropológica particular histórica de Nação provedora de insumos (minerais preciosos, não ferrosos, ferrosos, madeira, grãos…) para os países industrializados, não desenvolvemos a cultura da geração de elementos altamente elaborados, como o é uma previsão ou cenário climático. Isto acarreta uma variabilidade nos próprios ciclos de financiamento, com períodos de maior afluência de recursos, seguidos de períodos de míngua. Esses próprios, elementos promotores de uma resiliência das estruturas de produção do conhecimento e de seus próprios pesquisadores. Além desses, o Brasil se define numa condição ímpar: recipiente da maior quantidade de diversidade biológica do planeta, em suas florestas e oceanos territoriais, o

país continua desempenhando um papel de grande provedor de insumos com baixo valor agregado (por exemplo, grãos, isto é, água, minérios), fruto do extrativismo primário para os países industrializados. Tal "modelo" de desenvolvimento econômico condiciona uma pesquisa mais voltada para processos rudimentares da cadeia do conhecimento; em contraposição ao desenvolvimento de um modelo matemático do sistema climático global. Assim, sucessivas administrações federais se ejetam pela descoberta de jazidas de óleo no fundo do mar (onde deveriam ser mantidas para uma época futura na qual sua riquíssima estrutura polimérica pudesse ser utilizada para a produção de utensílios os mais variados (dos quais somente iniciamos a conhecer alguns com espanto na atualidade), alardeando imagens aos quatro ventos. Países com um mais elevado grau de desenvolvimento social-econômico, como exemplo da Noruega, não obstante produzirem um fantástico influxo de divisas pela exploração e exportação do petróleo; o fazem sem alarde, investindo, ao contrário, somas expressivas no desenvolvimento da pesquisa científica-tecnológica e cultural em seu próprio país.

ClimaCom | Na última década, o senhor junto com outros cientistas têm concentrado esforços para a criação de um modelo matemático de modelagem e variações climáticas exclusivamente brasileiro, e que leve em consideração variáveis particulares como o nosso bioma. Como os seus trabalhos em relação a esta perspectiva estão neste momento? Qual a importância de criarmos um sistema nacional de modelagem em vez de importarmos um modelo pronto de outro país?

Paulo Nobre | A estratégia de desenvolvimento de um modelo climático global no Brasil tem dois pontos de motivação principais. O primeiro é que de através do desenvolvimento de tal modelo se cria uma cultura científica de avaliação dos fenômenos climáticos através das diversas áreas do conhecimento. Ao desenvolverem-se teses nas quais estudantes das áreas tão distantes da área de modelagem de fluidos geofísicos, como por exemplo a agronomia, medicina, direito, para citar somente três, busca-se inserir o conhecimento sobre o que as mudanças climáticas de fato representam para o tecido social, de forma orgânica. Perguntas como: quais os impactos da manutenção ou expansão da matriz energética com base em combustíveis fósseis para os direitos difusos dos cidadãos ao ar e à água? Uma pergunta de difícil resposta, se não houver um corpo de juristas que compreendam as limitações e as incertezas, assim como o alcance e as "certezas" que a modelagem do sistema terrestre pode produzir. Assim se poderia citar condições análogas na medicina (ocorrência de calamidades de doenças transmitidas por vetores com pegada nas variáveis do clima, ou mesmo a ocorrência de períodos estendidos de estresse térmico, que podem levar ao óbito prematuro milhares ou mesmo milhões de cidadãos). A segunda motivação é que somente através do desenvolvimento de uma linguagem matemática expressa em modelos climáticos, como o que desenvolvemos no Brasil, é possível considerar o conhecimento sobre processos do sistema terrestre, tal como os biomas tropicais, o sistema de lagos e rios, no clima. O primeiro trabalho publicado a partir de estudos desenvolvidos no INPE com uma versão precursora do BESM, por exemplo, indicou, de forma pioneira, o papel da Floresta Amazônica como regulador do clima global (Nobre et al. 2009).

ClimaCom | O CPTEC / INPE desenvolve desde 2008 um modelo climático nacional, o BESM, sigla inglesa para Modelo Brasileiro do Sistema Terrestre. O senhor foi um dos líderes da última versão deste projeto, o BESM 2.5, que teve como um dos objetivos tentar equacionar importantes variabilidades climáticas, acontecidas principalmente no oceano atlântico, para uma melhor compreensão dos fenômenos das mudanças climáticas. Em relação a outras versões anteriores, o que a versão 2.5 trouxe de novidades para os estudos relacionados à previsão do clima e mudanças climáticas? Os cientistas brasileiros já trabalham numa nova versão do projeto buscando melhorias?

Paulo Nobre | A versão 2.5 do BESM foi aquela com a qual o Brasil inaugurou sua participação no projeto mundial de intercomparação de modelos acoplados, da sigla em Inglês CMIP fase 5 (Coupled Models Intercomparison Project, phase 5), com o artigo científico publicado no Journal of Climate apresentando o modelo (Nobre et al. 2013). Aquele foi um momento muito importante para a afirmação Brasileira internacional no âmbito da ciência mundial do clima, na qual se demonstrava a capacidade científica e institucional nacional para produzir um modelo climático global da classe dos demais modelos de nações com significativa capacidade científica, tecnológica, econômica e institucional. Presentemente há mais de dez grupos de pesquisa espalhados por todo o Brasil que trabalham diretamente com os cenários de mudanças climáticas gerados pelo BESM2.5, assim como parte deles contribui para a geração da nova versão do modelo, em curso. O INPE se mantém, nesses desdobramentos, como a instituição líder no desenvolvimento do modelo, através de seu Centro de Previsão de Tempo e Estudos Climáticos (CPTEC).

ClimaCom | O senhor é um dos principais cientistas da Rede de Previsão e Pesquisa no Atlântico Tropical (Pirata, na sigla original, em inglês), uma iniciativa acadêmica que há vinte e dois anos envolve pesquisadores do Brasil, Estados Unidos e França a fim de observar variáveis atmosféricas e oceanográficas entre a América do Sul e a África. Qual a importância deste tipo de cooperação internacional para os estudos brasileiros ligados a climatologia e quais as interações o programa vem monitorando atualmente?

Paulo Nobre | A Rede PIRATA de pesquisa e monitoramento do Atlântico Tropical representa, conjuntamente com o desenvolvimento do modelo BESM, uma evolução de enormes proporções para o avanço no conhecimento dos processos climáticos que afetam as Américas e a África. O Projeto PIRATA se reveste de uma importância adicional, por ser o resultado de parceria internacional entre o Brasil, França e Estados Unidos da América que já dura 22 anos, gerando, com isto as mais longevas séries históricas de observações horárias da interface oceano superior e atmosfera para o Atlântico Tropical. A rede PIRATA já entregou, neste período, mais de sete milhões de conjuntos de dados para atividades de pesquisa, que resultaram em mais de 300 artigos científicos publicados em jornais científicos com corpo editorial, com participação significativa dos EUA, França, Brasil e Alemanha. Para exemplificar a importância do conjunto de monitoramento oceânico e modelagem climática para o Brasil; foi utilizando o conjunto de dados das bóias da extensão oeste da rede PIRATA (PIRATA-SWE) e o modelo BESM, foi possível publicar de

forma pioneira evidências observacionais e de modelagem do papel da atmosfera forçando o Oceano Atlântico Sudoeste, no que se chama de uma circulação termicamente indireta associada à gênese da Zona de Convergência do Atlântico Sul – ZCAS (Nobre et al. 2012).

ClimaCom | No artigo "*Solar smart grid as a path to economic inclusion and adaptation to climate change in the Brazilian Semiarid Northeast*", o senhor e outros cientistas defendem a tese de que, num futuro próximo, a energia solar extraída no semiárido brasileiro poderá se tornar uma importante ferramenta de adaptação às mudanças climáticas visando um futuro de desenvolvimento sustentável desta região que é a mais pobre do país. Neste sentido, qual é o potencial econômico do semiárido para a produção de energia? Há estudos de modelos climáticos que abordem a questão a longo prazo?

Paulo Nobre | O enorme diferencial da geração fotovoltaica no Nordeste Semiárido, como meio de desenvolvimento econômico regional com inclusão social está em sua característica da possibilidade de geração distribuída. Isto significa que cada propriedade rural pode gerar energia elétrica localmente para enriquecer a cadeia de produção de alimentos e essências, além de poder comercializar o excedente gerado. Para se ter uma idéia do montante desta capacidade, basta notar que poder-se-ia *dobrar* quantidade de energia elétrica produzida anualmente no Brasil, pela implantação de painéis solares fotovoltaicos que ocupassem 10% do total das áreas de pastos degradados e terrenos desertificados no Nordeste Semiárido. Além do exposto acima, os estudos de modelagem climática desenvolvidos não somente com o BESM, mas com um grande número de outros modelos climáticos globais indicam uma tendência de redução dos totais pluviométricos anuais sobre o Nordeste. O que representa uma ainda maior disponibilidade de radiação solar anual. O conhecimento de tais características, presentes e futuras, já permitem ao Estado a geração de políticas públicas que levem em consideração tais condições, levando o Nordeste Semiárido a uma condição de geração de riquezas inalcançáveis através dos paradigmas anteriores baseados no provimento do escasso insumo água e remoção do rico bioma da Caatinga como fonte de energia.

ClimaCom | A comunidade da climatologia atenta para a necessidade do Brasil adquirir um supercomputador novo para um processamento de dados mais eficaz. O modelo atual, o supercomputador Tupã – adquirido em 2010 pelo governo brasileiro – está no final de sua vida útil e, segundo projeções, não deve funcionar plenamente até 2020. Um novo investimento numa ferramenta tecnológica custaria em média U$100 milhões, porém o atual cenário de cortes em áreas que envolvem ciência, tecnologia e inovação torna o investimento improvável a curto prazo. Se esta situação realmente se concretizar, há previsões do quanto esse cenário prejudicaria os estudos relacionados a modelagem e a climatologia por não poderem contar com um supercomputador?

Paulo Nobre | A hipotética ausência de investimentos para a atualização supercomputacional do INPE não afetaria somente a capacidade nacional de gerar os cenários de mudanças climáticas, cenários estes imprescindíveis para que outras instâncias do Governo Federal possam elaborar os estudos

de impactos da ocorrência de eventos climáticos extremos (como as secas que afetaram a Região Sudeste nos anos de 2014-2016, ameaçando levar ao colapso não somente o abastecimento de água em centros urbanos da Região que somam mais de 40 milhões de pessoas, como também ao colapso da produção de energia hidrelétrica, como ocorrido na Usina de Três Marias); mas também afetaria a capacidade do CPTEC em gerar previsões de tempo e clima sazonal com consequências devastadoras na Economia. Contudo, sou de opinião de que diante da importância da continuidade do provimento destes serviços básicos, essenciais para as seguranças hídrica, energética e alimentar da Nação, certamente o assunto está sendo considerado pelos tomadores de decisão econômica estratégica nacional.

Bibliografia citada

Nobre, P., M. Malagutti, D. F. Urbano, R. A. F. de Almeida, and E. Giarolla, 2009: Amazon Deforestation and Climate Change in a Coupled Model Simulation. *J. Clim.*, 22, 5686–5697, doi:10.1175/2009JCLI2757.1.

——, R. A. De Almeida, M. Malagutti, and E. Giarolla, 2012: Coupled Ocean–Atmosphere Variations over the South Atlantic Ocean. *J. Clim.*, 25, 6349–6358, doi:10.1175/JCLI-D-11-00444.1.

——, L. S. P. Siqueira, R. A. F. de Almeida, M. Malagutti, E. Giarolla, G. P. Castelão, M. J. Bottino, P. Kubota, S. N. Figueroa, M. C. Costa, M. Baptista, L. Irber, and G. G. Marcondes, 2013: Climate Simulation and Change in the Brazilian Climate Model. *J. Clim.*, 26, 6716–6732, doi:10.1175/JCLI-D-12-00580.1.

——, E. B. Pereira, F. F. Lacerda, M. Bursztyn, E. A. Haddad, and D. Ley, 2019: Solar smart grid as a path to economic inclusion and adaptation to climate change in the Brazilian Semiarid Northeast. *Int. J. Clim. Change Strateg. Manag.*, doi:10.1108/IJCCSM-09-2018-0067. https://www.emeraldinsight.com/doi/10.1108/IJCCSM-09-2018-0067 (Accessed June 25, 2019).

Esta entrevista faz parte das ações do projeto INCT-Mudanças Climáticas Fase 2 financiado pelo CNPq projeto 465501/2014-1, FAPESP projeto 2014/50848-9 e a CAPES projeto 16/2014.

Monitorar a Amazônia e o cerrado é um gesto vital para proteção dos ecossistemas e geração de novas compreensões climatológicas

Por Allison Almeida

21/08/2019 - Usando ferramentas diversas, técnicas numéricas, supercomputadores e trabalhando em rede com cientistas de várias partes do mundo o grupo "Ecossistemas", do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas 2a. Fase (INCT-MC2), busca criar modos de medir e relacionar desmatamento, queimadas e a emissão de carbono e aerossóis, propondo um novo mapa de biomassa para o cerrado e um observatório de torre em meio à Amazônia para coleta e análise de dados.

Em seus mais de sete milhões de quilômetros quadrados em extensão, a Amazônia e o cerrado são os dois maiores biomas da América do Sul e estrategicamente muito importantes para a compreensão dos fenômenos das mudanças climáticas. A Amazônia abrange uma área de mais de cinco milhões de metros quadrados e, se fosse um país seria o sétimo maior do mundo em extensão territorial. Já o cerrado, com sua área estimada em dois milhões de quilômetros quadrados, seria o terceiro maior país da América do Sul apenas atrás de Brasil e Argentina. No Brasil, o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas 2a. Fase (INCT-MC2) tem se debruçado em estudos que monitoram a situação destes dois ecossistemas e sua relação com a problemática das mudanças climáticas. O INCT-MC2 está atualmente na segunda fase de implantação e, através do subcomponente "Ecossistemas", liderado pelo cientista Paulo Artaxo, doutor em física atmosférica, monitora a situação destes dois biomas no que se refere ao desmatamento, a influência das queimadas e a emissão de carbono e aerossóis. Artaxo explica que os humanos dependem dos serviços desses dois ecossistemas porque eles regulam questões básicas, como, por exemplo, chuva, produção de alimentos, a própria manutenção do equilíbrio do balanço radiativo na atmosfera e a concentração de oxigênio. A Amazônia tem ainda um papel fundamental por ser um "gigantesco ecossistema que armazena carbono na biosfera. Se ela perder parte desse carbono, através do desmatamento ou através de mudanças climáticas, certamente o clima global será fortemente impactado", ressalta.

O cerrado, assim como a Amazônia, também armazena grande quantidade de carbono. Um estudo apresentado pelo Fundo de Parceria para Ecossistemas Críticos em 2016 avaliou que o cerrado tem o poder de acumular algo equivalente a 13,7 bilhões de toneladas de dióxido de carbono (CO2). Sua destruição, além de um dano ambiental irreversível, ampliaria o efeito estufa. Ainda, de acordo com dados do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe), o cerrado perdeu, entre 2015 e 2017, aproximadamente 19 mil km2. Artaxo aponta que o desmatamento e os incêndios são uma péssima notícia, pois o bioma é parte importante de uma extensa cadeia hídrica que alimenta bacias importantes.

"Esta ação está ocasionando um impacto muito forte sobre a geração de vapor d'água em outros ecossistemas que são responsáveis por uma geração muito grande das bacias hidrográficas brasileiras, como por exemplo a bacia do rio São Francisco e a do rio Madeira", declara.

Monitoramento do cerrado

A quantificação da variação da densidade de biomassa do cerrado é crucial para as políticas de mitigação das mudanças climáticas e, com este objetivo, cientistas do INCT-MC2 propuseram, em estudo inédito, a elaboração de um novo mapa de biomassa para o monitoramento do cerrado brasileiro. A pesquisa "Optimizing biomass estimates of savanna woodland at different spatial scales in the Brazilian Cerrado: Re-evaluating allometric equations and environmental influences" aponta uma nova equação para, entre outras coisas, obter uma medição mais segura do potencial de armazenamento de carbono deste bioma.

Por conta das características físicas da sua vegetação, a incerteza nos estoques de carbono sobre o cerrado ainda é alta. A situação atual de avanço de desmatamento e queimadas contribui também para dúvidas científicas. O interesse de encontrar novas formas de monitoramento da biomassa no cerrado se explica porque, além de ser o segundo maior bioma da América do Sul, ele foi responsável pela também pela segunda maior contribuição às emissões de carbono no Brasil nos últimos 10 anos. Segundo estudo do Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia (Ipam), de 2017, num período de quinze anos – 2000 a 2015 – o cerrado perdeu 236 mil quilômetros quadrados, obtendo uma relação crítica em relação a preservação. Melhorar as estimativas dos estoques de carbono é importante para apontar os impactos das mudanças presentes, entender seu papel no balanço global de carbono e desenvolver novas políticas de mitigação das mudanças climáticas.

Tecnologia aplicada para coleta e análise de dados na Amazônia

O Observatório de Torre Alta Da Amazônia – do inglês, Amazon Tall Tower Observatory

(ATTO) – tem sido essencial para a compreensão de novas perspectivas relacionadas e medições de dados relacionados a fatores climáticos importantes, tais como: índices pluviométricos, quantidade de calor e liberação de gás carbônico. No alto de seus 325 metros, o ATTO, a maior estrutura humana na Amazônia, é uma ferramenta importante que ajuda numa melhor compreensão de fenômenos peculiares como vários episódios de transporte da África para Amazônia Central detectados entre fevereiro e abril deste ano.

Além do ATTO, o INCT-MC2 tem utilizado a tecnologia do big data para trazer novas perspectivas aos estudos relacionados aos ecossistemas e sua relação com as mudanças climáticas. “O big data é essencial. No caso dos estudos relacionados à Amazônia, nós trabalhamos com milhares de dados coletados simultaneamente em várias localidades ao longo de vários anos”, conta Artaxo. Ele explica que para entender o funcionamento de um complexo ecossistema como a Amazônia os cientistas usam técnicas numéricas, supercomputadores e trabalham em rede com cientistas de várias partes do mundo. Os estudos de precipitação em uma determinada região, por exemplo exigem a compreensão desde o uso do solo, ao transporte a longa distância de gases e partículas, até quantidade de radiação na atmosfera, entre outros fatores.

Entrevista Eduardo Mário Mendiondo | “Segurança hídrica brasileira depende de pesquisa e investimentos”

Por Allison Almeida

26/06/2019 - O engenheiro de recursos hídricos indica que as pesquisas brasileiras em gestão das águas vêm chamando a atenção da comunidade científica internacional, e que é necessário mais recursos visando ações a longo prazo.

Essencial para a vida, a forma como uma nação realiza a gestão de suas águas revela dados importantes sobre o estágio de desenvolvimento de um país do ponto de vista socioeconômico. A *Climacom* conversou com Eduardo Mário Mendiondo, cientista líder do componente ‘Gestão de Recursos Hídricos’, do Projeto INCT-Mudanças Climáticas 2a. fase (INCTMC2), para discutir como o Brasil vem tratando o tema, e como a ciência nacional vem dando contribuições ao mundo. Questões como políticas públicas, novos produtos, gestão a longo, mitigação de efeitos da seca, colaboração entre universidades e os novos planos do INCTMC2 foram abordados numa conversa, que refletiu também sobre a importância da manutenção dos investimentos na área. “Sem um plano nacional de investimento em Ciência e Tecnologia a longo prazo, não haverá sustentação científica para futuros INCTs, nem instrumentos financeiros para as futuras etapas do Plano Nacional de Segurança Hídrica”, afirma.

ClimaCom | O Brasil é uma das maiores potências hidrográficas do globo e, por conta disso nosso país tem uma grande importância geostratégica no que se refere a recursos hídricos. Como o senhor define o momento atual das pesquisas brasileiras em relação à sustentabilidade e a exploração racional de recursos hídricos? O Brasil vem dando atenção necessária ao tema? Como o Programa INCTMC2 vem contribuindo para a autonomia brasileira em relação à gestão de recursos hídricos?

Eduardo Mário Mendiondo | As pesquisas brasileiras, em relações à sustentabilidade e exploração racional de recursos hídricos, estão ganhando atenção internacional. O Brasil, em geral, vem dando atenção ao tema. Um exemplo é o Plano Nacional de Segurança Hídrica, lançado em abril/2019. No PNSH/Brasil há oportunidades para incorporar os impactos regionais, assimetrias biomáticas e as estratégias de adaptação dos sistemas de recursos hídricos no horizonte 2030-2100. O Programa INCT-Mudanças Climáticas tem uma oportunidade da subcomponente de “segurança hídrica” estar mais alinhada com os planos federais, estaduais e municipais, porém ainda faltam mais recursos, públicos e privados, para termos uma melhor divulgação

e incentivo nacional e internacional. A China estava atrás do Brasil há 50 anos e nos superaram. Por quê? No Brasil falta um jogo claro. Embora as pesquisas cresçam em número e em qualidade, existe, em primeiro plano, uma falta ou queda de uma política de longo prazo dos órgãos públicos de fomento. Como segundo aspecto, é incerta uma política que promova mais claramente as regras de parcerias público-privadas (PPPs). Como terceiro elemento importante, há uma falta de interesse de empresas privadas, no geral, pela pesquisa feita no Brasil. Estes e outros fatores comprometem as conquistas e deixam obscuros quaisquer cenários. A mensagem é clara: sem um plano nacional de investimento em C&T de longo prazo, não haverá sustentação científica para futuros INCT-Mudanças Climáticas, nem instrumentos financeiros para as futuras etapas do Plano Nacional de Segurança Hídrica. Também não haverá alavancas para tirar o empresariado do papel de mero espectador e não cofinanciador de pesquisas de ponta como as realizadas no INCT.

ClimaCom | O Programa INCT Mudanças Climáticas está em uma segunda fase, foi atualizado e se encontra com novas diretrizes. De acordo com o relatório do INCTMC2 de 2018, a primeira fase do projeto teve participação de mais de 400 pesquisadores do Brasil e de 18 países gerando uma farta rede de estudos em base científica das mudanças ambientais globais; impactos, adaptação, vulnerabilidade; mitigação, e esforços de inovação tecnológica em modelos do sistema climático, geossensores e sistema de prevenção de desastres naturais. O que podemos esperar do grupo científico relacionado à segurança hídrica nesta nova fase? Quais serão as prioridades de desenvolvimento de pesquisas do grupo?

Eduardo Mário Mendiondo | Nesta segunda fase, a subcomponente de segurança hídrica é composta por IES nacionais das regiões Nordeste, Sul e Sudeste do país, como UFPE, UFCG, UFRGS, Embrapa, Funceme, UFPE, Cemadem, Inpe e USP. Essas instituições estabelecem parcerias nacionais e internacionais com outras instituições e outros financiamentos. Nesta segunda fase do projeto temos quatro objetivos específicos. Primeiro: a identificação de bacias hidrográficas estratégicas críticas para sistematizar a coleta de dados de oferta e demanda hídrica com modelos hidroclimáticos. Segundo: modelagem hidroclimática hidrológica sob condições de quase-estacionariedade, em diferentes escalas espaciais, como, por exemplo, usos do solo, demandas e biomas. Terceiro: com simulações de longo prazo, trabalharemos a prospecção de novos indicadores de vulnerabilidade e riscos aos extremos hidrológicos sob cenários futuros sob condições não-estacionárias. Quarto: buscaremos a avaliação de novas estratégias de adaptação para segurança hídrica de usos múltiplos sob condições não-estacionárias, com o uso de indicadores clássicos e com novas ferramentas de transferência de riscos de extremos hidrológicos. Em última instância, a proposição de estratégias para melhoria da comunicação de segurança hídrica entre comunidade científica, gestores públicos e população vulnerável a extremos hidrológicos. Em síntese, a primeira prioridade desta nova etapa foi incentivar um diálogo interinstitucional, dentro e fora do grupo relacionado a recursos hídricos. A partir dessa realização, trabalhamos com propostas de observatórios sociohidrológicos que aliem planos nacionais com estratégias e soluções de mudanças climáticas. Outra prioridade constante é atrair recursos financeiros

complementares, que ajudem nos objetivos da subcomponente.

ClimaCom | O relatório relacionado de 2018 do INCTMC2 descreve ainda uma pesquisa referente ao acompanhamento de enchentes no Sudeste do Brasil. Segundo o estudo, chuvas extremas, como aconteceu na região serrana do Rio de Janeiro em 2011, estão se tornando um fenômeno mais frequente do ponto de vista científico. Este importante monitoramento deste tipo de fenômeno continuará nesta nova fase? Sobre a metodologia, o grupo científico de Recursos Hídricos do INCTMC2 aprofundará os estudos visando trazer soluções voltadas para questões de defesa civil e mobilidade urbana ou o estudo se dará por meio de acompanhamento científico apenas?

Eduardo Mário Mendiondo | As soluções do INCTMC2-segurança hídrica não somente trarão acompanhamento científico, mas também soluções integradas ligadas aos riscos socioambientais de comunidades. Um exemplo é que leis fundamentais, como a leis 9.433 (recursos hídricos), 11.445 (saneamento ambiental), 12.187 (mudança do clima), 12.608 (proteção civil), todas sancionadas em um período de 15 anos, ainda não foram efetivamente integradas a Política Nacional de Recursos Hídricos devido à limitação de recursos o INCTMC2-segurança hídrica. Por um lado, o monitoramento de variáveis hidroclimáticas continuará sendo realizado por instituições públicas específicas, como a Agência Nacional de Águas, o Instituto Nacional de Meteorologia, o Serviço Geológico do Brasil, O Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais e o Centro Nacional de Monitoramento e Alertas de Desastres Naturais. A manutenção, expansão e operação destes sistemas de monitoramento é condição necessária para analisar, testar e aperfeiçoar as hipóteses de frequência de ocorrência, magnitude, e possível não-estacionaridade de evento dos eventos extremos. Por outro lado, as soluções do INCTMC2-segurança hídrica usarão estes monitoramentos colocando-os em sintonia com os objetivos de desenvolvimento sustentável proposto pela Organização das Nações Unidas. Isto é, de que maneira as soluções precisarão alcançar 60 milhões de pessoas com necessidades básicas ainda não atendidas, num horizonte de 2020-2100, e de possível aumento de fatores como desigualdade econômica, maior desemprego e decréscimo da porcentagem do setor público no financiamento de infraestrutura.

ClimaCom | Em boa parte do território nacional, a questão da segurança hídrica é um problema presente muito importante e que necessita de soluções imediatas, que amenizem os impactos sociais causados pela escassez de água. Atualmente, o senhor desenvolve, junto ao INCTMC2 um projeto na área das engenharias referentes ao desenvolvimento de novas técnicas para reciclagem de águas de drenagem urbana. No que consiste este projeto? Como num futuro essas novas técnicas poderão impactar positivamente a vida das pessoas?

Eduardo Mário Mendiondo | A subcomponente de segurança hídrica fomenta economias de baixo carbono e baixo custo. Assim, o diálogo interdisciplinar do INCT Mudanças Climáticas 2a. fase, nacional e internacionalmente, serviu para mudança fundamental do pensamento tradicional de infraestrutura hídrica. O INCTMC2 permitiu uma revolução no pensamento sobre uma nova geração de técnicas compensatórias. Atualmente, a

maioria das infraestruturas urbanas usam técnicas compensatórias, como obras de drenagem, para mitigar somente impactos marginais de extremos hidrológicos como, por exemplo, os excessos da drenagem urbana que aumentam as inundações, enxurradas e ocasionam perdas de vidas. O pensamento tradicional somente projeta e executa obras para mitigar o avanço da urbanização. O INCTMC2 permitiu consolidar uma segunda geração de técnicas compensatórias construídas especialmente para projetos mais resilientes, do aumento da urbanização junto com os futuros impactos de mudanças climáticas. Assim, mais indivíduos, desde um mestre de obras até um Código de Obras (e um Plano Diretor), poderiam apreciar com normas técnicas de como mudar o tamanho, o design e o monitoramento e manutenção destas novas técnicas, para que os efeitos da urbanização somado aos efeitos do clima sejam devidamente mitigados. O INCTMC2 foi mais longe: propomos técnicas compensatórias de terceira geração com o objetivo de fazer o ciclo hidroclimático restaurado em escala local poder ter ligações diretas com o ciclo de vida de bens e serviços. Por exemplo, estudamos como associar estações de reciclagem de água, de nutrientes e/ou de materiais como metais (todos transportados pela drenagem urbana) visando mitigar a insegurança alimentar, também a insegurança energética, e, por fim, a insegurança hídrica.

ClimaCom | Em pesquisa em andamento para o projeto INCTMC2, o senhor vem discutindo uma nova forma de valoração dos serviços hidrológicos, que leve em consideração uma metodologia unificada de valoração ecossistêmica, que inclua elementos científicos de cenários de mudanças, e que seja de fácil assimilação por comitês de bacias hidrográficas, indo além das questões de mercado, que decidem quanto um bem público como a água deve custar. Como anda esta pesquisa? Que tipos de resultados vocês almejam? Seria possível a médio prazo ser criada uma nova fórmula para cobrança da água, que leve em consideração outros fatores, além das questões econômicas de oferta e demanda?

Eduardo Mário Mendiondo | O subgrupo INCTMC2-segurança hídrica aborda os serviços ecossistêmicos associados às componentes de recursos hídricos de uma bacia a partir do conceito de adaptação baseada em ecossistemas. Primeiramente, é necessário identificar e mensurar a disponibilidade de adaptação de setores às mudanças futuras; como, por exemplo, quais medidas estruturais (obras, técnicas compensatórias de 2a e 3a geração, entre outras), e quais medidas não estruturais (como capacitação, educação e transferência de riscos com mecanismos de seguros). Num segundo momento, um dos instrumentos, relacionado ao conceito de adaptação baseada em ecossistemas, consiste em verificar como alguns instrumentos de mercado permitidos na atual legislação, como os seguros, podem estar associando a disponibilidade de pagar por um setor usuário. Tradicionalmente, não existe uma visão unificada na escala de bacia para os instrumentos legais e locais. A subcomponente de segurança hídrica busca novos indicadores viáveis para tomadores de decisão em sintonia com o Plano Nacional de Segurança Hídrica para assim responder questões importantes como: “Como e quanto é mais vantajoso contratar um seguro de ameaças múltiplas relacionada a questões de inundações e de secas, em vez de contratar seguros separados, um para secas e outro para inundações?”; “Como

e quanto muda o prêmio de seguro para riscos hidrológicos sob cenários de mudanças e em um horizonte não-estacionário?"; "Como incorporar mecanismos de transferência de riscos para regimes hidrológicos parcialmente ou totalmente impactados por escassez de recurso?"; "Como incorporar elementos simples, tipo aplicativos de celular ou observatórios, que permitam aos cidadãos e setores de usuários de recursos hídricos comparar as vantagens de tipos de seguros hídricos visando mitigar impactos sob cenários de mudanças de médio e longo prazo"; Como incorporar seguros visando objetivos de desenvolvimento sustentável e como e quanto custa a incerteza na aversão ao risco?

ClimaCom | Historicamente a população da região do Semiárido nordestino passa por constantes problemas ocasionados por escassez de recursos hídricos. Constantemente, o sertão passa por grandes períodos de estiagens, como aconteceu de 1979 a 1985, onde segundo projeções dois milhões de pessoas morreram de fome, e quase dez por cento da população do Nordeste migrou para outras regiões. Do ponto de vista das ciências que se dedicam ao estudo das mudanças climáticas, o que pode ser feito para amenizar ou até mesmo solucionar o problema? A questão da perene crise hídrica no nordeste receberá atenção nos estudos do INCT Mudanças Climáticas nesta nova fase? A ciência pode evitar tragédias sociais como as que ocorreram na estiagem de 1979 a 1985 no Nordeste?

Eduardo Mário Mendiondo | A ciência, desde que seja devidamente publicitada e divulgada, pode ajudar na redução de riscos de desastres ligados à insegurança hídrica, incluindo suas ligações com os nexos de segurança alimentar, energética e de biodiversidade. Porém, é preciso um planejamento de despesas ligadas à publicação e divulgação. Havendo cortes orçamentários, sejam em verbas discricionárias, seja em novos projetos que não saem do papel por falta de verbas, a população não terá noção do que a ciência faz para prevenir os impactos negativos. Outro exemplo, com custo bem maior, é integrar mais, e melhor, de forma eficaz, na escala local, os atores, os instrumentos, os fundamentos e as boas práticas oriundas das leis 9.433, 11.445, 12.187 e 12.608. Hoje, há vários produtos disponíveis ao público como o Monitor de Secas, promovido por uma instituição do INCTMC2, a Funceme. O Projeto incorpora elementos para a tomada de decisão para se preparar, prevenir, mitigar e responder às secas, incluindo a cultura de "conviver com as secas". Nesta nova fase do INCT-Mudanças Climáticas, a Funceme sempre será convidada a participar e compartilhar este e outros exemplos que visam à segurança hídrica. O Cemdem, participante do INCTMC2, com o produto "Sistema de Monitoramento de Seca para o Brasil", permite ampliar novas ferramentas como o Índice Integrado de Seca (EIS), e Impactos Hidrológicos em bacias afluentes a reservatórios estratégicos. Finalmente, a Agência Pernambucana de Água e Clima (Apac), em associação com a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), incorpora vários destes produtos com inclusão social, divulgação e treinamento, como a Funceme e o Cemadem. Estas ferramentas poderão ser incorporadas dentro de uma ótica de mudanças do clima e de uso do solo, com a participação das instituições e os setores usuários beneficiários destes produtos. Enquanto não houver ou diminuir as dotações orçamentárias, e/ou não houver integração de produtos, cresce o risco de desinformação e de tomada de

decisão sob ignorância, o que aumentam os riscos e perdas econômicas a médio e longo prazo.

ClimaCom | O Projeto INCTMC2, além de envolver uma grande rede de instituições e cientistas do Brasil, é um grande projeto de integração de conhecimento global envolvendo parcerias com dezoito instituições de pesquisa internacionais. No âmbito dos estudos relacionados aos recursos hídricos, com quais instituições o grupo de recursos hídricos existem parcerias e que tipo de trabalho os cientistas realizam em conjunto?

Eduardo Mário Mendiondo | No Brasil, além das instituições que oficialmente compõem a subcomponente de segurança hídrica do INCTMC2, há parcerias com outras instituições como a Fiocruz. No exterior, a partir da Escola Avançada de Altos Estudos, há parcerias com IES estrangeiras do Canadá, Estados Unidos, Europa, Ásia e Austrália. Em todas elas, os pesquisadores têm alto índice h de citação, receberam os mais destacados prêmios internacionais ligados à segurança hídrica e têm interesse interdisciplinar pelo INCTMC2, desta e de outras subcomponentes.

ClimaCom | Além de focar em estudos de impactos, adaptação e vulnerabilidade em relação às mudanças climáticas, o INCTMC2, segundo suas próprias diretrizes, visa a elaboração de novos produtos tecnológicos. Em que nível essa diretriz acontecerá no grupo de estudos relacionados a recursos hídricos na segunda fase? Vocês, nesse momento, desenvolvem algum novo projeto que entrará futuramente no mercado?

Eduardo Mário Mendiondo | Sim, há vários produtos sob análise para instrumentos de políticas públicas, e também com potencial de patentes. Existem iniciativas, como da Fapesp-Pipe, onde existe um financiamento inicial para Empresas de Base Tecnológica, com apoio do Centro de Inovação, Pesquisa e Divulgação (CEPIDs) de Matemática Aplicada às Indústrias.

ClimaCom | A subcomponente de recursos hídricos tem alguma ação voltada a comunicação? Qual? Tem alguma demanda ou expectativa relacionada à comunicação? Qual?

Eduardo Mário Mendiondo | Sim, há uma ação voltada para comunicação intitulada Observatório Sociopsicológico para Segurança Hídrica (SocioHydrological Observatory for Water Security, SHOWS). Ele é um produto das discussões no INCTMC2 e está em fase de testes, e é discutido no âmbito do Centro Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Clima, participante do INCTMC2.

Esta entrevista faz parte das ações do projeto INCT-Mudanças Climáticas Fase 2 financiado pelo CNPq projeto 465501/2014-1, FAPESP projeto 2014/50848-9 e a CAPES projeto 16/2014.

Vulnerabilidade e biodiversidade: desafios à vida na Caatinga e Amazônia

Por Janaína Quitério

4/04/2016 - Amazônia e Caatinga estão entre os biomas brasileiros mais sensíveis às mudanças climáticas. Os desafios para mitigar seus efeitos, sobretudo em relação à biodiversidade, recaem com mais peso sobre a Caatinga, bioma ainda negligenciado em matéria de estudos no país.

Estudo conduzido por um grupo de pesquisadores da Noruega e do Reino Unido – e publicado em março na *Nature* – ajuda a mapear a vulnerabilidade de diferentes ecossistemas no mundo à variabilidade climática. Dos biomas estudados, dois deles são brasileiros – Amazônia e Caatinga – e integram a lista dos ecossistemas mais sensíveis à variação do clima.

Por meio de uma série de dados de satélites mensurando a cobertura vegetal e três variáveis climáticas que impulsionam a produtividade da vegetação entre fevereiro de 2000 e dezembro de 2013, os pesquisadores desenvolveram um novo modo de medir a vulnerabilidade com a criação do índice de sensibilidade da vegetação (*the vegetation sensitivity index*).

Nesta entrevista, a Dra. Mariana Vale, professora do Departamento de Ecologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisadora da sub-rede Biodiversidade da Rede Brasileira de Pesquisas sobre Mudanças Climáticas Globais (Rede CLIMA), analisa os avanços trazidos pelo estudo, bem como os principais desafios à biodiversidade desencadeados pelas mudanças climáticas no país.

Imagem produzida durante o evento "Encontros com potências frágeis", organizado pelo grupo multiTÃO, realizado em dezembro de 2015, em Campinas.

ClimaCom | A Caatinga e a Amazônia figuram entre os ecossistemas mais sensíveis à variabilidade do clima, segundo estudo intitulado "Mapa da vulnerabilidade dos ecossistemas à variabilidade climática". O que ele traz de novo às pesquisas sobre biodiversidade no Brasil?

Mariana Vale | Nos estudos sobre vulnerabilidade, seja a vulnerabilidade de espécies, de ecossistemas ou de populações humanas, um dos aspectos abordados é a exposição, ou seja, quanto um sistema – humano ou natural – estará exposto às mudanças climáticas. Uma das questões importantes neste estudo,

em particular, é que ele se soma às informações que já tínhamos há algum tempo: a de que Amazônia e Caatinga são os biomas brasileiros mais expostos às mudanças climáticas. Outro aspecto dos estudos de vulnerabilidade é a sensibilidade às mudanças climáticas, informação que foi adicionada neste artigo recente da Nature. Isso quer dizer que a Amazônia e a Caatinga, além da grande exposição, são também bastante sensíveis às mudanças climáticas. Trata-se de dados independentes que corroboram as previsões preocupantes para esses dois biomas.

ClimaCom | É possível avaliar se os impactos na biodiversidade são os mesmos tanto para a Amazônia quanto para a Caatinga?

Mariana Vale | O bioma Amazônia é extremamente biodiverso em todos os grupos taxonômicos: vertebrados terrestres, invertebrados, plantas, com uma diversidade também aquática impressionante, além do endemismo muito alto. É também uma área bem estudada. De todos os biomas brasileiros, trata-se, sem dúvida, do bioma mais bem estudado em termos de mudanças climáticas, até mesmo porque a Amazônia tem sido importante para a mitigação dessas mudanças, por causa da grande redução de desmatamento e emissão de CO2, desde 2005.

A Caatinga, no entanto, é um bioma completamente diferente da Amazônia. É, sobretudo, um bioma negligenciado e muito pouco estudado e, inclusive em termos de conservação – há uma proporção muito pequena do território preservado em unidades de conservação, ainda menos em unidade de conservação de proteção integral. É claro que não se espera que a Caatinga tenha o mesmo nível de biodiversidade e endemismo vistos na Amazônia. Mas, por ser um bioma pouco estudado, é consenso, dentro da comunidade de biólogos brasileira, que se trata de um bioma com um endemismo oculto, ou seja, deve ter muito mais espécies na Caatinga, mas a gente não conhece, por ser pouco estudada. Então, é imprescindível, a partir dos novos dados trazidos por este estudo, reforçar a Caatinga no que diz respeito à sensibilidade às mudanças climáticas.

ClimaCom | Quando se fala em ameaça a um bioma, estão implícitos os perigos às espécies endêmicas?

Mariana Vale | Sim, é por isso que eu bato na tecla das espécies endêmicas. Como elas só ocorrem naquele bioma, qualquer ameaça a ele é praticamente uma relação de um para um com o que vai acontecer com suas espécies endêmicas. Já para uma espécie que ocorre na América do Sul toda, haverá populações em outras áreas se a Caatinga ou a Amazônia desaparecerem. A Caatinga tem um endemismo importante de répteis, que é um grupo menos estudado que o de aves, por exemplo, o que resulta em menor conhecimento da sua história natural e da sua distribuição. Há espécies endêmicas de répteis que sequer puderam ser investigadas pela União Internacional para a Conservação da Natureza (IUCN) quanto ao seu status de conservação, a exemplo do calango-de-cauda-verde (*Ameivula venetacaudus*), *encontrado apenas no Piauí*, e do lagarto-preguiça-de-chifres (*Stenocercus squarrosus*), com distribuição apenas no Ceará e no Piauí, mas que não sabemos se estão ameaçados ou não. Os répteis são animais ecototérmicos e, por isso, muito sensíveis às mudanças climáticas. O aumento da temperatura pode forçar muitos répteis a permanecer por mais tempo em

descanso durante as horas de maior calor do dia, reduzindo assim o tempo disponível para a busca de alimento. Então, dos resultados trazidos pelo estudo da *Nature*, são os da Caatinga que insisto em salientar. Além da importância do ponto de vista da biodiversidade, com fauna e flora específicas, trata-se do único bioma exclusivamente brasileiro, o que eleva a responsabilidade do Brasil na sua preservação.

Imagem produzida durante o evento "Encontros com potências frágeis", organizado pelo grupo multiTÃO, realizado em dezembro de 2015, em Campinas.

ClimaCom | A vulnerabilidade climática da Caatinga também pode afetar o bem-estar das populações que habitam o semiárido?

Mariana Vale | As previsões nefastas para a Caatinga também são preocupantes do ponto de vista social. As previsões de mudança do clima, com um processo de desertificação da Caatinga capaz de transformar o semiárido em uma região árida mesmo, praticamente inviabilizam a agricultura na região, já bastante dificultada pelos episódios de seca recorrentes. A perda de cobertura vegetal da Caatinga está muito associada com a agropecuária – atividade que deixa de fazer sentido na região em cenário de mudanças climáticas. Existem alternativas muito mais interessantes, que, inclusive, têm sinergia com a questão das mudanças climáticas, como, por exemplo, a instalação de painéis solares no semiárido, em nível doméstico, o que traria renda às famílias – mas que precisaria ser estruturado legalmente –, advinda da possibilidade de gerar e vender energia à rede. A troca da agricultura pela produção de energia solar é uma alternativa capaz de reduzir muito a supressão da cobertura vegetal na região da Caatinga, que é hoje o vilão número um para as espécies que ocorrem ali. E isso também em âmbito global: a perda de habitat é o estressor mais importante da biodiversidade, e acreditamos que as mudanças climáticas também entrarão como o segundo mais importante estressor num futuro próximo.

ClimaCom | Em 2009, você apontou no artigo "Mudanças Climáticas: desafios e oportunidades para a conservação da biodiversidade brasileira" que eram praticamente inexistentes os estudos sobre os impactos das mudanças climáticas sobre a biodiversidade no país. Essa realidade mudou?

Mariana Vale | Melhorou, mas ainda são estudos localizados. Em comparação com o número de estudos existentes em países temperados – e contando que a biodiversidade no Brasil é infinitamente maior –, nosso conhecimento é um arranhão na superfície. De qualquer forma, aumentou. Há, inclusive,

pesquisadores dentro da nossa sub-rede de Biodiversidade que são expoentes nesse tipo de estudo, a exemplo do coordenador, o Dr. Rafael Loyola. O que não mudou, entretanto, são as abordagens dos estudos, que privilegiam os ecossistemas terrestres através de modelos de distribuição de espécies. A gente tem uma deficiência enorme nos estudos de funcionamento dos ecossistemas. Saindo do nível de espécies e indo para o nível de ecossistemas, seria possível entender como as mudanças climáticas iriam desestabilizar os ecossistemas brasileiros, por exemplo, os ecossistemas aquáticos. O Brasil tem uma costa gigantesca, precisamos de muitos estudos nesse sentido também para os corpos d'água em ambientes continentais, mas essa lacuna ainda não está sendo trabalhada.

ClimaCom | E por que é importante estudar os ecossistemas – a exemplo da abordagem do estudo publicado na Nature – nas pesquisas sobre mudanças climáticas?

Mariana Vale | Os ecossistemas têm processos importantes, como a ciclagem de nutrientes, produção de CO2, fotossíntese e produção de biomassa vegetal: tudo isso são processos que ocorrem no nível ecossistêmico. Como as mudanças climáticas vão afetar, por exemplo, a taxa de ciclagem de nutrientes, a taxa de emissão de CO2, ou a taxa de emissão de oxigênio nos ecossistemas brasileiros? É preciso entender tudo isso. Outro aspecto importante dos ecossistemas são as interações ecológicas e as cadeias tróficas – também há poucos estudos que procuram entender, sobretudo no Brasil, como as mudanças climáticas vão mudar as relações tróficas. A sub-rede de Biodiversidade tem alguns pesquisadores trabalhando com essas temáticas e, recentemente, temos nos esforçado para acolher e estimular pesquisadores que estejam em áreas onde há lacunas, como a abordagem ecossistêmica e ambientes aquáticos.

Arte

Rimas de inverno

Clara Quintans [1]

“Sobre a linguagem poética e musical e a contingência

Penso que as linguagens da música e da poesia são linguagens que justamente não levantam um muro, não clausuram, mas abrem caminho a essa força inesgotável que, com tenacidade, insiste. Também sinto que têm algo de refúgio individual (espiritual?) e de trincheira coletiva. São linguagens com ar, sentido, formam superfície para fazer pé, mesmo que seja só uma ilha de nada, uma pedra sobressaindo na água.

Relaciono a música e canção a recursos de supervivência, mesmo quando muitos achem que são inúteis. Mais do que convencer, comovem.

Presente na história acompanhando festividades, cerimônias, atos fortemente rituais, emocionais e coletivos, a linguagem musical se encontra inscrita nos estratos mais primitivos da nossa mente, como algo que sempre esteve aí. Quando os grupos mantém-se juntos movendo-se e gritando de forma rítmica cria-se um sentimento de solidariedade emocional que permite uma cooperação maior perante situações de perigo.

A nível cerebral estão envolvidas as áreas auditivas e as de controle e execução de movimentos. A música tem um caráter rítmico, corporal, que produz respostas somáticas. Nos pega, nos envolve, se cola a nós. Toma-nos o corpo. Envolve-nos nos seus ecos, nos faz dançar. Nos entristece, nos põe eufóricos, na hora de ouvi-la ou interpretá-la. É orgânica. Tem caraterísticas da própria vida e isso reflete-se na sua capacidade de representação desse devir. Move-se, nos move. Produz climas, ambienta. Produz um contexto comum no qual sentimos o mesmo.

A música está associada ao prazer. Como a comida, o sexo e as drogas, produz dopamina. Li nalguma parte que se produzem dois disparos de dopamina, um durante a tensão de um acorde, outro na sua resolução. Prazer. Tensão e descarga.

Tanto na música como na poesia há algo da ordem do pré-linguístico. Penso a música como uma comunicação pré-linguística, como precursora da linguagem. Ontogeneticamente há uma evolução que costuma ser comum a todos: primeiro emitimos sons guturais, passamos ao balbucio, depois dizemos sílabas soltas, solfejamos!, formamos palavras e finalmente frases. Por exemplo, o meu filho de dois anos não fala, não diz palavras nem constrói frases curtas.

[1] Clara Quintans nasceu em Adrogué (Argentina) em 1979. Graduada em psicologia (2003), trabalha como psicóloga clínica infanto-juvenil. Escolheu a guitarra como instrumento. Compõe e canta canções. Escreve um pouco, poesia e contos.

Mas canta, dança e assobia já faz algum tempo. Penso nas canções de ninar, a cadência e a musicalidade das interações primárias entre madre/padre e criança, na origem da vida, inclusive no som sub-aquático do ventre materno, essas vozes e sons que chegam de fora, um mundo que se escuta antes de ser visto.

Existem habilidades inatas para criar música e apreciá-la, nesse imitar e responder aos ritmos da voz e aos gestos de outro, estabelecendo melodias narrativas. Palavra, som, silêncio. Movimento.

Sinto que as formas poéticas e musicais da linguagem possuem algo da ordem da necessidade, como a alimentação e o sono. Eu as vivo como algo impostergável, que me inquieta enquanto se agita. Digo impostergável, mas muitas vezes as tarefas do quotidiano acabam por refrear isso tudo, são um obstáculo. O trabalho, cozinhar, os filhos, a rotina que pauta os dias. Então procuro o momento e o espaço para dar lugar à corrente.

Já soube me fechar no banheiro para escrever ou tocar. Por certo, recomendo a acústica do banheiro e da cozinha. Em muitas gravações caseiras infiltram-se sons. Um grilo a contratempo, o borbulhar de uma panela a ferver, o grito de uma criança, a chuva, um pássaro que canta. Isso da releve às gravações, outras dimensões não programadas que se integram inesperadas. Textura. Num conto que escrevi, começo com a descrição da musicalidade de um jardim. Uma orquestra formada por pássaros, um rega que gira, o riso dos netos brincando, martelos batendo e dentes serrando. A realidade, a natureza, têm a sua própria música e poesia. Para mim são um respiro.

Em momentos dolorosos, injustos, inumanos, sufocantes, a música e a poesia nos protegem, nos alentam, sustentam-nos, tratam-nos bem. Pessoalmente, lembro os momentos mais difíceis que me tocou viver, de perda, dor e desesperança, a música e a escrita foram grandes companhias que ajudaram-me a sobrepor-me e sobreviver. São o que me resta de jogo".

Clara Quintans em resposta à pergunta feita pelo editor do dossiê "A linguagem da contingência", professor Eduardo Pellejero.

FICHA TÉCNICA

Artista: Clara Quintans
Ano: 2019
País: Brasil

Muñeca rusa
Letra e música: Clara Quintans
Violão e voz: Clara Quintans
Arranjos: Gastón Fernandez
Guitarra elétrica e coros: Gastón Fernandez.

Rimas de invierno
Letra e música: Clara Quintans
Violão e voz: Clara Quintans
Arranjos: Gastón Fernandez
Guitarra elétrica e coros: Gastón Fernandez.

Gravadas no “Estudio Nogal”, em Julho de 2019, em Adrogué, por Jerónimo Escajal.

Disponível em:

http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/clara-quintans-rimas-de-inverno/

Matéria carregada de tempo

Paula Pellejero [1]

Sobre as obras e o procedimento por detrás das obras

As primeiras obras realizadas em Epecuén foram realizadas durante um período de dois dias nas ruas das ruínas, pelo qual os desenhos conservam as marcas das superfícies gastadas pela água, numa espécie de frottage não intencional. A ideia por detrás dos trabalhos era desenhar com os escombros, os elementos achados nas ruínas, a barro do lago, as ramas encontradas no lugar. Nos trabalhos com tijolo o traçado de linhas sem objeto estava associado a um movimento corporal constante, que procurava transpor intuitivamente o movimento da água. Em Buenos Aires o trabalho continuou em formatos maiores, tentando manter a incomodidade própria do trabalho na intempérie, ao que agora se somava a impossibilidade de ter uma perspectiva completa do que estava sendo construído. O cuidado formal cedia assim à natureza dos elementos em jogo, transbordado qualquer possível cuidado formal – o papel começa a romper-se, as linhas tornam-se incontroláveis. Mesmo na consciência de que a obra estava comprometendo-se (inclusive materialmente), o intuito era continuar a desenhar com o tijolo até que este se desgastasse por completo. O impulso, o procedimento, era mais importante que a representação. Quando tudo finalmente acabou, surgiu o trabalho, e o trabalho falava do que Paula Pellejero sentira e vivera em relação à perda de Epecuén e à perda em geral.

“Sobre a linguagem poética e a contingência

Nas obras iniciadas a partir de minha viagem a Epecuén acho que a contingência começa a ser explícito. Eu sinto que se trata de algo que não posso apalpar, que não é possível racionalizar, algo que surge, simplesmente. Tanto nos desenhos realizados nas próprias ruínas, onde realizava linhas com um bocado de tijolo que ficara do desastre, sobre um papel, como nos ‘papeis rasgados’, onde traço linhas com cacos das próprias ruínas sobre papeis pintados, é a contingência a que rege.

Se bem não encaro como um tema a contingência, a impossibilidade da sua apreensão e a sua busca constante são uma parte importante do meu trabalho. Não consigo escapar a isso, à procura disso que sinto que está dado e, ao mesmo tempo, barrado. Por exemplo, no desenho

[1] Paula Pellejero nasceu em Luján (Argentina) em 1975. Formada em pintura pela Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (1999), é artista visual e realizadora audiovisual. Em 2017 lançou o filme “Alberto Greco, obra fuera de catálogo”. Os desenhos que integram a série “Matéria carregada de tempo” foram expostos por primeira vez na “Casa de la Cultura Adolfo Alsina (Carhué, 2016).

‘Azul’ a procura silenciosa do corpo, a força e a matéria, conjuga fórmulas que não me são reveladas sob nenhuma forma, mas ao mesmo tempo constroem algo, mesmo se não sei bem o que é.

Essa aceitação da contingência, que traz à superfície algo do fundo informe, é uma forma de não confundir a arte com uma forma de dar respostas. É o pensamento da informalidade que não nos limita, não nos obriga a produzir ou construir, mas nos permite viver e ser.

O erro é, para mim, uma forma de ir à procura de novas maneiras de pensar. Quando cheguei a Epecuén, só sabia que queria desenhar com os escombros das ruínas. Nem sequer tinha claro porque queria fazer isso. Passei dias tentando impregnar-me do lugar, lançando-me à deriva. A minha preocupação era: “o que vou desenhar?”. Como se o desenho ou o pensar artístico tivesse que dar lugar a uma representação. Mas no dia que estendi o papel, o meu corpo começou, sozinho, a mover a mão, e a mão traçou linhas como o movimento do lago, que já estava de algum modo em mim. O tijolo tinha que desgastar-se. Não consegui isso no primeiro dia, mas continuei trabalhando. Hoje esse tijolo é só pó – uma parte ficou sobre o papel, outra eu vi voar no vento.”

Paula Pellejero em resposta à pergunta feita pelo editor do dossiê “A linguagem da contingência”, professor Eduardo Pellejero.

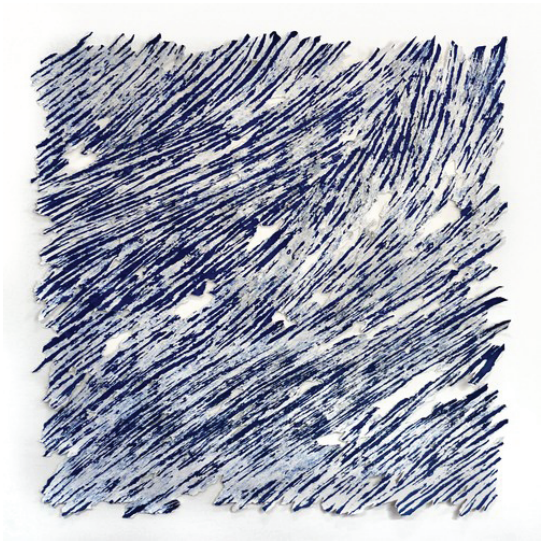
FICHA TÉCNICA

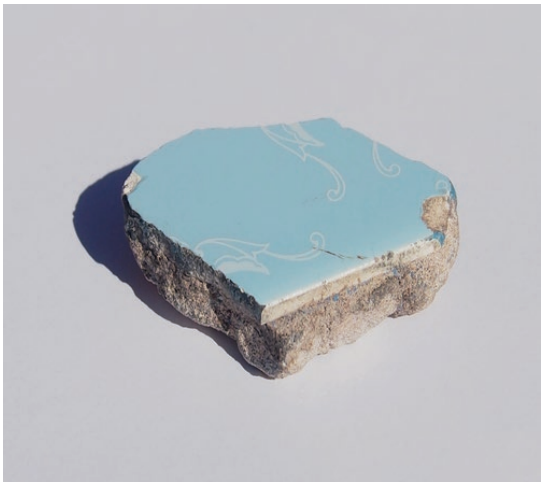
Materia cargada de tiempo
Vídeo com imagens do processo:
https://www.youtube.com/watch?v=4otGHXBON-k&feature=youtu.be

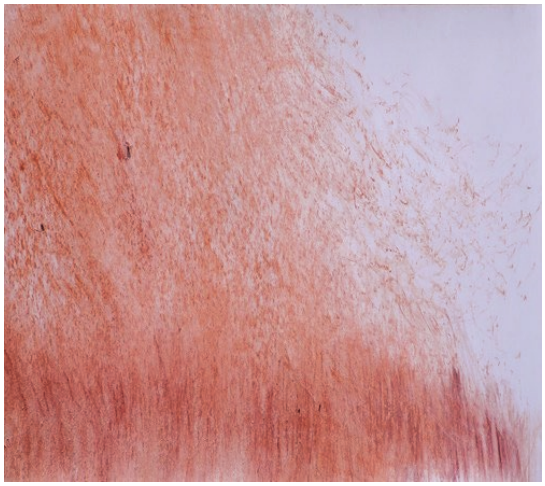
Obras realizadas com escombros de Epecuén
- Ladrillo 1. Escombro de ladrillo sobre papel, 400 x 150 cm. /2015
- Ladrillo 2. Escombro de ladrillo sobre papel, 200 x 150 cm. / 2015
- Ladrillo 3. Escombro de ladrillo sobre papel, 200 x 150 cm. / 2015
- Barro. Barro del lago sobre papel, 150 x 100 cm. / 2015
- Azul. Frottage con pastel óleo sobre papel, 150 x 100 cm. / 2015
- Naranja. Escombro de ladrillo sobre papel, 28 x 40 cm cm. / 2015
- Celeste. Escombro de ladrillo sobre papel, 28 x 40 cm cm. / 2015
- Azul. Escombro de ladrillo sobre papel, 28 x 40 cm cm. / 2015
- Fucsia. Escombro de ladrillo sobre papel, 28 x 40 cm cm. / 2015
- Rama. Rama sobre papel, 150 x 100 cm. / 2015

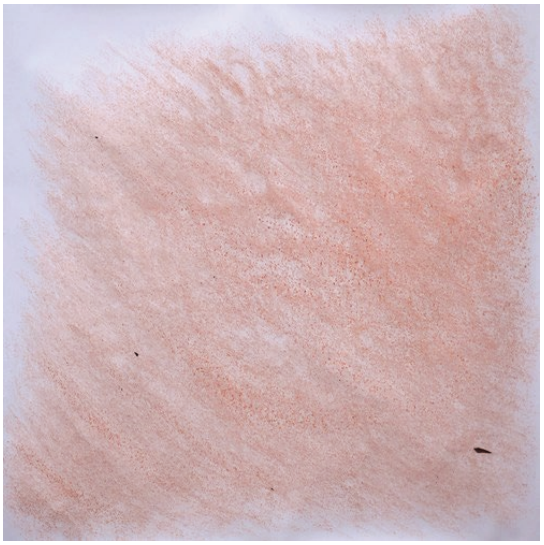
Obras realizados no atelier

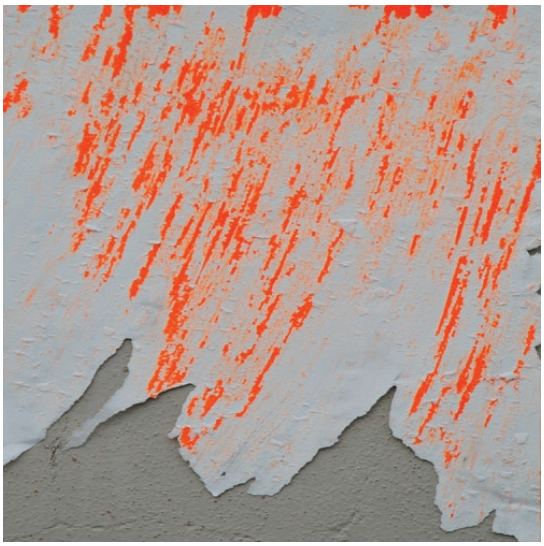
- Azul. Escombro de Epecuén sobre papel pintado con acrílico, 250 x 150 cm. / 2016 -2017
- Azul 2. Escombro de Epecuén sobre papel pintado con acrílico, 100 x 150 cm. / 2018
- Negro. Escombro de Epecuén sobre papel pintado con acrílico, 90 x 140 cm. / 2017
- Verde. Escombro de Epecuén sobre papel pintado con acrílico, 40 x 140 cm. / 2018











Poemas

Marcelo Díaz [1]

Sobre a linguagem poética, o fascismo e a contingência

A poesia é um acontecimento, nada pode prever que tenha lugar e, contudo, uma vez que acontece, vemos que tudo aquilo que a fez possível, e tudo aquilo que pela sua vez coloca em movimento, já estava aí, só que estabelecendo conexões inesperadas, fora do nosso radar. Que coisas ligou que acreditávamos não ter nada em comum? Como o fez? Toda a lição da poesia é em certo modo uma lição política. Como seria isso? Tenho comigo um poema de Adam Zagajewski (desde que o li, alguns anos atrás, volto a ele cada certo tempo):

"Tilos
Quanta doçura:
Anestesiaram a cidade,
Uma criança magrinha, que apenas
Ocupa espaço na terra,
E um cachorro,
E eu, soldado de uma guerra invisível,
E um rio que amo.
As tílias florescem."

Poemas de primavera no século XXI, isso é possível? Por que não? E de guerra também. E de amor, claro. Leve e intenso. E político, neste mundo terrível poucas coisas são tão políticas como falar da primavera, com o seu ritmo local, não manejável, mesmo se já custa estabelecer quando começa e quando termina. Soldado de uma guerra invisível é o título que imagino para o livro que reúne o que levo escrito até o momento.

[1] Marcelo Díaz nasceu em Bahía Blanca (Argentina) em 1965. Estudou Letras na Universidad Nacional del Sur. Atualmente realiza o mestrado em Cultura Pública na Universidad Nacional de las Artes. Integrou o grupo de arte público Poetas Mateístas. É um dos coordenadores do Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca e edita o site de poesia NAU (www.naupoesia.com).

Publicou Berreta, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1998; Diesel 6002 , Vox, Bahía Blanca, 2002; Laspada, El Calamar, Bahía Blanca, 2004; Es lo que hay (poesia reunida), 17 grises, Bahía Blanca, 2010; Díptico para ser leído con máscara de luchador mexicano (plaquette), Editorial Subpoesía, Buenos Aires, 2013; Blaia, Ediciones Liliputienses, Cáceres, 2013, e 17 grises, Bahía Blanca, 2015; La estructura del desequilibrio, Ediciones Liliputienses, Cáceres, 2017; Grandes Éxitos (en castellano), antología poética, Vox, Bahía Blanca, 2018.

Da poesia me interessa o convite a submergir-nos em vários planos emocionais ao mesmo tempo, a possibilidade de que algo profundamente obscuro nos leve a umas palavras que nos arranquem um sorriso e isso desemboque num tom elegiático ou numa leviandade densa, serena e instável. Fora da poesia parece difícil poder pensar una tensão assim, mas a trama do mundo é algo assim, todo o tempo.

Não sei bem o que é a poesia, mas, como acontece a muitxs, posso reconhecê-la quando acontece.

Uma das formas nas que acontece, como dizia Reverdy, é quando realidades distantes se relacionam.

O que se apresenta é uma ordem inesperada: o que parecia impossível, torna-se possível. Agora, o que vivemos as 24 horas de cada dia dos 7 dias da semana é uma bombardeio acelerado de estímulos e informação, numa atmosfera na que predomina o medo, a sensação aterradora de algum perigo: de perder o trabalho, adoecer, o fascismo, xs otrxs, ser atacados na rua, envelhecer, ficar sozinhxs, não ter ânimo para acordar pela manhã… deixo reticências para que cada qual coloque o seu medo favorito. E esse bombardeio é psicotizante, porque se apresenta desconexo e absurdo, mas assume a forma da normalidade. Neste mundo grande, una normalidade sem razões, na que cada coisa se apresenta isolada (como escreveu faz muito tempo Drumond de Andrade: Ilhas perdem o homem), é inabitável. Vivemos o paradoxo de una normalidade inabitável. Por isso a volta do fascismo com outras roupas, porque oferece uma saída simples para uma realidade que nos confunde e aterroriza. Uma saída na que cada coisa tem o seu lugar inamovível e inquestionável. A linguagem poética tece outras relações: pacientes, distantes, a priori imperceptíveis, polifônicas, inesperadas. Constrói ao seu modo uma ordem que não é a preexistente. Da uma forma à experiência que se desvia da forma pré-digerida que nos oferecem os meios de comunicação, o protocolo, a rotina, o fascismo. Porque a saída da instabilidade programada do capitalismo não pode ser nunca a monolíngua fascista, pelo contrário, no capitalismo do século XXI o fascismo não é contingente, é um complemento necessário.

Tenho por língua nativa o fascismo / a impossibilidade do fascismo para dizer os nomes do real. Escreve a poeta galega Chus Pato em Fascínio. Desprender-se dessa língua para adquirir outra, sempre balbuciante, em melhores condições de dar conta da experiência de viver num mundo desconcertante e hostil, é a tarefa da poesia.

Há um grafitti na Ponte Negra, sobre os carris dos caminhos de ferro da cidade onde vivo, que diz:

> "Tudo o que não passa também é a cidade. Longe de ser um comentário resignado sobre a impossibilidade de que aconteçam coisas em Bahía Blanca, como poderia entender-se numa leitura rápida e pouco atenta, sempre o interpretei como uma lição de poesia, uma chamada a não aceitar a normalidade bahiense, e tentar mover-se numa espécie de Bahía multidimensional".

Essas poucas palavras abrem uma espécie de portal às muitas cidades possíveis, passadas, presentes e futuras. É poesia, e é uma declaração política; ou, melhor: porque é poesia, é uma declaração política. Fazer de cada momento de vida o ponte de cruzamento e abertura às (muitas) realidades possíveis poderia ser a função poética da política ou a função política da poesia. "Estamos numa encruzilhada de caminhos que partem e de caminhos que regressa", diz o último verso de *A cerveja do pescador Schiltigheim*, poema que abre A rua do buraco na meia (1930), de Raúl González Tuñón.

Mesmo quando não possamos dizer bem o que é, e se veja modesta, menor, frágil, a poesia tem algo de rede de seguridade que nos envolve na queda. Bem, talvez esse movimento de procurar o que não podemos dizer bem o que é, para fazer presente o que apenas podemos considerar possível, seja o que estamos necessitando.

Marcelo Díaz em resposta à pergunta feita pelo editor do dossiê "A linguagem da contingência", professor Eduardo Pellejero.

FICHA TÉCNICA

Poemas
Artista: Marcelo Díaz

Poemas

IGLU BRANCO SOBRE FUNDO BRANCO

Existiria a crença de que os esquimós têm mais de vinte palavras diferentes para dizer vinte tipos distintos de gelo e de neve.

Existiria, por exemplo, uma palavra esquimó para dizer o gelo que se quebra ante o menor contato com um pé pequeno.

Outra palavra para a neve caindo.

Outra para a neve caindo pela noite.

Outra para a neve caindo pela noite iluminada por uma lanterna.

E mais uma palavra ainda para dizer a consistência esponjosa da neve, pela noite, caindo na palma da mão direita depois de tirar-mos a luva de pele de foca, não sem esforço, com os dentes (porque a mão esquerda sustenta, ainda, uma garrafa).

E assim por diante…

Numa superfície regida pelo branco, o corpo e a linguagem haveriam-se calibrado como um instrumento de altíssima precisão para incubar no inferno gelado do mesmo um mundo de diferenças, e habitá-lo.

Agora, a linguística guarda sérias reservas sobre isso tudo…

PROBLEMA Nº1

Quanto demora uma toupeira em cavar um túnel atravessando uma cidade de três-centos mil habitantes pela noite, se todos permanecem deitados, a toupeira avança a 90 centímetros por hora, quando de repente alguém liga a luz e pergunta para você: *dorme*?

HO CHI MINH CITY

O homem de Saigon cruza o mar da serenidade. Aparece e desaparece. Agora está, agora não está. O homem que agora está é uma sobra ténue, e o homem que agora não está é uma sobra em fuga por um túnel invisível. O homem de Saigon traça um triângulo de ferro, cava uma cidade na lua. Cheira o vento entre as crateras e desaparece. Agora está, agora não está. Os braços a frente, as costas vergadas e o nariz e os olhos e os pés fazendo mapa no corpo, na escuridão. A toupeira de Saigon é um sensei lunar. Enrolado sob a superfície, vê a chuva de napalm no jardim de ferro, vê as nuvens de fósforo branco avançar como num quadro expressionista, vê cair os cachos de bombas dos B-52. Cava uma cidade na lua. Crateras na superfície e túneis no centro da terra, como você pode ver nessas fotos que pescou na internet, com um cara sorridente que se dobra sobre si mesmo para circular pelos corredores; além desse mapa da aviação norte-americana que parece um Pollock.

Bemvindos a Cu Chi!

O guia que agora está recebe aos turistas e os signos de exclamação sustentam as paredes sob a superfície, e o guia que agora não está conta que o sensei da lua de Saigon semeou uma semente de serenidade na sua cabeça, e a viu germinar na escuridão.

Água Viva

Michele Fernandes Gonçalves [1]

Sobre a linguagem poética, os projetos e a contingência

Parece-me que a contingência não encontra lugar na nossa "vida como projeto", porque exatamente ela – a contingência – tem a ver com uma dimensão temporal da vida que é solapada pelo projeto, o qual se ancora, sobretudo, no saber sobre o que chamamos passado e na ilusão – não inocente e sempre investida pelo poder – sobre o controle do que pensamos como futuro. Nesse ínterim, a dimensão que desaparece é a do momento presente – não o presente como tempo intermédio entre o que já foi e o que virá, mas como todo e único tempo possível: o instante encarnado em que as coisas tem lugar e importância, em que de fato acontecem, e em que temos de, ou desejamos, responder a elas. O projeto se torna um problema na medida em que se deposita nele demasiadas expectativas de real, ou seja, na medida em que se pretende que adquira graus outros de existência que a dele mesmo como projeto, em seu campo próprio, seja imaginativo, seja material. Dito de outra maneira, o problema não é ter um projeto – pois que ele serve, se tomado na perspectiva das coisas que funcionam pelo grau mesmo em que existem, ou que "não existem", de força propulsora para o agir necessário ao momento presente e ao mesmo tempo de força apaziguadora à ilusão de linearidade temporal. Projetar, nesse sentido, serve apenas e unicamente para prover uma medida risível ao próximo passo e para gerar a sensação de que, mais ou menos, é possível seguir frente ao caos do mundo; o problema é viver sob a égide desse projeto, tomá-lo como realidade vindoura, acreditar que possua uma função outra além daquela que realiza – e finda – no ato mesmo de sua criação. Como me disse certa vez Ana Godoy, uma grande intelectual que tenho a sorte de conhecer, "o problema é acreditar que os projetos serão algo mais que projetos". O que perdemos quando essa dimensão do tempo da vida é capturada por essa crença é a possibilidade de agir sobre as coisas que acontecem, de responder a elas nos termos – e com as ferramentas – do presente. Nesse caso, estamos sempre agindo em função de algo que não são as coisas em si, mas o que se projetou sobre elas, ou o que não se cumpriu a respeito daquilo que se projetou. É como se estivéssemos sempre agindo sobre um tempo outro que não o tempo em que as coisas acontecem.

As linguagens que respondem, e por outro lado produzem, diretamente ao saber – e consequentemente ao poder – (a das ciências, da informação, da religião e da política, mas também a das artes, principalmente quando se subordina à institucionalização e, consequentemente, ao saber-poder) atuam fortemente nessa captura do tempo das coisas, atua

[1] Michele Fernandes Gonçalves é bióloga por formação, amante das palavras por completa inadequação. Mestre em Ciências Ambientais pela Ufscar Sorocaba e doutoranda em Educação pela Ufsc, atualmente estuda a escrita e o caminhar como experiência do corpo do mundo. Nas horas vagas, e não vagas, escreve.

fortemente na partilha do sensível, e muitas vezes sabota a possibilidade de agir e responder diferentemente a elas– ou seja, de maneira a escapar, ao menos nalguma medida, das lógicas dominantes.

Não sei se seria excessivo dizer, mas penso que seria interessante pensar (sobre), que a linguagem funciona, ou pode funcionar, como um tipo de armadilha da experiência (do tempo). Mas é também ela – a linguagem – que, por outro lado, – e no caso específico da linguagem poética –, é capaz de criar outras percepções do tempo e, portanto, outras maneiras de vive-lo e de responder às coisas que nele acontecem. São as palavras (não apenas elas, mas em grande medida elas) aquelas que, na nossa experiência coletiva do mundo – a do ser falante –, criam e modificam o próprio mundo. Portanto, são elas também que criam, modificam e elaboram o tempo, o espaço, a matéria, a verdade, a realidade. É por elas que somos capazes de dizer de outra maneira, e com isso dizer outras coisas, e por esse dizer criar coisas novas, abrir outras sensibilidades, e por elas tornar possíveis mundos outros, tempos outros, poéticas de vida outras – capazes de dar conta – ou, no melhor dos casos, de nunca dar conta – do viver.

A linguagem poética – talvez com mais afinco que outras, mas sem nenhuma garantia prévia de sucesso – produz novos ritmos e, a partir deles, constrói figuras desconhecidas, ou com um grau maior de opacidade, nas quais os sentidos podem variar sem encontrar uma representação imediata. Conquanto os sentidos estejam indefinidos, o tempo, o espaço e a própria experiência deles podem "vir a ser". A potência do "fundo informe e inumano sobre o qual conduzimos nossas vidas" tem a ver, me parece, com essa volaticidade dos sentidos que, na linguagem, somente a palavra poética – que é diferente da poesia, mas essa é uma outra questão – pode produzir, e também com certa inadequação dos significados, que perdem sua eficácia imediata em "colar-se" nas coisas. A linguagem poética torna possível que as associações não sejam tão imediatas, ou que não sejam tão imediatamente investidas pelo poder-saber, faz com que variem mais livremente – e quando é incrivelmente potente, que variem ao infinito, que nunca sejam de todo estabilizadas e, portanto, que nunca sejam totalizadas e totalizantes.

Penso que, no meu caso, a linguagem poética se me faz presente através da escrita (para muitos isso acontece na palavra oral). Mas, para mim, é na escrita, e apenas na escrita. Escrever é o que me coloca, da maneira mais crua e intensa possível, face a esse tempo presente, esse tempo encarnado em que a própria escrita, o próprio ato de escrever, é a única ação possível frente ao que acontece, a única resposta à altura do tempo das coisas. Escrever, para mim, é criar, nesse tempo e a partir dele, saídas possíveis para os sedutores labirintos do saber e do poder, saídas essas que estão sempre a ser capturadas e sempre a ser reinventadas, de novo e de novo e de novo, a cada palavra. Cada novo abismo demanda uma nova e imediata e outra escrita. Como disse Foucault "escrever para, então, saber o que escrever". A linguagem poética, na escrita, é minha reserva última de vida, a centelha inesgotável que me aproxima, irremediavelmente e com todo o furor que a vida demanda, da própria vida. Escrever é minha única resposta possível, minha única ação possível face à violência – e à beleza – do estar vivo.

Mi Gonçalves em resposta à pergunta feita pelo editor do dossiê "A linguagem da contingência", professor Eduardo Pellejero.

FICHA TÉCNICA

Água Viva

Sobre a Linguagem poética, os projetos e a contingência

Artista: Michele Fernandes Gonçalves

Água viva

Uma velha solitária e seu café da manhã silencioso, numa manhã de domingo. Corpo sentado à beira das vastas planícies ressequidas das memórias pendentes sobre as pregas do céu de sua boca de lábios cerrados, costas severas curvadas sobre a mesa repleta de abismos de antigas paixões de faca, mãos trêmulas segurando a xícara do líquido oblíquo de seus olhos dilatados, água de passado escaldante que vaza em lavas de abandono e encharca sua garganta de rugas de ferro com a matéria densa das palavras que descem sufocando os engasgos que costuram seu batom, manchando a pele das toalhas insossas de suas entranhas, as raízes intransponíveis das ausências de suas cadeiras, o chão de cinzas intocadas das expectativas de seus ossos e todos os hectares dilacerantes das distâncias dos tecidos de seu minúsculo apartamento, água cozida e implacável que se derrama como chama cálida pelas bordas das paredes de uma existência de pedra, já sem excitação, água de vermelho pisado, oxidado pelo lento caminhar das horas marcadas nos tons púrpura que desbotam o início e o fim de dias sem nenhuma espessura, água morna e anos turvos, escorrendo crua feito saliva de espinhos em gengiva machucada, feito lembrança pintada em tinta vencida, pálida e insípida, empapando lentamente os interiores dos cômodos, as frestas das portas trancafiadas de todos os órgãos, os vãos de seus pisos, as larguras cansadas de suas mucosas e as janelas, todas as janelas de todas as lanternas de qualquer princípio vital, água cáustica, derretendo-se em labaredas pelas escadas, vertendo-se ao revés pelos poços fundos dos elevadores que soterram, a cada andar acima, o vômito sôfrego da esperança de alguma presença de carne, água ácida de veias e vísceras que urgem pulsar além das beiras das sacadas e das pregas das guias mais pontiagudas, água que ferve muda, incendeia seca e explode tépida qualquer paisagem possível, qualquer cidade possível, qualquer sonho possível, qualquer futuro possível, qualquer corpo possível, qualquer mulher possível, água mórbida, viscosa e vulcânica que jorra finalmente vívida, livre e fumegante em seu último esguicho, água de sangue presente, espirrada como seiva fértil por todas as calçadas, por todas as ruas, por todas as histórias e por todas as esperas que condenam a vida a seu mais cruel invivível; vida que responde finalmente viva – ao mais impensável tempo – da vida.

No deserto,
vive aquele que encontrar a água,
ou que reinventar a sede.

Renascimento

Ilona Katarzyna Adamczyk [1]

Sobre as experiências associadas às fotografias que integram "Renascimento"

O projeto surgiu num momento muito importante da minha vida. Desnudou-me de todas as crenças e ideias que formaram grande parte de minha vida. Foi um pretexto perfeito para fugir, onde esses critérios já não me pertenciam e onde poderia experimentar e analisar, como um elemento externo, o que implica ter uma identidade. Um lugar onde apesar da inevitável globalização ainda se cultivam as tradições e a cultura pre-hispánica. Os costumes da comunidade Tzotzil em México levaram-me a envolver-me mais do habitual; para poder desaparecer como fotografa participei em todas as atividades da comunidade. Desse modo, as fotos começaram a ser uma ponte entre a realidade e as minhas próprias emoções, os meus sentimentos encontrados nesse instante.

… e você pensa que a viagem será uma questão de distância, quilômetros em direção a um ponto do mapa, um horizonte, onde o maior peso será a mochila, a câmara e as lentes, que o único que deixará atrás serão os gatinhos, as plantas, e um que outro assunto pendente, e que custará a você parte da sua poupança. Então a viagem desvia, começa a percorrer veredas para o mais profundo de você mesma, onde o peso mais leve é a tua bagagem e o que realmente você deve levar nas coisas são medos, incertezas, tristezas e uma vacilante disposição. O que você deixa atrás? Certezas, identidades, conclusões e seguranças. Então é isso: o custo da viagem não é apenas a sua poupança, é também toda uma reconfiguração do seu olhar, você começa a calibrar uma lente de grande angular que está no seu coração, o único que lhe permite ver com profundidade as paisagens humanas que estão frente a você.

A profundidade da alma é como a profundidade do mar, eternamente desconhecida, cheia de habitantes surpreendentes, com luzes de cores que têm formas de sonhos. A cada passo que eu dava, com cada ônibus que pegava, ruas e pessoas que encontrava, tudo era um convite a me reconhecer. Então as viagens fazem isso, levam você longe, até profundas fronteiras, com outros, outros que aos quatro minutos de olhar você nos olhos você compreende que está neles como eles estão em você. A sua outredade.

As viagens nos livram não apenas de uma meia do par, não só do carregador do celular ou o livro de cabeceira que deixamos esquecidos, a viagem nos livra de mundos construídos e herdados, nos arrebata ancoradouros velhos, e nos oferece leveza.

[1] Ilona Katarzyna Adamczyk é nascida em Polónia (Radom, 1980). Fotografa profissional, atualmente vive e produz a sua obra em Cuernavaca, México. O seu olhar está voltado para a condição humana, para as suas origens e complexos desenlaces; se encontra comprometida socialmente na busca de pontes de reconhecimento com o outro, mostrando a nossa fragilidade e profundidade como seres humanos.

Há uma lenda sobre tomar fotografias em comunidades originárias. Trata sobre o temor de que, com cada fotografia, você pegue parte da alma da pessoa. De regresso da viagem, abri minha mala e descobri o que para mim fora a viagem, dentro da minha mala, envolvera numa memória de câmara pequenas partes de alma, feitas sorriso, intimidade, paisagens e rituais. O entendi como uma troca, um intercâmbio. Eles tomaram os meus medos, incertezas e tristezas, e em troca deram-me uma parte deles, partes de outro eu.

FICHA TÉCNICA

Ilona Katarzyna Adamczyk

Renascimento

Fotografia digital

México, 2016/2017

Pedra_Planta

Sylvia Furegatti e texto de Susana Dias

“Sobre a linguagem poética

Entendo esta pergunta-provocação a partir do interesse em comum que partilhamos sobre o posicionamento de todo artista em relação à sua produção e aos statments que ele constrói, ao longo da vida, a fim de partilhar os significados da arte, nas mais variadas formas pelas quais a (re)conhecemos. Como artista, mantenho-me bastante atenta a cuidar dos meus statments, revisando-os, de tempos em tempos, sempre que possível em voz alta, par e passo com a própria fatura dos objetos, ações, intervenções, ocupações ou ambiências que constituem os meus trabalhos.

Em seu estágio mais recente, minha linguagem poética tem se alimentado das integrações possíveis entre arte e paisagem por meio das quais busco burilar alguns aspectos da latência da forma plástica destes campos e que, a partir da intervenção instituinte do gesto do artista, assume outro significado; como nas séries mais recentes dedicadas às plantas, as quais, ora são levadas a assemelharem-se a um dado da cultura na forma de coleções e representações reeditadas (como no caso dos desenhos botânicos); ora referendam a forma própria e os atributos das camadas de informação e de desenho que portam as folhas, pedras, montes de terra ou de areia apropriados para tornarem-se arte. Trata-se, também de problematizar as temporalidades do trabalho artístico em nosso convívio. Por um lado, relativizar o tempo dos trabalhos constituídos da natureza viva e efêmera, por outro lado, dilatar o encontro do interator (preferido ao espectador) com o trabalho de arte que, integrado à natureza, envolve-se numa ambiência que provoca certo tipo de amortização dos sentidos, tal como experimentamos usualmente no passeio por um jardim ou por um bosque. Este tempo amortecido que percebo nas plantas me interessa muito por ampliar nosso contato direto com estruturas de sentido que nos possibilitam epifanias mais intensas diante das estratégias poéticas praticadas pelos artistas em nossa atualidade. E, talvez aqui, o sentido da descoberta concilie a arte, a política ou a religião…

Está na aporia, própria do artístico, outro dos elementos da poética contemporânea que tanto nos convida a permanecer por perto e dela partilharmos quanto nos adverte sobre a distância a ser praticada. Se há forma, esta deve ser desviante, hesitante, deve manter-se em estado de revisão contínua. Por isso, o que pratico na construção de meus trabalhos almeja os tangenciamentos entre a forma e o informe: são formas adotadas sempre em deslocamento de seus modelos mais convencionais; a evitar a suposição das garantias de permanência e sobrevida (Mercado) na tentativa de fixarem-se em fundações atemporais; como se derivassem entre os mundos carpintejado e não-carpintejado da Topofilia de Yi-Fu Tuan (1980):

entre caixas objetos e caixas de luz/back light, fabricadas em madeira, entre plantas no vaso e folhas-de-plantas que portam desenhos, entre uma coisa e outra.

Sylvia Furegatti, em resposta à pergunta feita pelo editor do dossiê "A linguagem da contingência", professor Eduardo Pellejero.

"Pedra_Planta: das linhas que reativam o mistério da vida

As folhas das plantas dão a sentir o mistério da vida na Terra. Não apenas a vida dos indivíduos a que pertencem, mas a vida de todo o reino vegetal e de toda a biosfera (Coccia, 2018). Cada folha traz em si todas as outras folhas, cada planta todas as outras plantas, cada reino todos os outros reinos, seja vegetal, animal ou mineral. Percepções fractais que emergem dos gestos da artista Sylvia Furegatti, que brotam dos modos como usa e pensa o desenho, a fotografia e a montagem. Os desenhos feitos nas folhas de aloe vera e espada de São Jorge expõem outras plantas colhidas de seus arquivos de imagens catalogadas pela Botânica. Desenhos que não seguem as linhas de parentesco, descendência e filiação que tradicionalmente movem tanto a biologia como a antropologia, antes abrem as plantas, o arquivo, a Botânica e os humanos para relações não previamente programadas, interrogando os roteiros Ocidentais modernos. São modos de dar expressão a parentescos aberrantes, podemos pensar com Donna Haraway (2016), a linhas mais próximas da linha da vida, a histórias inscritas nessas superfícies que não são lineares, sucessivas e evidentes. Nas composições entre pedras e folhas de várias plantas diferentes, jiboia, jaqueira, palmeira, orquídea etc., os desenhos entre pedras e plantas exibem como a vida procede ao longo de linhas, como viver é um constante transmutar-se e tornar-se ao longo de linhas (Ingold, 2015). As linhas das folhas e os contornos dos corpos vegetais já se encontram adormecidos nas pedras. É como se as plantas já existissem desenhadas e sonhadas pelas pedras. Talvez as pedras possam ser pensadas como os primeiros desenhistas do mundo. Como se as pedras guardassem uma memória elemental de futuro e as plantas aprendessem a fazer pedra por outras linhas, criando e recriando-se a si mesmas e ao mundo em mútuas relações. A potência da expressividade da linha é a da conexão, não se tem mais plantas ou pedras, mas plantas-pedras, um bloco de relações que ganha existência pelo desenho e passa a mover delicadamente nossas percepções para fora do habitual. Somos convidados a seguir por conexões abertas, móveis e provisórias, pois que as linhas não aprisionam, não determinam, apenas sugerem. As fotografias, tal como as folhas que abraçam e acolhem as pedras, abraçam e acolhem as plantas-pedras e permitem criar outras composições com novos elementos. Plantas-pedras repousam sobre o chão junto com linhas liberadas pelas plantas para a terra, seja em galhos ou folhas secas. Linhas que pela decomposição serão liberadas das formas já dadas e histórias já vividas e se tornarão disponíveis para outros encontros, para a invenção de outras vidas possíveis. A fotografia não apenas registra e conserva as composições planta-pedra, antes participa com o desenho do processo contínuo de liberação das linhas para que elas possam seguir variando. A inserção desse bloco

desenho-fotografia nos *back lights* dão a perceber que o segredo de plantas, pedras, desenhos, fotografias, humanos… é a luz. Tudo é iluminado desde dentro e num detalhe da folha de aloe vera vemos como as linhas do desenho se transformam em fissuras que deixam vazar algo desse corpo-luz das plantas. As caixas de madeira que contém a iluminação, a fotografia, o desenho, as pedras e as plantas parecem redesenhar tudo novamente num novo bloco de relações do qual, agora, participam as árvores. Sentimos como toda a vida se faz na relação com a luz, na possibilidade dos corpos e superfícies se relacionarem com a luz. Se as pedras podem ser os primeiros desenhistas do mundo, talvez as plantas possam ser, ao mesmo tempo, as primeiras máquinas fotográficas, fotógrafas e fotografias do mundo. Elas nos ensinam que fotografar é sintetizar luz, tornar-se capaz de se relacionar com o Sol, produzir energia e torná-la disponível para inúmeros outros processos e seres. Fotografar é transformar matéria em material e fazer corpo com o mundo, é fazer do corpo casa, refúgio para inúmeras outras formas de vida, é aprender a desenhar com linhas de luz. Daí que a Casa de Eva seja como mais bloco que abriga e transforma as caixas de madeira, *back lights*, fotografias, desenhos, plantas e pedras. As espadas de São Jorge com desenhos, do lado de fora da casa, já anunciam que o mistério das plantas tem a ver com essa espécie de desenhos de luz sem fim que as plantas traçam com as pedras e com toda a biosfera. Desenhos que nos convidam a reativar continuuns entre dentro e fora, entre desenhos e fotografias, entre plantas e pedras, entre humanos e não-humanos, entre arte e vida. Daí que o artista, como sentimos com Sylvia, possa tornar-se esse ser que aprende a carregar um jardim anômalo dentro de si, e se dispõe a esses aprendizados ao trançar suas linhas pelo emaranhados dos mundos, contribuindo para que os movimentos dos mundos possam seguir protegidos por caminhos abertos e indeterminados, ou seja, misteriosos".

Texto de Susana Dias, feito para a obra "Pedra_Planta" de Sylvia Furegatti, exposta na Casa de Eva, Campinas, 2019.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas:** uma metafísica da mistura. Trad. Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

INGOLD, Tim. **Líneas:** una breve historia. Trad. Carlos García Simón. Barcelona: Ed. Gedisa, 2015.

HARAWAY, Donna. **Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno:** fazendo parentes. Trad. Susana Dias. ClimaCom, ano 3, n.5, 2016.

FICHA TÉCNICA

Artista: Sylvia Furegatti
País: Brasil

Somos uma coisa só?

Estrela Santos [1]

Somos uma coisa só?" é um vídeo DE arte de 19 segundos feito a partir de fotografias que acompanharam a deteriozação de uma mão pintada em uma folha da espécie *Epipremnum aureum* ou mais conhecida como jibóia. A obra, assim como seu título, questiona a relação entre a natureza e o homem. Dependência, superioridade ou simbiose?

"Sobre o caso da arte com a verdade

Certa vez a **ARTE** estava voltando pra casa, observando os pássaros e as nuvens que dançavam no céu. E também, as pessoas e plantas em suas diferentes versões e formatos interagindo em meio a milhões de pequenas partículas que flutuavam a luz do sol poente. Embargada por aquelas sensações decidiu entrar em uma rua diferente. Quem sabe ela poderia encontrar o inesperado antes de chegar a casa?

A **VERDADE** que arrumava as notícias recém-chegadas em sua banca de jornal, vendo a ARTE entrar em uma rua diferente da usual gritou-lhe:

[1] Estrela Santos é artista visual no Rio Grande do Norte. Seu trabalho reflete sua relação com as pessoas e com a natureza ao seu redor. É a partir dessas interações que surgem as fricções e inspirações para a materialização de suas obras, que ela elabora através de diferentes meios, seja uma história em quadrinho, uma instalação ou um vídeo arte.

– Ei Dona **ARTE**! A senhora esta errada. A rua certa que vai para vossa casa é aquela dali. Todos sabem isso. Por aí, a senhora a de se perder ou coisa pior.

A ARTE, uma ariana sem papas na língua, respondeu lhe a advertência com um sonoro:

– Oras **VERDADE**, Vá cuidar da sua vida!

E desde então a **ARTE** e a **VERDADE** não se dão.

Esse conto inspirado por Nietzsche ilustra o descompromisso da arte com a verdade. Mas o que seria a verdade? O filósofo alemão apresenta sua definição como sendo:

> Um batalhão móvel de metáforas e metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: As verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (Nietzsche, 1873)

E a arte? Na verdade, o que é arte? A arte não se ilude. Ela já foi pensada e conceitualizada de diferentes maneiras. Ao sabor dos acontecimentos históricos e da necessidade dos homens sua ela se modificou e continua se modificando. Porém, definitivamente e ela não é reconhecida como sólida, canônica e muito menos obrigatória, pelo menos hoje em dia.

Essa posição da arte, avessa as linearidades lógicas e as convenções socialmente estabelecidas, lhe dá uma autonomia, liberdade e um enorme espaço para criar. Diferente de outras instituições sociais como a política, a religião, as ciências e até mesmo na publicidade e sua lógica de mercadológica que apoiadas no intelecto, crença ou metodologia se esforçam para moldar, organizar, manter, justificar, defender e difundir sua realidade "sólida". Fixando lugares ou situações onde as pessoas possam repousar, ter estabilidade, controle e manter relações de domínio e poder.

A arte aparece hoje dissonante com as convenções, descomprometida com a estrutura social, e talvez por isso ela esteja tão permeável.

Desde a "perda de sua aura" a arte se tornou desconfiada, questionadora de si e dos outros… observa a natureza, os seres… ela é a natureza e os seres… ela sente que tudo está em constante movimento. Que o repouso é uma utopia. As coisas não são, elas estão sendo. E essa compreensão do caráter provisório do homem e de suas verdades, amplia seus os horizontes em um mar de possibilidades. Permite que ela aceite a contingência como parte do processo e não como um obstáculo. Talvez a arte perceba a vida como uma sucessão de contingências, e ela enquanto parte desse fluxo contínuo pode absorver essa condição imprevista em sua poética ao invés de tentar controlá-las.

O caráter experimental da arte, sua natureza inacabada e em constante metamorfose é capaz de tocar, desestabilizar, impulsionar a reflexão… a imaginação do improvável, deslocando fronteiras. Tem potencial de libertar o homem de suas próprias regras.

A natureza em sua humilde grandiosidade também nos mostra que não é possível controlar o porvir e que as plantas só crescem se a chuva cair… e a chuva é parte de sua contingência.

Não sei se isso um dia será uma verdade, mas se fossemos menos orgulhosos de nossa inteligência racional e mais sintonizados com a natureza e com nossa percepção, assim como a arte o é, talvez as verdades já não seriam reconhecidas como verdades e sim como possibilidades. Talvez isso nos faria mais leves… menos castradores conosco e com os outros. Menos responsáveis de manter fixo o que inevitavelmente vai se mover. Sendo quem sabe possível até… viver nossa vida de acordo com nossos próprios desejos/projetos".

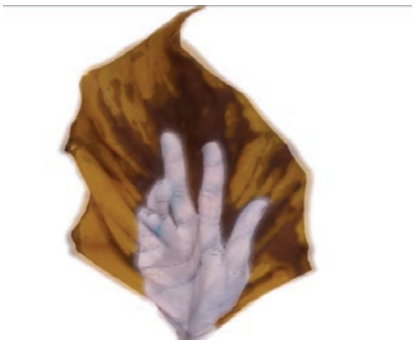
Estrela Santos, em resposta à pergunta feita pelo editor do dossiê "A linguagem da contingência", professor Eduardo Pellejero.

FICHA TÉCNICA

Artistas: Estrela Santos
Ano: 2018
País: Brasil
Link para a obra: https://www.youtube.com/watch?v=24Md4A_-cn4&feature=youtu.be

Disponível em:

http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/estrela-santos-somos-uma-coisa-so-2018/



A tragédia mais insignificante do mundo

Fernanda Cunha [1]

Entrevista [1]

“Enquanto dramaturgia, ‘A tragédia mais insignificante do mundo’ nasceu de um desejo pessoal de poder falar sobre feminicídio e masculinidade tóxica, de uma forma que os homens na sala pudessem assistir ao espetáculo sem levantar escudos de defesa, porque eu não estaria, abertamente, falando sobre homens que matam mulheres.

Eu nasci mulher, então aonde quer que eu vá carrego comigo a morte e a possibilidade de ser violada, isto aprendi desde muito cedo, quando me ensinaram que eu deveria sentar de pernas fechadas para não chamar atenção. Desde que me entendo por gente, enquanto ser que pensa, me afligem as possibilidades de viver como mulher no mundo, que parece ser muito masculino. Na graduação comecei a pesquisar a representação feminina e no mestrado pude aprofundar a reflexão sobre a vida e a morte das mulheres estudando três personagens de Shakespeare (Ofélia, Desdêmona e Lavínia). Deste estudo surgiu o desejo de fazer uma peça sobre a existência das mulheres, mas eu não queria mostrar a mulher violada, como é comum acontecer em obras sobre feminicídio, porque eu, particularmente, acredito que somos seres de linguagem e o que dizemos que uma mulher é, o que mostramos uma mulher sendo, uma mulher torna-se. Em “A tragédia mais insignificante do mundo” decidi me concentrar então no que precede a morte de uma mulher: o crime que a mata. A violência que mata as criaturas todas. Em “Otelo”, Emilia fala para Desdêmona: “Tis not a year or two shows us a man. They are all but stomachs, and we all but food”; desta fala veio o ímpeto de substituir mulheres por cabras (que tem duas tetas, dão leite e filhos, assim como se espera das mulheres). Não falar que a peça é sobre mulheres é uma maneira de fazer com que os homens na sala me escutem, de por um signo mais amplo em cena, e de, alguma forma, fazer com que ao final do espetáculo os espectadores se deem conta de que uma cabra parece muito um ser humano de tetas.”

O não dito, e inclusive o não dizível, sempre foram e continuam a ser objeto do teatro. Os artistas sempre tiveram um compromisso com o real, isto é, com tudo aquilo que foge à ordem da representação. Como e em que sentido se sente interpelada por tudo isso que procura aceder ao plano da expressão? E de que forma a linguagem teatral é capaz de ultrapassar os limites da leque das formas simbólicas com as quais articulamos o mundo e damos um sentido à história?

[1] Fernanda Cunha é dramaturga e atriz. Mestre em artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, integra o Teatro das cabras (Natal/RN), onde tenta dar forma em palavras às suas aflições e travestí-las de aflições universais. Gosta do teatro “porque a precariedade nos obriga à criação (e criatividade)”.

Há um livro da Laura Erber, onde ela escreve: “Era uma vez o artista contemporâneo e os abismos que ele arrastava por onde ia”. Desde que eu me deparei com essa frase, eu tenho pensado que todos os artistas (não só os contemporâneos) tem arrastado abismos enquanto ocupam lugar no mundo como artistas. Imagino que, talvez, ser artista seja justamente carregar consigo este lugar-limite, este lugar da possível perda e do abandono (ou entrega), este compromisso de carregar o real.

Enquanto ser humano no mundo sou atravessada de diversas formas pelo real, tudo que circunda é real: é real o pão que me alimenta, é real minha insatisfação com o atual governo, é real a guerra acontecendo em um outro país no velho continente, é real a voz de minha avô que escuto, é real a ausência preenchida que meu avô faz nos dias dela desde que morreu, é real a sede que sinto e que diminui quando bebo um gole d’água… enquanto artistas, todas essas coisas ganham carne na minha existência e eu as carrego aonde quer que eu vá, mesmo sem querer, como se houvesse uma força incontrolável de atração em tudo que me atravessa. E aqui falo por mim, é claro, não sei como é o processo de outros artistas, somente posso supor.

Eu preciso materializar meus atravessamentos, sinto essa necessidade de materialização da realidade porque, para mim, é como se eu desse forma a uma parte dos meus abismos e então posso vê-los e dizer “isto me compõe” e posso perguntar ao outro “também vês isso em ti?”. Isto pouco ou nada tem a ver com representação, no sentido de tentar apresentar o que me atravessa de outra forma a partir de uma leitura minha (como uma tentativa de pôr uma roupa nova num fato antigo), para mim é de fato uma possibilidade de expressão: e a arte torna-se um gatilho para a manifestação do real, que a ultrapassa, mas encontra nela lugar de atravessamento.

Se o artista é quem carrega abismos, eu entendo a arte como “vertigem”, nos moldes de Kundera que diz: “Vertigem não é medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio debaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos aterrorizados”. Compreendo a arte como um chamado brutal e irrecusável à realidade, não um mascaramento, uma representação somente.

Sinto que o teatro é capaz de romper a barreira da representação, do símbolo somente, tornando-se significante, centro articulador de discursos e ideias, pela articulações de percepções que pode engendrar: palavra, som, luz, cor, forma, movimento, tempo… tudo isso se articula para a criação de uma obra e há nisso uma potência criadora que muito me interessa, porque eu acredito ser revolucionária.

Em março deste ano eu fui para São Paulo assistir alguns espetáculos da Mostra Internacional de Teatro (MIT-SP), um dos espetáculos que vi se chamava “Cinco peças fáceis”, era um texto sobre Max Dutroux, assassino e pedófilo belga, condenado em 2004. Nesta peça o elenco era composto por um adulto (que apenas estava ali para organizar minimamente as cenas), e oito crianças e adolescentes com idades entre 11 e 14 anos. A articulação do tema, unida a idade dos atores, fez com que um leque de compreensões sobre o mundo me atravessassem. Numa determinada cena uma das crianças apontava uma arma para o público: este acontecimento,

embora coreografado, era preenchido de uma realidade muito brutal, é muito violenta a imagem de uma criança segurando uma arma. Quando eu saí deste espetáculo pensei: "É por isso que eu faço teatro, para que as pessoas possam sentir o que eu senti hoje. Para que as pessoas possam se sentir muito humanas".

Me interessa a articulação dos elementos dramatúrgicos, dos corpos atuantes e dos discursos, porque dessa relação, entendendo-a não como a tentativa de encerrar um sentido ou uma noção de realidade, mas como dispositivo para potenciar discursos, eu sinto que é possível se aproximar do real e da sua complexidade.

A contingência é frequentemente barrada ou mascarada pelo saber e o poder, e em geral é uma dimensão da existência que não encontra espaço na nossa propensão à viver as nossas vidas sob a forma do projeto. O que há na linguagem poética que não encontremos nas linguagens da ciência e da religião, da publicidade e da política, quando do que se traga é de pensar esse fundo informe e inumano sobre o qual conduzimos nossas vidas? Acredito que, desde a tragédia grega, esse sempre foi um tema importante para o teatro; mas qual é o lugar que ocupa concretamente na sua dramaturgia? Mais especificamente, como opera na posta em cena de "A tragédia mais insignificante do mundo"?

Creio que a arte, diferente do poder ou da religião (áreas do domínio humano que tendem a se imporem sobre os fiéis ou sobre os oprimidos usando a máscara da verdade ou a bota pesada da violência), antes convida-nos a mover nosso olhar e nosso universo epistemológico do que acorrenta-nos aos grilhões de uma certeza.

A arte desde sempre foi tomada por impulso e desejo de uma humana compreensão. O teatro é, sobretudo, uma arte que pede o encontro. O termo grego θέατρον (théatron) indica "o lugar de onde se vê", eu penso que isto instaura, desde a etimologia, a necessidade da participação de um ser que vai engendrar uma camada de construção de sentido que está para além da obra, de modo tal que a obra só se completa neste contato.

Enquanto artistas, estamos à espera deste encontro, do olhar do público, que ao participar, ouvir, tocar a obra, toma-a para si e então, inevitavelmente torna-se parte do universo significante de minha obra. Há nisso um fenômeno extraordinário que possibilita a metamorfose de uma obra ao longo dos anos. Tomemos Shakespeare como exemplo maior deste fenômeno: Olho para minha estante e vejo nove livros de distintos autores de nacionalidades e épocas diversas, todos escrevem sobre a obra shakespeariana e leituras contemporâneas feitas a partir de uma mesma fonte. São tantas as compreensões sobre uma mesma obra, que poderíamos quase acreditar que trata-se de textos distintos ou que, magicamente, Shakespeare está reescrevendo suas peças ao longo dos séculos. Acredito que isto só é capaz porque a obra do Bardo não é hermética, não se centra no princípio da verdade, mas é, pelo contrário, o lugar da contingência, abriga sempre o espaço do "não dito". Lúcia Vieira Sander certa vez escreveu que "os textos de Shakespeare são como um quebra-cabeça onde as peças que não estão têm de ser criadas por quem o constrói ou reconstrói", isto modifica a imagem final revelada assim Shakespeare torna-se sempre novo, reinventa-se.

Creio que todo dramaturgo pós-Shakespeare tem o domínio maestral que o Bardo possui entre o dito e o não dito, este espaço de contingência, como objetivo maior, independente da estética ou gênero teatral que mais lhe agrade. Eu, enquanto dramaturga, almejo que meus textos jamais se encerrem em si, mas é também uma balança complicada esta da liberdade de significações e a completa abstração. Para a dramaturgia de "A tragédia mais insignificante do mundo", partí de um princípio que era: conduzir , ou melhor, abrir espaço para a contingência a partir de uma estrutura muito simples que, com o auxílio da encenação como um todo, adquiriria camadas.

Em sua essência o texto é sobre o assassinato de três cabras por um homem, o que não é um acontecimento extraordinário visto que grande parte da população é carnívora e o abate de animais como cabras, especialmente aqui no nordeste, é algo banal. Justamente por este caráter, de princípio nada extraordinário, é que me interessa tal acontecimento, porque na encenação, nós do Teatro das Cabras, buscamos expor, criar diante do público e com o público a compreensão de como a violência pode despertar de formas banais e depois pode chegar a adquirir contornos dantescos. A morte de cada uma das cabras é uma releitura das mortes de três personagens Shakespearianas, sendo elas Desdêmona (Otelo), Lavínia (Titus Andrônico) e Ofélia (Hamlet), e há um espaço entre o bicho cabra e o bicho humano que tentamos aproximar, ou pelo menos explorar as similitudes e os reconhecimentos.

Quando leio ou assisto a uma representação de "Hamlet", minha dúvida depara-se com a dúvida do príncipe e reconheço-me nos seus dilemas de humanidade, em "Macbeth" sou capaz de reconhecer a ganância e a sede pelo poder, em "Romeu e Julieta", o frenesi e impaciência de minhas próprias paixões que antes devoram o tempo do que vivem-no. Tomo essas peças como exemplo porque este é o princípio maior que busco em "A tragédia mais insignificante do mundo", há um plano de fundo universal, uma rede que sustenta de forma maior toda a representação e envolve, invariavelmente, o público: todos temos a capacidade de sermos violentos. Deparar-se com a possibilidade da violência, ou a violência expressa da forma como é posta em cena, não encerra o conjunto possível de significações da obra, mas, ao contrário, abre uma fresta na linguagem, dando margem para que o público construa conosco os entendimentos.

A cada vez que apresentamos a obra, ou quanto mais ensaiamos, algo novo se revela. Durante os ensaios abertos, os convidados nos deram retornos muito distintos sobre as significações da obra para cada um deles. Há quem dissesse que era uma obra muito dura, que sentiram-se intimidados em determinado momento, há também quem dissesse que era sobre feminicídio, outros uma reflexão sobre a própria capacidade de ser violento ou uma investigação sobre a masculinidade. Há também quem chorou durante a peça e quem riu durante as cenas. Esse amplo espaço de entendimento muito me interessa enquanto dramaturga, porque sinto que meu texto se refaz no contato com o outro e sempre me disseram que o teatro é uma arte colaborativa.

Suplementos da palavra, o corpo e o rosto, o espaço e o tempo, a música e a luz, a cor e inclusive o próprio ambiente, comportam uma miríade de combinações possíveis, que multiplicam os signos ou os colocam em variação. Entendo que o seu processo de criação

começa pelo texto, mas o texto é sempre exposto à experimentação de todas essas variáveis. Como procede como autora em relação a isso? E como precedem para articular o texto com as linguagens colocadas em jogo pelo resto da companhia?

Na verdade trabalhamos com texto sempre sujeito a mudanças. A versão que hoje usamos é a quinta ou sexta. Do texto inicial ficaram poucas linhas e um fragmento de cena, somente. Creio ser essencial, para a forma de teatro que fazemos no Teatro das Cabras, o não endurecimento precoce de uma estrutura. O texto foi posto à prova em cena diversas vezes nos laboratórios de criação. Muitas das coisas que hoje configuram na obra surgiram à partir de improvisos. Partindo do texto ou da ideia nos primeiros textos, improvisamos tendo como princípio a repetição ou estados corporais distintos, ou realizando ações à partir do ritmo de uma música. Escrevi todas as primeiras versões sem rubrica alguma, deixando espaço livre para a criação e proposição da diretora, Heloísa Sousa, que muitas vezes me propunha coisas que eu não tinha enxergado como possibilidade.

Este trabalho duplo de dramaturga e atriz da mesma obra é um exercício de desprendimento muito rico, porque é claro que enquanto dramaturga concebo a cena imaginando uma forma para ela, mas entre meu trabalho de dramaturga e a concretização da apresentação do meu texto em cena, no meu papel de atriz, existem várias camadas de imagens e significações postas que não havia pensado inicialmente e foram criadas junto ao trabalho com Heloísa (diretora), Bex (musicista), Thuyza (produtora-performer) e Cléo (iluminadora).

Tomemos como exemplo a cena inicial: É a cena onde a perita adentra o espaço do crime, ela percorre toda a cena tomando notas e em silêncio apresentando a tragédia que mais tarde vai narrar ao espectador. Esta cena não existia no texto inicial, mas durante um dos laboratórios de criação, Heloísa pediu para que eu tentasse criar este corpo da personagem enquanto caminhava pelo espaço. Ela colocou como trilha a música “lascia ch’io pianga” da ópera Rinaldo. Percebemos, por esse encontro quase pelo acaso, pois foi uma música a princípio simplesmente posta para preencher o vazio, que ela era excelente para marcar o ritmo da cena. Adequamos então os passos, a gesticulação das mãos para melhor encaixar com a música. Posteriormente Bex entrou no processo para fazer a trilha sonora e resolveu refazer a música inicial, compondo uma música original. A nova música, além de outro compasso, que alterou o andamento da cena, acrescentou uma nova camada de significação, pois é cantada em português e Bex repete várias vezes o verso “deixe-me chorar”. Um novo conjunto de compreensão pode ser articulado somente pelo acréscimo desse elemento. Sinto que a obra ganha mais possibilidade de entendimento e isso só é possível porque Bex interviu, trazendo um novo elemento para além do que eu poderia imaginar inicialmente.

Acho muito positivo, enquanto dramaturga, permitir que o texto seja contaminado pelo processo.

Na sua ambiguidade essencial, os jogos da linguagem que compõem “A tragédia mais insignificante do mundo” convidam o espectador a uma experiência singular, que não se parece à experiência ordinária. O que pensam sobre essa relação, ao mesmo tempo intencional e imponderável?

Temos como proposta fazer um "teatro alucinado", com isto queremos que o público vivencie conosco uma experiência muito real. A alucinação é quando o indivíduo identifica algo que não existe como sendo parte da realidade, é uma falsa crença, o que queremos propor é uma imersão do público nessa falsa realidade teatral. Para tanto pensamos em algumas estruturas de deslocamento como o texto, que parte de uma experiência simples e se complexifica, ou melhor engendra desdobramentos ao longo da peça. Também queríamos dar uma impressão mais semelhante ao cinema do que ao teatro na encenação, por isso corrigimos a coloração de todos os refletores para um tom mais próximo do branco frio, que melhor realça a cor do sangue falso que banha a cena do crime e do piso branco.

Existe muito cuidado em todos os elementos postos em cena, na disposição deles e na coloração. Existem muitas cenas que são iluminadas sem luz direta porque acreditamos que "A tragédia mais insignificante do mundo" é uma peça de penumbra, onde nada está prontamente revelado. Para nós todas essas coisas articulam discursos, que podem chegar ou não ao público da forma como esperamos, mas cremos que a intenção muito certa para nós da necessidade de cada coisa como está já é em si um canal para proporcionar esta experiência de imersão. É um convite, tudo que podemos fazer é convidar o público à alucinar conosco.

FICHA TÉCNICA

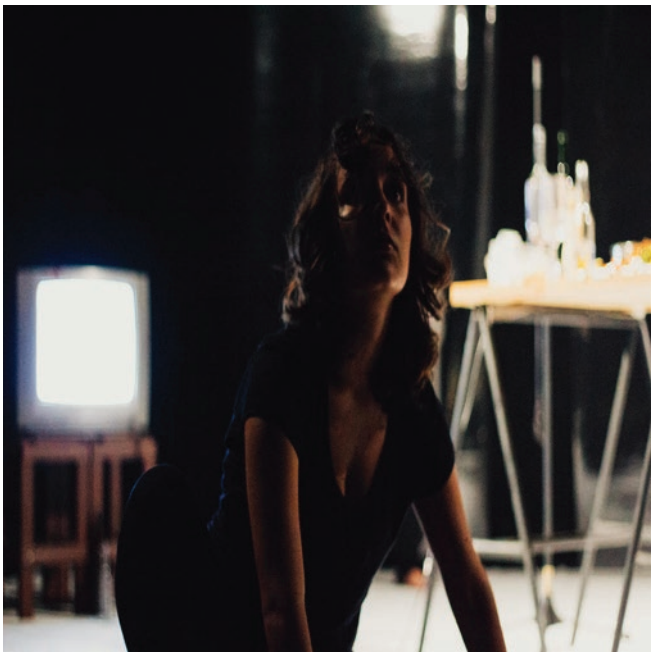
Artista: Fernanda Cunha
Obra: Entrevista – A tragédia mais insignificante do mundo
País: Brasil

O **Teatro das Cabras** é uma companhia de teatro alucinado, feito prioritariamente por mulheres. Criado em Natal/RN foi idealizado em 2018 pela encenadora Heloísa Sousa e em 2019 faz sua estréia nos palcos com o espetáculo "A tragédia mais insignificante do mundo". O espetáculo tem a participação de: Heloísa Sousa como encenadora, Fernanda Cunha como dramaturga e atriz, da iluminadora Cléo Morais, da performer Thuyza Fagundes, da Produtora Musical Bex e da designer Luisa Saad que esculpiu as cabras.

"A tragédia mais insignificante do mundo" é uma obra sobre o assassinato de três cabras, um homem que matou três animais e uma perita criminal que tenta compreender o que leva um bicho humano a matar outra criatura. É uma investigação sobre o despertar da violência, um convite ao público para que, deste acontecimento banal, possa surgir a oportunidade para a compreensão de algo maior.

[1] Entrevista: Eduardo Pellejero. Fotos: Caroline Macêdo.

2



Ninhos

Bené Fonteles [1]

Série fotográfica em grande formato, impressa com pigmento natural sobre papel algodão.

"Sobre a impossibilidade de separar a linguagem poética das outras linguagens. Sou um ser renascentista que nunca separara sua linguagem poética/visual/musical da Arte, Ciência e Espiritualidade. Aliás, para mim não existe nenhuma das três. Pratico o exercício experimental da liberdade (Mário Pedrosa) à procura da unicidade Humana/Divina numa só entidade como por exemplo procurava Clementina de Jesus ou Mestre Julio, do Terno de Moçambique, que não separam nada e põem pés firmes nas raízes para por as mãos livres nos céus. Meu projeto humanista com a Criação é procurar o caminho da Integridade/ética, Harmonia/beleza e Radiância/transcendência para não fazer publicidade e pornografia que nunca serão Arte. Um projeto transgressivo mas não original que confere ao Artivista 1 uma grande responsabilidade de invadir o imaginário do Outro".

Bené Fonteles, em resposta à pergunta feita pelo editor do dossiê "A linguagem da contingência", professor Eduardo Pellejero.

FICHA TÉCNICA

Ninhos (1988-2019)
Artista: Bené Fonteles
País: Brasil

[1] Bené Fonteles nasceu em Bragança (PA) em 1953. É artista plástico, jornalista, editor, escritor, poeta e compositor. Além do trabalho autoral como artista visual, já organizou e publicou diversos livros e catálogos sobre artistas como Rubem Valentim, Mario Cravo Neto, Athos Bulcão etc.. Foi diretor do Museu de Arte da Universidade Federal do Mato Grasso (UFMT) e Museu de Arte de Brasília. Em 2003 recebeu do Ministério da Cultura e da Presidência da República a Ordem do Mérito Cultural. Atualmente é professor visitante no Instituto de Artes, por meio do Edital Professor Especialista Visitante na Graduação, promovido pela Pró-Reitoria de Graduação da Unicamp.

Tornar audíveis forças não audíveis por si mesmas

Mauro Tanaka Riyis [1]

Tornar audíveis forças não audíveis por si mesmas pt.01

Resumo: Como podemos desenvolver uma escuta-pensamento? Como disse Murray Schafer, nossos ouvidos são desprovidos de pálpebras, ao contrário dos olhos. E nosso mecanismo de defesa frente à imensa quantidade de estímulos auditivos que recebemos diariamente é a dessensibilização para os sons ao nosso redor. O que seria o silêncio hoje? Para quem mora em uma movimentada avenida de uma grande cidade, provavelmente os sons do trânsito sejam esse silêncio. Ou seja, estamos caminhando para a surdez. A proposta do grupo World Soundscape Project da Simon Fraser University do Canadá volta a sua atenção ao ambiente sonoro e a sua crescente poluição desde o final dos anos 60 e início dos anos 70, e propõe que podemos cuidar desta importante questão ambiental a partir da sensibilização da escuta a partir de um conceito denominado de paisagem sonora. Nos encantamos com as fotos de viagens com as exuberantes paisagens ou mesmo de registros imagéticos de culturas e locais diferentes, mas estas surgem desprovidas de som. Como e quais seriam os sons dessas paisagens? Venho então registrando paisagens sonoras dos lugares por onde passo, por onde habito. Pode ser que um dia, assim como os relevos, as vegetações e animais que deixarão de existir, esses sons que registro também se extingam. Este registro foi realizado durante uma saída de um grupo de artistas visuais para registrar em desenho um afluente do Rio Sorocaba e que contou com uma fala de morador de rua que ficou curioso em relação àquela ação e com os equipamentos de gravação.

Tornar audíveis forças não audíveis por si mesmas pt.02

Resumo: Peça musical composta a partir dos sons dos arames de uma cerca de alambrado sendo tocado pelo vento e captados por uma lupa sonora constituída por dois captadores de contato piezoelétricos presos aos arames com prendedores de roupa de madeira. Os captadores enviam o sinal a um gravador Zoom H4n.

[1] Grupo Ritmos – Estética e Cotidiano Escolar/UNISO. E-mail: musicaserveparaisso@gmail.com. Telefone: 15 98117-2222

Sobre a música, a linguagem e a representação

“Tenho me guiado, nos campos das minhas pesquisas, práticas artísticas e trocas de saberes com escolas e outros setores ligados à arte e a educação, pela ideia de que é preciso experimentar o fenômeno sonoro se desprendendo da perspectiva representacional da música”.

“O pensamento dogmático da música européia, tonal, que dita uma fórmula uniformizante de sons, forma e significados, tornam a audição um componente passivo do ser humano (temos formado excelentes reprodutores de músicas consagradas do século XIX nos conservatórios). Quando poderia ser um importante componente do pensamento, da criação e da liberdade”.

“A música, na minha opinião, não é uma linguagem, pois não tem por objetivo comunicar significados, e é isto que a diferencia das linguagens.”

FICHA TÉCNICA PARTE 1

Captação dos sons: gravador ZOOM H4n, tripé e filtro de vento.

Local: Um afluente do Rio Sorocaba próximo ao cruzamento da Av. Washington Luiz com Comendador Pereira Inácio, na cidade de Sorocaba-SP.

Data: A captação ocorreu no dia 27-06-2019 entre 14h e 16h.

Conteúdo: Nesta faixa, temos a intervenção de um transeunte falando a respeito da sua preocupação com a natureza, posse de terras, etc. Também é possível identificar que com o avançar da hora, que o nível de ruído aumenta.

FICHA TÉCNICA PARTE 2

Captação dos sons: Captador de contato piezoelétrico artesanal ligado ao gravador ZOOM H4n.

Local: Cerca de alambrado em Araçoiaba da Serra-SP.

Data: 06 de julho de 2019.

Disponível em:

http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/mauro-tanaka-riyis-tornar-audiveis-forcas-nao-audiveis-por-si-mesmas/

Desaparecimentos

Paul Auster

“Agora é, mas nem sempre foi”

Uma introdução à tradução de *Desaparecimentos*, de Paul Auster

Naiana dos Anjos / Zé Frota

Universidade Federal de Rio Grande do Norte

uma tradução a dois

éramos dois buscando abrigo

num jogo novo

num jogo que agora também nosso

de escuta silêncio e murmúrios.

Agora é, mas nem sempre foi, aconteceu no intervalo e também na impossibilidade das coisas que nunca chegam a se concretizar propriamente. Foi alguns meses antes daquele abril de 2017, aquele em que houve a mudança de rosto. Não existe palavra que descreva até hoje, mas não é uma daquelas coisas inefáveis é só que não se acha palavra pra isso e nem é necessário que haja.

O processo de construir a tradução de algo depende de vários fatores, primeiro têm que se encontrar algo extremamente caro que valha a pena a tradução, pelo menos foi assim. Depois, se for o caso de se fazer em par, tem que achar os dois certos para fazer o par. Alguéns que tenham afinidade de algum tipo e essa afinidade é necessária para que o trabalho seja significativo. No fim, deve existir certo tipo de compromisso, nesse caso um compromisso com a poesia e não necessariamente com o poema.

E assim nascerá ou nasce a tradução de *Disappearances* texto escrito por um Paul Auster de quase 30 anos, em 1975. Um livro de poemas que está ainda por se desvelar, porque seguimos a procura do significado da linguagem e dos sentidos. Desaparecimentos surge, então, como essa busca por uma linguagem que dê sentido no momento que devolve ou cria uma voz. Uma linguagem que traduza esse mundo de obstáculos e que ao mesmo tempo cria possibilidades

de contorná-lo ou talvez de desconstruí-lo para, num ato libertador dele se apropriar – tradução nesse sentido é um produzir que visa desconstruir para dar lugar a uma voz que passa a habitar. É uma tarefa que já está na origem.

No que diz respeito à linguagem, acolher a contingência certamente é fugir ou talvez se desviar de toda construção que indique ou aponte para a noção de uma natureza humana, uma noção de que bem lá no fundo existe algo que é possível encontrar, que diga aquilo que é necessariamente desde sempre. Aquilo que é, é sempre num jogo de diferenças, é sempre numa relação com um fundo. Essa linguagem de fuga chega a ser um evento, mas daqueles com caráter de eventualidade que poderiam mesmo nem ser, que podem acontecer ou não. Quer dizer, tudo faz parte de um grande desvio do que se quer como imutável. Talvez isso retrate um pouco o caráter da tradução, considerando que, como seres situados acabamos por fazer escolhas contextualizadas, tocamos coisas em meio a coisas, realidades cambiantes, palavras em meio a tantas outras. Falamos de escolhas, mas escolhas que são possíveis e não necessárias.

Em *Desaparecimentos* temos um desafio: o do poema que parece percorrer distâncias na busca por uma fala que traduza um mundo erigido em pedras. Uma polis que é muro e entre muros, que silenciam e que criam silêncios e que ainda assim é um texto. É o encontro da voz própria – da fala – que nos doa vida – que nos assegura um lugar. A fala da tribo que está sempre por se fazer, onde encontro o lugar da escuta e do silêncio, das brechas para o falar. É próprio da linguagem a porosidade e a maleabilidade, pois encontro o meu lugar habitando seus poros, dando contornos novos a formas herdadas, fazendo dela (linguagem) meu habitat. Uma linguagem em permanente transitoriedade diante da circunstancialidade do mundo e do meu existir.

E o que significaria afinal habitar em meio a esses muros e pedras, em meio a essa cidade, em meio a esse pré-texto? Existir exige erigir meu próprio texto, encontrar minha palavra. Palavras sobre palavras como pedra sobre pedra, uma errância, um texto por si fazer e não algo que surge do nada e retorna ao nada. A fala que se intromete em meio a outras falas, que sobrevive em brechas, habitando silêncios, tomando forma na escuta – em meio a murmúrios e silêncio – dando forma àquilo que permanecerá diante do transitório. A circunstancialidade de nossa existência exige tradução – falar o mundo para dar vida a nos mesmos.

O desafio em traduzir *Desaparecimentos* está na busca por habitar suas metáforas, os deslocamentos dos vocábulos, conviver com sentidos ainda não cristalizados, com esse movimento inaugural. É em certo sentido tomar para si o desafio que está na origem de *Disappearances* que é o de encontrar uma linguagem que nos ofereça respostas que não estão dadas de antemão e estão sempre por se fazer, pois vivemos para encontrar a fala que fale o nosso mundo, para, então, *desaparecer* nele.

FICHA TÉCNICA

Título: Desaparecimentos de Paul Auster
Tradução: Naiana dos Anjos e Zé Frota

1

Da solitude, ele começa de novo como
se fosse a última vez
que iria respirar,
e portanto é agora
que ele respira pela primeira vez
para além do compreender
do singular.
Ele está vivo, e portanto nada é
exceto o que submerge no insondável dentro
de seu olho,
e o que vê
é tudo que ele não é: uma cidade
do indecifrado
evento,
e portanto uma linguagem de pedras,
uma vez que sabe que para o inteiro da vida
uma pedra
dará lugar a outra pedra
para erigir um muro
e todas essas pedras
formarão a monstruosa soma
de particulares.

2

É um muro. E o muro é a morte.
Ilegível
rabisco de descontentamento, na imagem
e pós-imagem da vida—
e os muitos que estão aqui
apesar de nunca nascidos,
e aqueles que ousassem falar
para dar vida a si mesmos.
Ele aprenderá a fala deste lugar.
E ele aprenderá a segurar sua língua.
Pois é esta sua nostalgia: um homem.

3

Escutar o silêncio
que segue a palavra de alguém. Murmúrio
da mínima pedra
moldada na imagem
da terra, e aqueles que falassem
ser nada
senão a voz que fala eles
para o ar.
E ele dirá
de cada coisa que vir neste espaço,
e dirá para o exato muro
que cresce diante dele:
e para isso, também, haverá uma voz,
que no entanto não será a sua.
Ainda que fale.
E porque ele fala.

4

Há os muitos-e eles estão aqui:
e para cada pedra que conta entre eles
ele exclui a si mesmo,
como se, também ele, possa começar a respirar
pela primeira vez
no espaço que separa ele
dele mesmo.
Pois o muro é uma palavra. E não há palavra
que ele não leve em conta
como uma pedra no muro.
Portanto, ele começa novamente,
e a cada momento que começa a respirar
sente que nunca houve outro
tempo – como se pelo tempo que viveu
ele possa encontrar a si mesmo
em cada coisa que ele não é.
O que respira, portanto,
é tempo, e sabe agora
que, se vive
é somente naquilo que vive
e continuará a viver
sem ele.

5
Diante do muro–
ele adivinha a monstruosa
soma de particulares.
Não é nada.
E é tudo que ele é.
E se ele fosse nada, então deixe-o começar
de onde se encontra, e como qualquer outro homem
aprenda a fala deste lugar.
Pois, também ele, vive no silêncio
que vem antes da palavra
de si mesmo.

6

E de cada coisa que viu
ele falará–
a cegante
enumeração de pedras,
até mesmo ao momento da morte–
como se por não outra razão
além da que ele fala.
Portanto, ele diz Eu,
e conta a si mesmo
em tudo que exclui,
que é nada,
e porque ele é nada
ele pode falar, que é o mesmo que dizer
não há fuga
da palavra que nasce
no olho. Dissesse ele
ou não,
não há fuga.

7

Está só. E a partir do momento que começa a respirar,
não está em parte alguma. Morte plural, nascida
na mandíbula do singular,
e a palavra que erguerá um muro
a partir da mais interna pedra
da vida.

Pois cada coisa da qual ele fala
ele não é–
apesar de si mesmo
ele diz Eu, como se, também ele, começasse
a viver em todos os outros
que não são. Pois a cidade é monstruosa,
e sua boca não sofre
nenhuma questão
que não devore a palavra
de alguém.
Portanto, há os muitos,
e todas essas muitas vidas
talhadas nas pedras
de um muro,
e aquele que começasse a respirar
aprenderá que não há lugar para ir
exceto aqui.
Portanto, ele recomeça,
como se fosse a última vez
que iria respirar.
Pois não há mais tempo. E é o fim do tempo
que começa.

D I S A P P E A R A N C E S (1975)

1

Out of solitude, he begins again as
if it were the last time
that he would breathe,
and therefore it is now
that he breathes for the first time
beyond the grasp
of the singular.
He is alive, and therefore he is nothing
but what drowns in the fathomless hole
of his eye,
and what he sees
is all that he is not: a city
of the undeciphered
event,

and therefore a language of stones,
since he knows that for the whole of life
a stone
will give way to another stone
to make a wall
and that all these stones
will form the monstrous sum
of particulars.

2

It is a wall. And the wall is death.
Illegible
scrawl of discontent, in the image
and after-image of life–
and the many who are here
though never born,
and those who would speak
to give birth to themselves.
He will learn the speech of this place.
And he will learn to hold his tongue.
For this is his nostalgia: a man.

3

To hear the silence
that follows the word of oneself. Murmur
of the least stone
shaped in the image
of earth, and those who would speak
to be nothing
but the voice that speaks them
to the air.
And he will tell
of each thing he sees in this space,
and he will tell it to the very wall
that grows before him:
and for this, too, there will be a voice,
although it will not be his.
Even though he speaks.
And because he speaks.

4

There are the many-and they are here:
and for each stone he counts among them
he excludes himself,
as if he, too, might begin to breathe
for the first time
in the space that separates him
from himself.
For the wall is a word. And there is no word
he does not count
as a stone in the wall.
Therefore, he begins again,
and at each moment he begins to breathe
he feels there has never been another
time-as if for the time that he lived
he might find himself
in each thing he is not.
What he breathes, therefore,
is time, and he knows now
that if he lives
it is only in what lives
and will continue to live
without him.

5

In the face of the wall–
he divines the monstrous
sum of particulars.
It is nothing.
And it is all that he is.
And if he would be nothing, then let him begin
where he finds himself, and like any other man
learn the speech of this place.
For he, too, lives in the silence
that comes before the word
of himself.

6

And of each thing he has seen
he will speak–
the blinding
enumeration of stones,
even to the moment of death–
as if for no other reason
than that he speaks.
Therefore, he says I,
and counts himself
in all that he excludes,
which is nothing,
and because he is nothing
he can speak, which is to say
there is no escape
from the word that is born
in the eye. And whether or not
he would say it,
there is no escape.

7

He is alone. And from the moment he begins to breathe,
he is nowhere. Plural death, born
in the jaws of the singular,
and the word that would build a wall
from the innermost stone
of life.
For each thing that he speaks of
he is not–
and in spite of himself
he says I, as if he, too, would begin
to live in all the others
who are not. For the city is monstrous,
and its mouth suffers
no issue
that does not devour the word
of oneself.
Therefore, there are the many,
and all these many lives
shaped into the stones

of a wall,
and he who would begin to breathe
will learn there is nowhere to go
but here.
Therefore, he begins again,
as if it were the last time
he would breathe.
For there is no more time. And it is the end of time
that begins.

Todo dia é dia de feira

Marcus Elicius dos Santos Garcez [1] e Amanda M. P. Leite [2]

"É dia de feira, quarta-feira, sexta-feira, é dia de feira". Quem nunca foi em uma feira para comprar aquele tempero especial para o prato do almoço? Ou ainda, para apreciar um mocotó ou sarrabulho com farinha d'água? No Mercado Central de São Luís (MA), além dessas opções, muita gente vai em busca de produtos peculiares. É possível encontrar uma grande variedade de cheiros e sabores em frutas, remédios e cachaças naturais do estado, como também galinhas, porcos, passarinhos e outros animais vivos. Além dos alimentos há brinquedos, produtos artesanais e domésticos como panelas, bancos, colheres de pau etc.. O Mercado Central (para os maranhenses) é lugar de respeito ainda que sofra com a degradação do tempo e o descaso do poder público. Em meio aos produtos, o lugar também se faz de histórias, de lendas, culturas que foram criadas e contadas ali, ao longo de seus 155 anos de existência. Na tentativa de produzir fragmentos imagéticos sobre o Mercado Central de São Luís que explorem a fotografia também como lugar de narrativa e memória, decidi como uma espécie de flaneur, perambular por ali e fazer um ensaio fotográfico. Este exercício é carregado de lembranças do tempo em que frequentava o mercado com meus avós, na buscar por produtos para o comércio deles, que ficava na cidade de Humberto de Campos (MA). Parafraseando Marialva Barbosa (2012), essas fotografias possibilitam a multiplicação de fatos memoráveis, transformando a memória em um documento. Muito além de fotografias documentais, com planos abertos, cheia de detalhes e informações da vida cotidiana, o ensaio é também um manifesto de afeto, já que carrega um pouco da minha história e da história de milhares de pessoas que frequentam essas feiras. Como diria Barthes (2017), sobre o punctum, há algo nessas imagens que me ferem, me machucam, como se uma flecha me atravessasse, algo que salta e me afeta. Ao ver e rever este ensaio, sinto atravessamentos, seja observando o senhor vendedor de picolé, que mesmo com uma certa idade, ainda caminha pelas ruas em busca do sustento da família ou o olhar triste e curioso dos periquitos engaiolados. A proposta que apresento aqui é resultado da pesquisa que realizo como um Comunicador Social, sobre fotografia documental no estado do Maranhão. A pesquisa encontra-se em fase de desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade, na Universidade Federal do Tocantins (UFT). Nessa pequena coleção de 12 fotografias, espero que você leitor possa abrir passagem para as linhas de fuga presente na imagem e quiçá reviver o cheiro das frutas e das verduras, os sabores, as cores e o clima do mercado, a diversidade de produtos e de pessoas, as narrativas e as memórias que as imagens provocam na presença/ausência de cada captura.

[1] Fotógrafo. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade, na Universidade Federal do Tocantins. Graduado em Comunicação Social – Rádio e TV, na Universidade Federal do Maranhão. E-mail: eliciusmarcus@gmail.com / Instagram: @marcuselicius / Telefone: (98) 98266-3494.

[2] Fotógrafa. Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade e no curso de Pedagogia da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Site: www.amandaleite.com.br / E-mail: amandaleite@uft.edu.br / Instagram: amandampleite

FICHA TÉCNICA

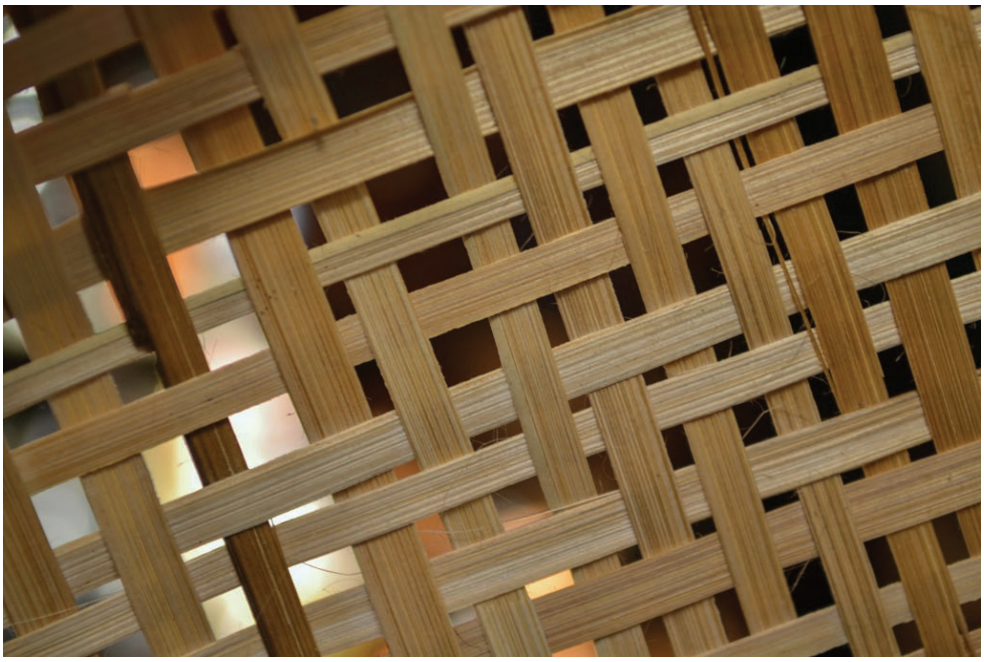
Título: “Todo dia é dia de feira”
Autores: Marcus Elicius e Amanda Leite
Fotógrafo: Marcus Elicius Local: São Luís/MA
Ano de produção: 2016
Câmera: Nikon D3100
Lente: 18-55mm
Dimensão da imagem: 1024×683

Bibliografia

BARBOSA, Marialva. O presente e o passado como processo comunicacional. São Paulo: **Matrizes**, v. 5, p. 145-155, 2012.

RASPA CÔCO

MAMÃO
R$3,00



Restaurante Bom Paladar

SAÍDA

35035 FLAMENGO
Campeão! Rubro Negro
CISNE BRANCO
TRANSBRASILIANA
GALLERBUS
AÇAILANDIA
35035
GAVIÕES DA FEL
CLIMA

BANCA DA
Pimenta
NIPPON

Sonigráficos

Marina Lopes e Gomes [1]

A série dos cinco Sonigráficos aqui apresentados são frutos de uma dissertação de mestrado em educação na Universidade Federal de Santa Catarina, cursada entre os anos de 2017 e 2019. Ao se incomodar com a forma puramente visual e cognitiva dos infográficos – mídia altamente disseminada nos meios atuais, que hibridiza texto e imagem – a autora, através de experimentações artísticas, se esforçou para levar este conceito até o limite, numa tentativa de fazer que algo novo pudesse surgir deste território endurecido. Inspirada pelos sons e pela música, a ideia foi aliar o visual ao auditivo, convidando seus leitores-ouvintes a treinar a audição, sentido que vem sendo anestesiado e esquecido pela maioria de nós. Povos das florestas, por exemplo, ainda se orientam pelo som, é ele que os faz compreender e sentir a natureza em que vivem, afinal a visão em meio a uma mata fechada não é assim tão boa aliada. É buscar no treino de outros sentidos, para além da visão, que a autora aposta numa educação mais sensível, deixando de lado, nem que brevemente, a perspectiva puramente cognitiva que os infográficos apresentam. Deixando que a arte presente neles não possua uma finalidade certa, ou seja, que ela possa ser potência em si, despertando sensibilidades e permitindo a criação de outras relações com o ambiente que vivemos. Através de caminhadas pelas dunas e pela cidade, a autora coletou imagens e sons, para posteriormente cultivá-las e permitir a criação dos Sonigráficos. Palavra esta criada para designar algo que não é mais infográfico, mas que se tornou outra coisa, palavra que surge sem pretensões de ser algo maior ou melhor. A retirada da parte "info" da palavra, que remete à informação, foi necessária já que era este o elemento que a autora buscou subverter em seu processo de pesquisa, excluindo o texto escrito e trazendo a percepção através dos sons – uma aposta no cultivo de sensibilidades e da contemplação. A união de "som + gráfico", Sonigráfico, tornou-se então a imagem que surge do som, ou quase que, uma tentativa de realizar a grafia do que se escuta. O encantamento pelos sons não é exclusivo da autora, pelo contrário, povos, desde vikings até maoris, têm descrições dos sons como divindades, como seres místicos, o que para autora, é mais uma evidência de que o som nos aproxima das nossas raízes, da nossa essência. Um movimento de aproximação com a natureza que não depende de nenhum pensamento prévio, mas sim das sensações, de uma abertura em nós.

FICHA TÉCNICA

"Sonigráficos" – entre as dunas e a cidade
Artista: Marina Lopes e Gomes
País: Brasil
Sonigráfico – Dunas I - https://youtu.be/lV1qvn_o93Q
Sonigráfico – Dunas II - https://youtu.be/JFgceFeZOGY
Sonigráfico – Dunas III - https://youtu.be/9sv3gB1P8SQ

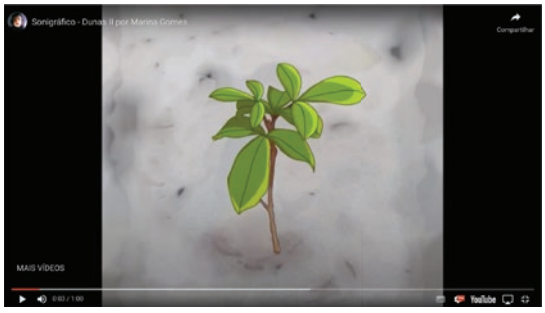
[1] Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação.
E-mail: maobjd@hotmail.com Celular: 048 9 96521882

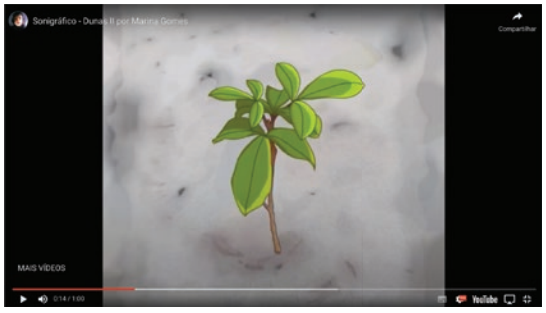
Sonigráfico – Dunas I - Disponível em:

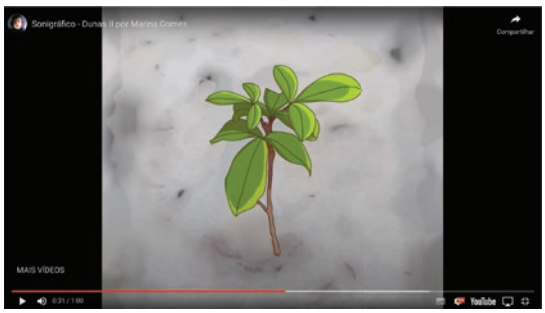
http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/marina-lopes-e-gomes-sonigraficos-2/

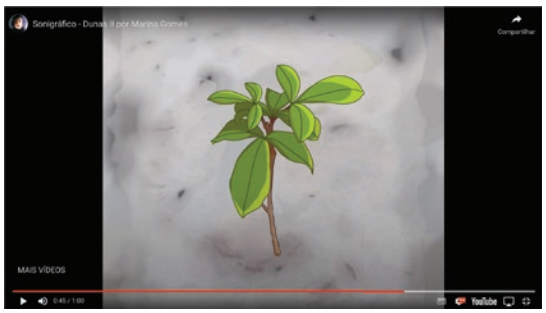
Sonigráfico – Dunas II - Disponível em:

http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/marina-lopes-e-gomes-sonigraficos-2/



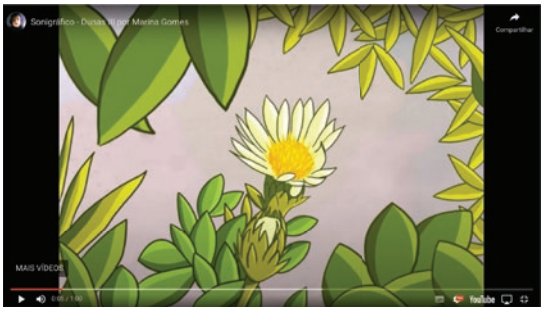


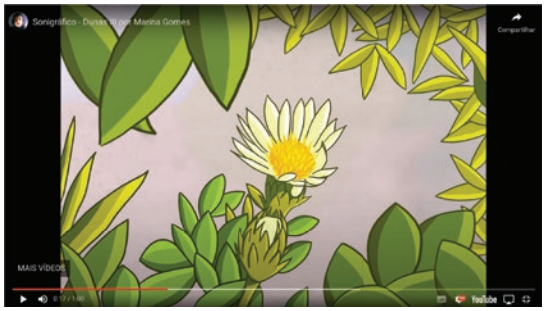


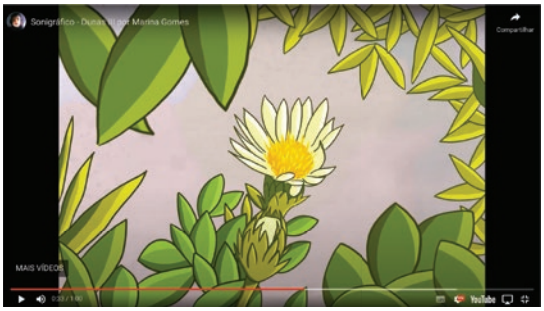


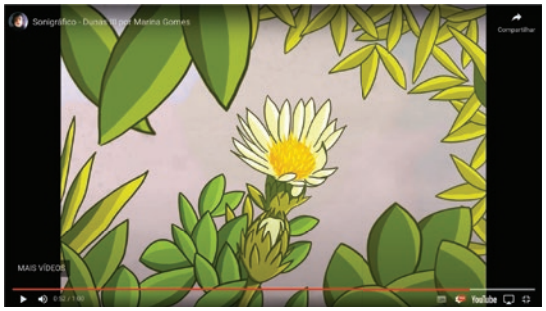
Sonigráfico – Dunas III - Disponível em:

http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/marina-lopes-e-gomes-sonigraficos-2/









Tarô-arte. Tarô-política. Tarô-ciência

Renata Sieiro Fernandes [1]

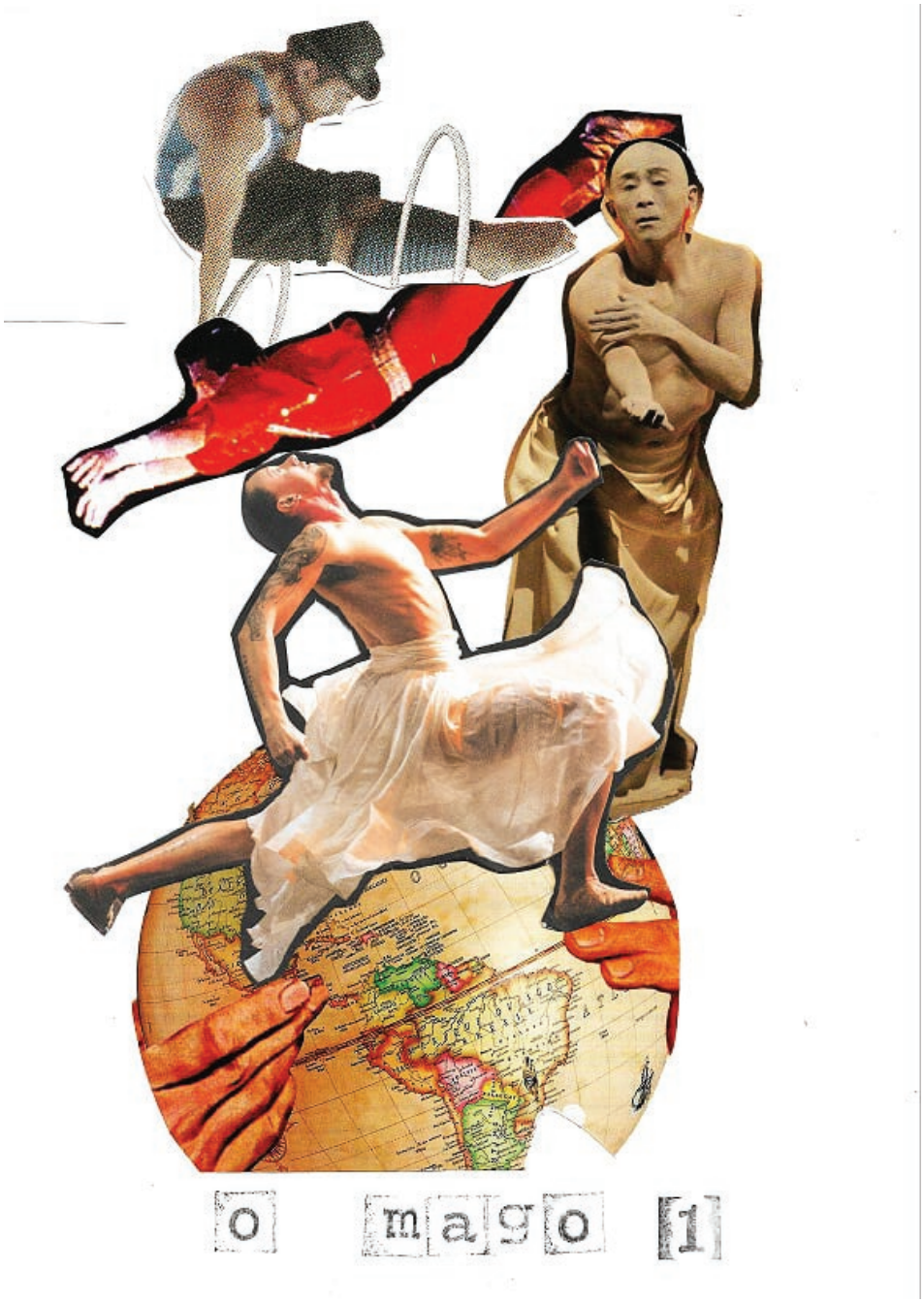
Usar o tarô como arte da memória, como espacialidade mnemônica, como símbolos, sinais e letras que se perpetuam e se atualizam no tempo. O tarô como memória e história. Usar o tarô como ciência, como campo de conhecimento aberto e múltiplo, de pesquisa, de investigação sem bússola, sem freio, sem bitola, de invenção de si, como potência de criação de modos de ser, pensar, sentir, existir. Usar o tarô como política, como implicação em algo, como engajamento coletivo, como manifestação do eu e do nós no mundo e no universo. O tarô como arte, como montagem, como edição cinematográfica. Tomando a ideia do baralho como cartas soltas que conversam entre si, configurando-se em uma série, e especificamente o tarô de Marselha como lâminas ou espelhos que revelam aspectos, indícios de um repertório simbólico, cultural e educativo milenar, este trabalho reconstrói experimentalmente, sob a forma de colagem, as imagens ressonantes espirradas, contagiantes, provocativas, que afetam, que comovem, como pólen, como gérmens fecundos para novas reconfigurações e ressignificações no instante presente-já, perfazendo contínuos recomeços. Retábulos que se aproximam pela linguagem visual, analógica, metafórica e que criam possibilidades de instáveis e provisórios textos, narrativas, composições. Que poetizam o cotidiano, que realimentam corpo e alma, espírito e matéria.

FICHA TÉCNICA

Colagem de papel sobre papel
Artista: Renata Sieiro Fernandes
Ano: 2019
País: Brasil

[1] Pedagoga, mestre, doutora e pós-doutora em Educação (UNICAMP). Docente do programa de pós-graduação em Educação do Centro Universitário Salesiano São Paulo (UNISAL), campus Americana-SP. Membro do grupo Conhecimento e Análise das Intervenções na Práxis Educativa Sociocomunitária (CAIPE/UNISAL) e do grupo Educação, Linguagem e Práticas Culturais (PHALA/UNICAMP). E-mails: renata.fernandes@unisal.br e rsieirof@hotmail.com. Telefones: 19-32879476 e 19-996567780

O LOUCO 0


o mago [1]

a sacerdotisa 2

a imperatriz 3

o imperador 4

o sacerdote 5

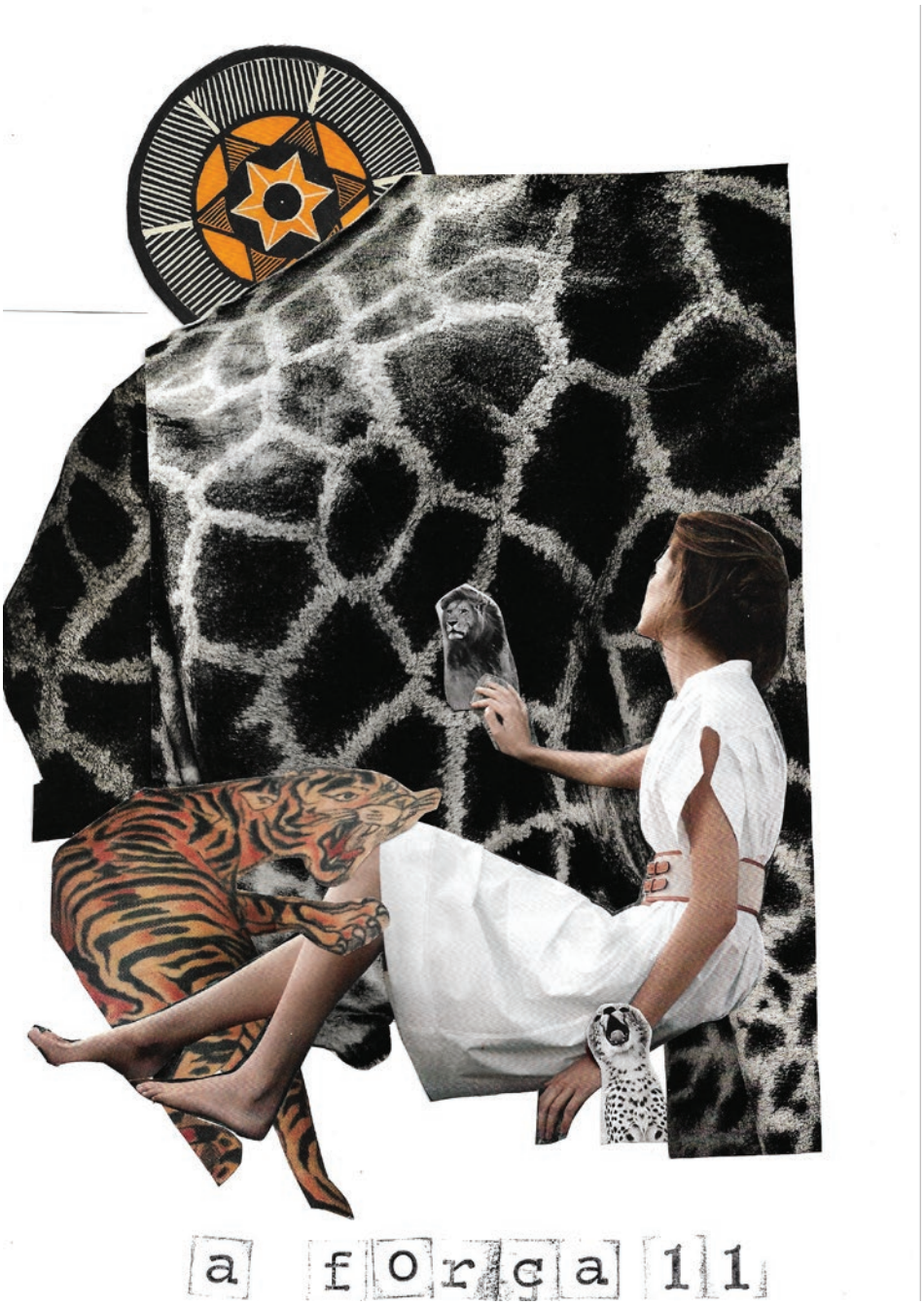
os amantes 6

o carro 7

a justiça 8

o eremita 9

a roda
da fortuna


a força 11

o pendurado [12]

a morte [13]

a temperança [14]

o diabo [15]

a torre 16

a estrela 17

a lua 18

O SOL 19

o julgamento 20

O mundo 21

COMfio

Mariana Vilela

A coluna vertebral da artista foi esculpida em madeira, de onde saem 33 ganchos de metal. A peça a princípio é acoplada a um tronco de mesmo tamanho e peso da performer, assim ela começa a tecer com fio de linha de costura a conexão de sua coluna em árvores. Quando são preenchidos os 33 ganchos formando uma massa de cor uniforme ligados a uma árvore, Mariana veste a coluna e se projeta à frente em posição de queda. Após a performance o tronco volta a ocupar o lugar do corpo da artista, compondo uma intervenção no espaço.

Com esta performance a artista investiga in(ter)venções em espaços abertos públicos ou privados tecendo fios de linha de costura entre árvore e seu corpo. Ela faz visível os fios invisíveis das nossas relações, conexões e contaminações. Mas não só. Abre um espectro de possibilidades para pensar sobre o humano e a árvore enquanto individualidades, sem hierarquia, o Humano e a Floresta enquanto ecologias, co-existindo.

Sobre a linguagem da performance

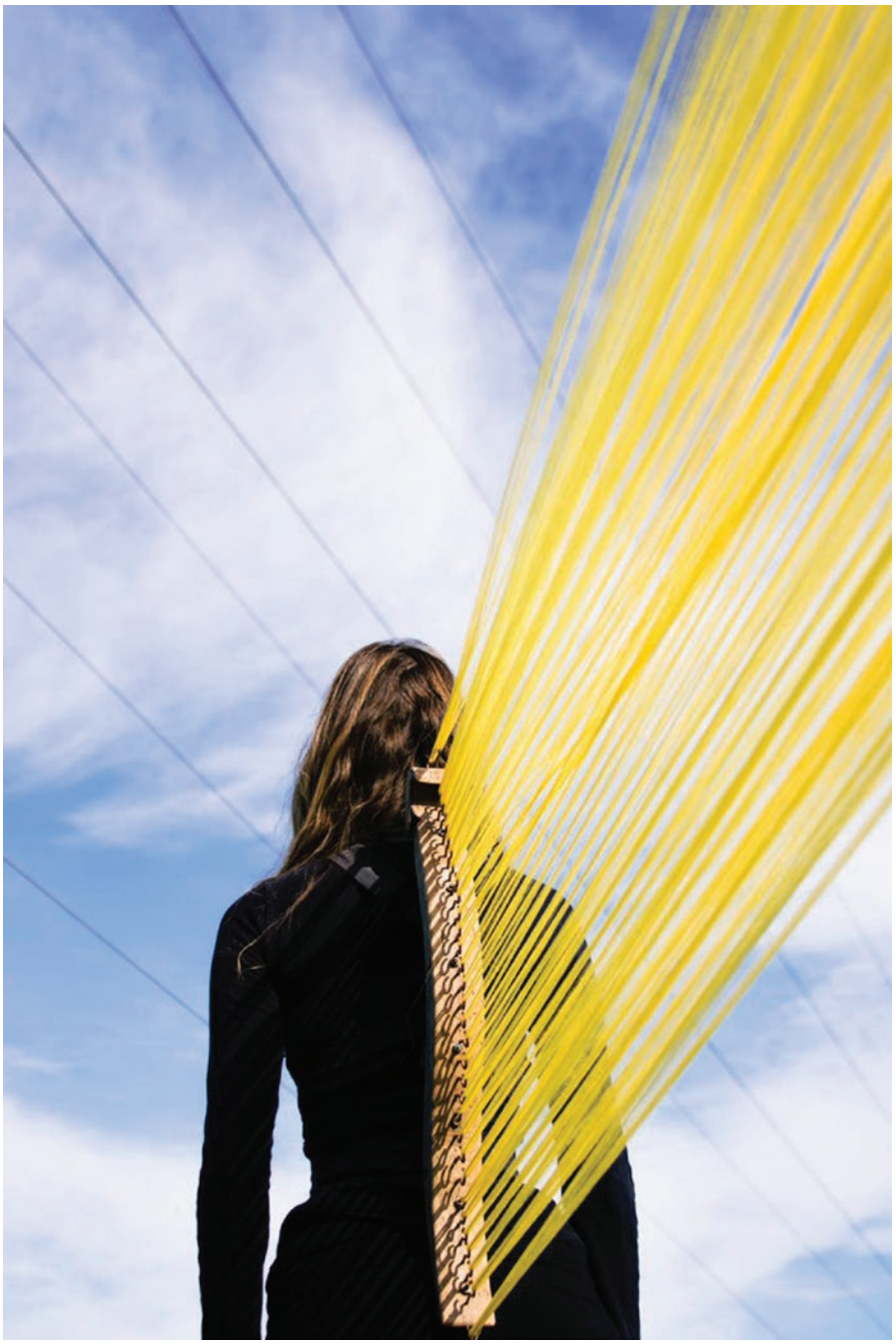
"A performance é uma linguagem pautada na contingência. Há uma ideia, um caminho pensado, um objetivo que se quer atingir, não obstante, são tantas variantes para sua realização, sem ensaio prévio, que a única certeza é acolher as incertezas. Ter nelas a possibilidade do acaso, do imprevisto, da falha; a falha enquanto o lugar do entre, do relacional, do comum, o próprio não-lugar da identidade, o lugar a-pátrida, a-teológico, a-científico, a-publicitário, enfim, o lugar da falha como espaço do imaginário, que é político desde a sua origem."

Na série COMfio busco fazer visível o invisível. Os fios sutis das relações que sustentam o homem ganham materialidade espectral na linha de costura amarelo ouro. Por vezes, a figura humana é colocada não em posição de destaque, mas, ao contrário, submetida a uma relação horizontal, no qual humano e inumano ocupam espaços distintos no mundo, mas sempre em conexão."

Mariana Vilela, em resposta à pergunta feita pelo editor do dossiê "A linguagem da contingência", professor Eduardo Pellejero.

FICHA TÉCNICA

Título: série COMfio
2018/2019
Linguagem: Performance
Artista: Mariana Vilela
Em torno de 12000 a 15000m de linha de costura amarelo-ouro.
Tempo de duração da tecelagem e performance : em torno de 6 a 8 horas.
Fotos de registro: Leonardo Andrade e Helio Carvalho.



Sesc
Santo André
ÁREA ESCOLAR
30

LABORATÓRIO-ATELIÊ

Casa Planta – a oficina

Marli Wunder

Nesta oficina a artista Marli Wunder compartilha seus processos de criação da exposição Casa Planta, que aconteceu em novembro de 2018 na Casa das Árvores do Centro Cultural de Barão Geraldo, em Campinas, e convida a:

"Bordar, pintar, dobrar, compor
Fotografar, raspar, cortar, desfiar, rasgar, desenhar
debruçar-se lentamente por superfícies
esperar por um sopro de luz
por uma fresta do tempo
tatear e penetrar
desorganizar as reentrâncias da forma
emaranhar-se e perder-se
na rede frágil de fios
de luzes e sombras
mergulhar em suas encostas
na dobra silenciosa
subverter a matéria
na composição intensa
criar inominável forma
desentranhar tempos
umedecer o olhar
ofertar ondas sonoras
ondulações, intestinos e entranhas
intimidade que desafia as cores
evanescências, danças de transparências

traços e linhas a bordar superfícies de luz e fogo
delgados corpos a dançar
horizontes em promessas fluidas líquidas
bailados entre fogo, farpas e raspas
dança do silêncio
linhas de força conectadas umas às outras
não buscam uma forma
buscam encontrar vizinhanças
árvores entre mulheres
mulheres entre plantas
fragilidade entre vida
criação sempre inacabada

movimento vivo
contínuo fluxo
transformador da própria obra
tudo varia e a vibração é sempre vegetal
devir-planta passa pela linha tênue
mistura formas e produz sensações
não há separação entre vida e obra
há contágios vegetais
segredos vegetais”

Poema coletivo: Marli Wunder, Alik Wunder, Susana Oliveira Dias, Alda Romaguera e Amanda Leite

FICHA TÉCNICA

Concepção da oficina |Marli Wunder, artista.

Participantes e criações | Gláucia Perez, Carolina Avilez, Rafael Ghiraldeli, Luciana de Souza, Jaqueline Medeiros, Marília Costa, Mariana Vilela e Gabriela Rodrigues, Susana Dias, Alice Dalmaso, Mauro Tanaka, Rodrigo Reis Rodrigues, Maria Cortez Salviani, Sara Melo e Carolina Bernardes.

Fotos | Susana Dias

Lugar | Praça da Paz Unicamp

Data | 28 de agosto de 2019

Esta atividade fez parte da proposta da disciplina “Arte, ciência e tecnologia” – MDCC-Labjor-IEL-Unicamp segundo semestre de 2019 no Encontro 1 – “Devir criança-animal-elemental--traidor”, dentro da série de encontros “Ecologias de Devires: do chamado a fazer-perceber floresta” organizado pelo Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações.

Disciplina: JC012 Arte, ciência e tecnologia - Professora – Dra. Susana Dias

Esta série de encontros está sendo proposta no âmbito da disciplina “Arte, ciência e tecnologia” onde o problema que nos interessa pensar é o de entrar em comunicação com um mundo todo vivo, com uma matéria viva, ativa e criativa (DELEUZE & GUATTARI, 1997; STENGERS, 2017; EZCURDIA, 2016; DADA & FREITAS, 2018). Seguiremos neste semestre com a ideia de

pensar o que pode ser comunicar em parceria com a floresta, propondo encontros com diversos lugares, materiais e práticas para que possamos aprender com diferentes ofícios a como ganhar intimidade com as florestas. Uma das questões que a floresta suscita de interessante para pensar é o fato de reunir uma diversidade de seres-coisas-forças-mundos e propiciar condições para encontros, com a possibilidade de gerar co-evoluções, co-criações. Nessas co-evoluções-criações estão sempre envolvidas ecologias de devires (negro, índio, animal, vegetal, criança, fungo, máquina, pedra, animal, linha, luz, elemental, cósmico…), a chance de que sejamos afetados e afetemos, de que nos engajemos em movimentos de alegre imbricação recíproca com as minorias, com os não-humanos, com tudo o que pode potencializar o pensamento e a relação com a Terra. Nesse sentido os encontros foram pensados em blocos de devires e neste segundo encontro propusemos "Devir-casa-planta-cosmos". Os encontros, e os exercícios de composição sensível entre heterogêneos que serão feitos depois, buscam dar vigor ao chamado de pensar a comunicação como um perceber-fazer-floresta. Uma fé na "instauração" (SOURIAU, 2017; LAPOUJADE, 2017) de toda uma sensibilidade de outra natureza, que permita criar um campo problemático potente para lidar com as dualidades sujeito-objeto, realidade-ficção, humanos-não-humano, matéria-espírito. Uma atenção ao gestos que mobilizam uma "lucidez alegre" (STENGERS, 2017) e que não nos relegam à impotência, afirmando uma vitalidade e confiança no presente e futuro diante destes tempos desafiadores (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014; STENGERS, 2015; LATOUR, 2019).

Bibliografia

DADA, Faseyi Awogbemi; FREITAS, Glória. Dialogando com a semente de obi ou a floresta: um convite para conhecer um pouco da nossa tradição religiosa e cultura Yoruba. ClimaCom – Diálogos do Antropoceno [online], Campinas, ano. 5, n. 12. Ago. 2018 . Available from: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=9478

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 11-113. (Coleção TRANS).

EZCURDIA, José. Cuerpo, intuición y diferencia em el pensamento de Gilles Deleuze. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2016.

DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: n-1, pp. 43-59, 2017.

LATOUR, Bruno. Bruno Latour: "O sentimento de perder o mundo, agora, é coletivo". [Entrevista concedida a] Marcs Basset. El País, 31 de março de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/…/internac…/1553888812_652680.html Acesso em: mar. 2019.

SOURIAU, Étienne. Los diferentes modos de existencia/ Étienne Souriau: prefácio de Bruno Latour; Isabelle Stengers. Trad. Sebastian Puente. 1a. ed.. volumen combinado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.

STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015, pp. 91-99.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamile Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão de Feira. (Caderno de Leituras No. 62). 2017. Disponível em: https://chaodafeira.com/…/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf Acesso em ago. de 2019.

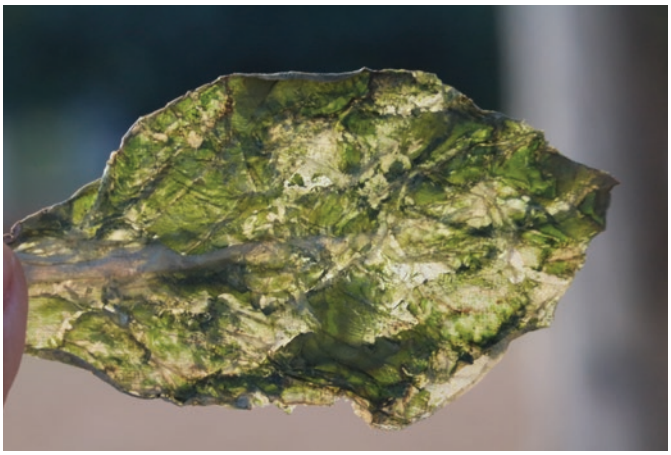
Projetos

- Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC) – (Chamada MCTI/CNPq/Capes/FAPs nº 16/2014/Processo Fapesp: 2014/50848-9)

- "Por uma nova ecologia das emissões e disseminações: como a comunicação pode modular a mais intensa potência de existir do humano diante das mudanças climáticas?" (CNPq).

- Revista ClimaCom: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/

Obras de Marli Wunder



Criações dos participantes

Oikospoética: a tecelagem literária de retorno ao lar

Carolina Bernardes

No imenso oceano da criação abre-se uma passagem de retorno ao lar e principiamos a viagem de volta, honrando a linhagem circular de Penélope: a casa, a tecelagem e o mito. Nossa proposta pretende experimentar a práxis mística e poética das artes caseiras desenvolvidas por seus cômodos como correspondência dos âmbitos existenciais da vida humana (porão, quintal, cozinha, quarto, sala, sótão) e, ainda, com os elementos constitutivos da árvore (raízes, tronco, seiva, rama). Percebemos uma correlação íntima desses organismos vivos, como Centro do ser/estar no mundo que potencializa a espiral de ascensão cósmica. Pelo "sentir-pensar-fazer" feminino – composto de idas e vindas e entrelaçamentos lunares –, devemos encetar a prática literária como fio da urdidura da casa-tear, em busca da "arte da vida" que promove a criação de si, a organização do micro e do macrocosmo e a reconexão com Gaia. A fundamentação teórica recorre às "filosofias da vida" de Nietzsche e Bergson; à literatura de salvação empreendida por N. Kazantzakis; ao conceito de autopoiese de H. Maturana; às bases de formação integral do ser humano desenvolvidas pela Antroposofia de R. Steiner; à poética do espaço de Bachelard e de autores de linha espiritualista; ao mitologismo desenvolvido por estudiosos da Grécia clássica e da modernidade; aos estudos sobre o feminino de vertente espiritual; à proposta cosmopolítica de magia e feitiçaria de Isabelle Stengers. Assumindo o transbordamento dos gêneros e discursos, o intuito é o de fazer uma escrita xamânica por meio das práticas caseiras – terrenas e espirituais – e tecer na casa-medicina um xale que nos abrace e que igualmente possa envolver Gaia.

FICHA TÉCNICA

Concepção da oficina |Carolina Bernardes, a doutora em teoria literária.

Participantes e criações | Gláucia Perez, Carolina Avilez, Rafael Ghiraldeli, Luciana de Souza, Jaqueline Medeiros, Marília Costa, Mariana Vilela e Gabriela Rodrigues, Susana Dias, Alice Dalmaso, Mauro Tanaka, Rodrigo reis Rodrigues, Maria Cortez Salviani, Marli Wunder, Sara Melo e Carolina Bernardes.

Fotos | Carolina Avilez, Rafael Ghiraldeli e Susana Dias

Lugar | Praça da Paz Unicamp

Data | 28 de agosto de 2019

Esta atividade fez parte da proposta da disciplina “Arte, ciência e tecnologia” – MDCC-Labjor-IEL-Unicamp segundo semestre de 2019 no Encontro 1 – “Devir criança-animal-elemental--traidor”, dentro da série de encontros “Ecologias de Devires: do chamado a fazer-perceber floresta” organizado pelo Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações.

Disciplina: JC012 Arte, ciência e tecnologia - Professora – Dra. Susana Dias

Esta série de encontros está sendo proposta no âmbito da disciplina “Arte, ciência e tecnologia” onde o problema que nos interessa pensar é o de entrar em comunicação com um mundo todo vivo, com uma matéria viva, ativa e criativa (DELEUZE & GUATTARI, 1997; STENGERS, 2017; EZCURDIA, 2016; DADA & FREITAS, 2018). Seguiremos neste semestre com a ideia de pensar o que pode ser comunicar em parceria com a floresta, propondo encontros com diversos lugares, materiais e práticas para que possamos aprender com diferentes ofícios a como ganhar intimidade com as florestas. Uma das questões que a floresta suscita de interessante para pensar é o fato de reunir uma diversidade de seres-coisas-forças-mundos e propiciar condições para encontros, com a possibilidade de gerar co-evoluções, co-criações. Nessas co-evoluções-criações estão sempre envolvidas ecologias de devires (negro, índio, animal, vegetal, criança, fungo, máquina, pedra, animal, linha, luz, elemental, cósmico…), a chance de que sejamos afetados e afetemos, de que nos engajemos em movimentos de alegre imbricação recíproca com as minorias, com os não-humanos, com tudo o que pode potencializar o pensamento e a relação com a Terra. Nesse sentido os encontros foram pensados em blocos de devires e neste segundo encontro propusemos “Devir-casa-planta-cosmos”. Os encontros, e os exercícios de composição sensível entre heterogêneos que serão feitos depois, buscam dar vigor ao chamado de pensar a comunicação como um perceber-fazer-floresta. Uma fé na “instauração” (SOURIAU, 2017; LAPOUJADE, 2017) de toda uma sensibilidade de outra natureza, que permita criar um campo problemático potente para lidar com as dualidades sujeito-objeto, realidade-ficção, humanos-não-humano, matéria-espírito. Uma atenção ao gestos que mobilizam uma “lucidez alegre” (STENGERS, 2017) e que não nos relegam à impotência, afirmando uma vitalidade e confiança no presente e futuro diante destes tempos desafiadores (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014; STENGERS, 2015; LATOUR, 2019).

Bibliografia

DADA, Faseyi Awogbemi; FREITAS, Glória. Dialogando com a semente de obi ou a floresta: um convite para conhecer um pouco da nossa tradição religiosa e cultura Yoruba. ClimaCom – Diálogos do Antropoceno [online], Campinas, ano. 5, n. 12. Ago. 2018 . Available from: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=9478

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 11-113. (Coleção TRANS).

EZCURDIA, José. Cuerpo, intuición y diferencia em el pensamento de Gilles Deleuze. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2016.

DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: n-1, pp. 43-59, 2017.

LATOUR, Bruno. Bruno Latour: "O sentimento de perder o mundo, agora, é coletivo". [Entrevista concedida a] Marcs Basset. El País, 31 de março de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/…/internac…/1553888812_652680.html Acesso em: mar. 2019.

SOURIAU, Étienne. Los diferentes modos de existencia/ Étienne Souriau: prefácio de Bruno Latour; Isabelle Stengers. Trad. Sebastian Puente. 1a. ed.. volumen combinado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.
STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015, pp. 91-99.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamile Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão de Feira. (Caderno de Leituras No. 62). 2017. Disponível em: https://chaodafeira.com/…/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf Acesso em ago. de 2019.

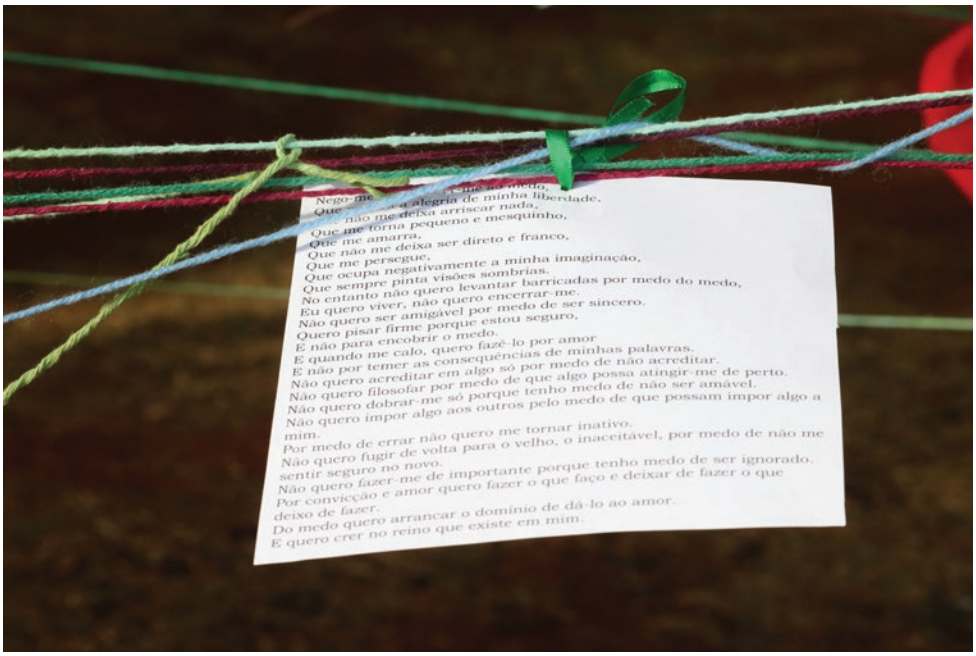
Projetos

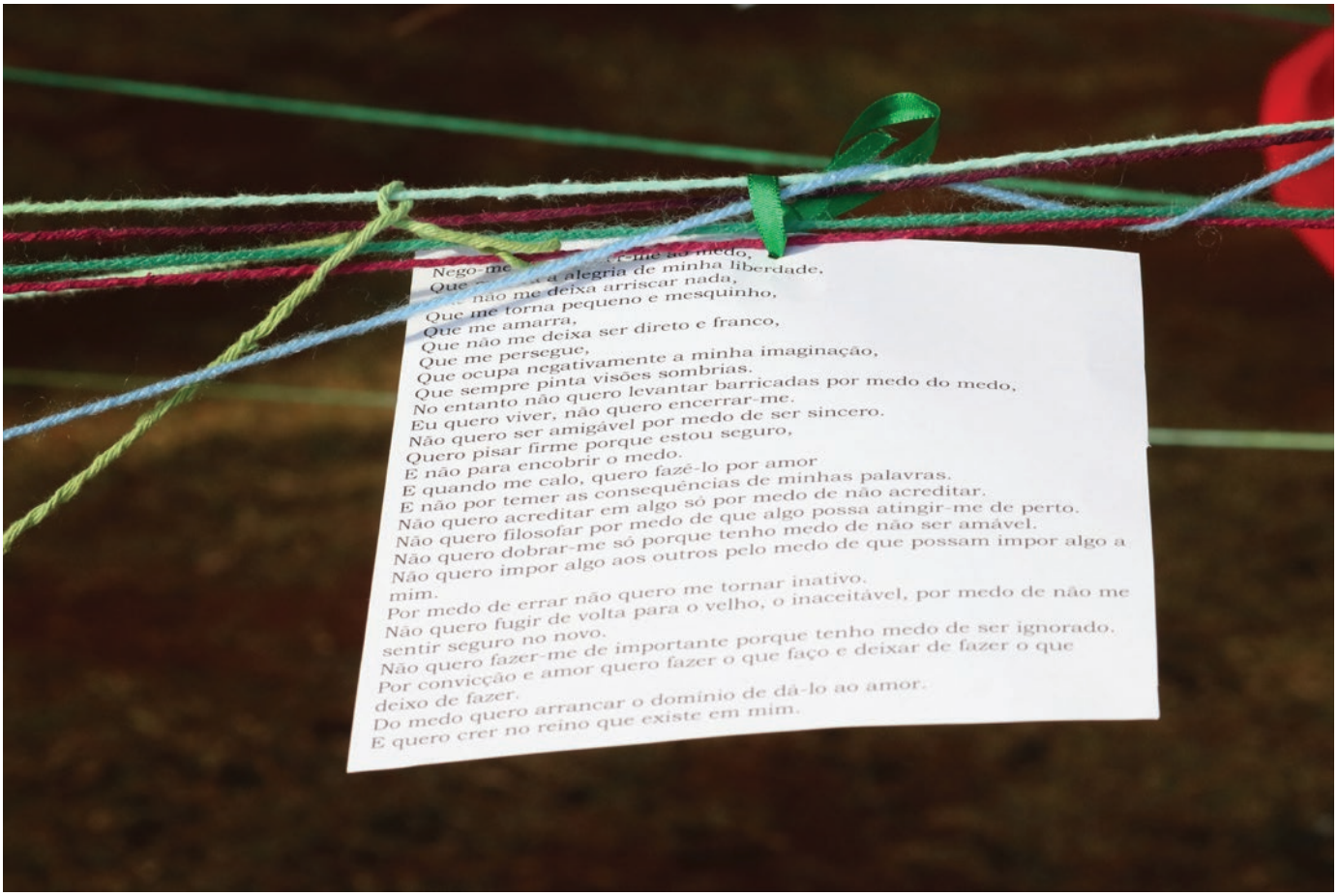
– Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC) – (Chamada MCTI/CNPq/Capes/FAPs nº 16/2014/Processo Fapesp: 2014/50848-9)

– "Por uma nova ecologia das emissões e disseminações: como a comunicação pode modular a mais intensa potência de existir do humano diante das mudanças climáticas?" (CNPq).

– Revista ClimaCom: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/

Carolina B


Nego-me
Que
a alegria de minha liberdade.
não me deixa arriscar nada,
Que me torna pequeno e mesquinho,
Que me amarra.
Que não me deixa ser direto e franco,
Que me persegue,
Que ocupa negativamente a minha imaginação,
Que sempre pinta visões sombrias.
No entanto não quero levantar barricadas por medo do medo,
Eu quero viver, não quero encerrar-me.
Não quero ser amigável por medo de ser sincero.
Quero pisar firme porque estou seguro,
E não para encobrir o medo.
E quando me calo, quero fazê-lo por amor
E não por temer as consequências de minhas palavras.
Não quero acreditar em algo só por medo de não acreditar.
Não quero filosofar por medo de que algo possa atingir-me de perto.
Não quero dobrar-me só porque tenho medo de não ser amável.
Não quero impor algo aos outros pelo medo de que possam impor algo a
mim.
Por medo de errar não quero me tornar inativo.
Não quero fugir de volta para o velho, o inaceitável, por medo de não me
sentir seguro no novo.
Não quero fazer-me de importante porque tenho medo de ser ignorado.
Por convicção e amor quero fazer o que faço e deixar de fazer o que
deixo de fazer.
Do medo quero arrancar o domínio de dá-lo ao amor.
E quero crer no reino que existe em mim.


Nego-me
Que
não me deixa arriscar nada,
Que me torna pequeno e mesquinho,
Que me amarra,
Que não me deixa ser direto e franco,
Que me persegue,
Que ocupa negativamente a minha imaginação,
Que sempre pinta visões sombrias.
No entanto não quero levantar barricadas por medo do medo,
Eu quero viver, não quero encerrar-me.
Não quero ser amigável por medo de ser sincero.
Quero pisar firme porque estou seguro,
E não para encobrir o medo.
E quando me calo, quero fazê-lo por amor
E não por temer as consequências de minhas palavras.
Não quero acreditar em algo só por medo de não acreditar.
Não quero filosofar por medo de que algo possa atingir-me de perto.
Não quero dobrar-me só porque tenho medo de não ser amável.
Não quero impor algo aos outros pelo medo de que possam impor algo a
mim.
Por medo de errar não quero me tornar inativo.
Não quero fugir de volta para o velho, o inaceitável, por medo de não me
sentir seguro no novo.
Não quero fazer-me de importante porque tenho medo de ser ignorado.
Por convicção e amor quero fazer o que faço e deixar de fazer o que
deixo de fazer.
Do medo quero arrancar o domínio de dá-lo ao amor.
E quero crer no reino que existe em mim.

Fitotipia e Herbários poéticos

Sara Melo

Fitotipia

Nessa oficina realizamos experimentações com plantas e imagens, buscando a utilização de folhas variadas como suporte para a fotografia. Escolher as folhas que serão utilizadas, olhar mais atentamente as árvores e plantas ao redor. Um convite a observar a cidade, praças, parques, terrenos baldios. Um convite a caminhar, observar texturas e formatos das folhas, lançar um outro olhar para a cidade e para os percursos cotidianos. Estarmos abertos ao inesperado. Escolher folhas, experimentar sobreposições de imagens e expô-las aos raios solares. E então, aguardar: para que a imagem seja revelada na planta é necessário que haja o alinhamento de três vontades – a da folha escolhida, a do sol e a nossa. Essa é a poética da fitotipia, um processo fotográfico artesanal e experimental.

Herbários poéticos

Nesse encontro também conversamos um pouco sobre um trabalho em curso que tenho experimentado: a criação de Herbários Poéticos. Recolher folhas secas, colher flores de capins, e herbáceas que muitas vezes não são sequer percebidas. Poemas se juntam a exsicatas/plantas herborizadas, entremeadas em papel pólen e papel vegetal. Monotipias, os traços que restaram, vestígios. A própria planta entre as páginas. Tentar apreender um pouco dos lugares pelos quais passamos através de materialidades, fragmentos. Visitar lugares percorridos e imaginados. Compor um herbário de instantes, um herbário dos dias, das horas partidas. Em uma tentativa de apreender o inapreensível. De tocar o instante. Herbários poéticos.

FICHA TÉCNICA

Concepção da oficina | Sara Melo, bióloga e doutoranda da Faculdade de Educação – Unicamp, grupo OLHO.

Participantes e criações | Gláucia Perez, Carolina Avilez, Rafael Ghiraldeli, Luciana de Souza, Jaqueline Medeiros, Marília Costa, Mariana Vilela e Gabriela Rodrigues, Susana Dias, Alice Dalmaso, Mauro Tanaka, Rodrigo reis Rodrigues, Maria Cortez Salviani, Marli Wunder e Carolina Bernardes.

Lugar | Praça da Paz Unicamp

Data | 28 de agosto de 2019

Esta atividade fez parte da proposta da disciplina “Arte, ciência e tecnologia” – MDCC-Labjor-IEL-Unicamp segundo semestre de 2019 no Encontro 1 – “Devir criança-animal-elemental--traidor”, dentro da série de encontros “Ecologias de Devires: do chamado a fazer-perceber floresta” organizado pelo Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações.

Disciplina: JC012 Arte, ciência e tecnologia - Professora – Dra. Susana Dias

Esta série de encontros está sendo proposta no âmbito da disciplina “Arte, ciência e tecnologia” onde o problema que nos interessa pensar é o de entrar em comunicação com um mundo todo vivo, com uma matéria viva, ativa e criativa (DELEUZE & GUATTARI, 1997; STENGERS, 2017; EZCURDIA, 2016; DADA & FREITAS, 2018). Seguiremos neste semestre com a ideia de pensar o que pode ser comunicar em parceria com a floresta, propondo encontros com diversos lugares, materiais e práticas para que possamos aprender com diferentes ofícios a como ganhar intimidade com as florestas. Uma das questões que a floresta suscita de interessante para pensar é o fato de reunir uma diversidade de seres-coisas-forças-mundos e propiciar condições para encontros, com a possibilidade de gerar co-evoluções, co-criações. Nessas co-evoluções-criações estão sempre envolvidas ecologias de devires (negro, índio, animal, vegetal, criança, fungo, máquina, pedra, animal, linha, luz, elemental, cósmico…), a chance de que sejamos afetados e afetemos, de que nos engajemos em movimentos de alegre imbricação recíproca com as minorias, com os não-humanos, com tudo o que pode potencializar o pensamento e a relação com a Terra. Nesse sentido os encontros foram pensados em blocos de devires e neste segundo encontro propusemos “Devir-casa-planta-cosmos”. Os encontros, e os exercícios de composição sensível entre heterogêneos que serão feitos depois, buscam dar vigor ao chamado de pensar a comunicação como um perceber-fazer-floresta. Uma fé na “instauração” (SOURIAU, 2017; LAPOUJADE, 2017) de toda uma sensibilidade de outra natureza, que permita criar um campo problemático potente para lidar com as dualidades sujeito-objeto, realidade-ficção, humanos-não-humano, matéria-espírito. Uma atenção ao gestos que mobilizam uma “lucidez alegre” (STENGERS, 2017) e que não nos relegam à impotência, afirmando uma vitalidade e confiança no presente e futuro diante destes tempos desafiadores (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014; STENGERS, 2015; LATOUR, 2019).

Bibliografia

DADA, Faseyi Awogbemi; FREITAS, Glória. Dialogando com a semente de obi ou a floresta: um convite para conhecer um pouco da nossa tradição religiosa e cultura Yoruba. ClimaCom – Diálogos do Antropoceno [online], Campinas, ano. 5, n. 12. Ago. 2018 . Available from: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=9478

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 11-113. (Coleção TRANS).

EZCURDIA, José. Cuerpo, intuición y diferencia em el pensamento de Gilles Deleuze. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2016.

DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: n-1, pp. 43-59, 2017.

LATOUR, Bruno. Bruno Latour: "O sentimento de perder o mundo, agora, é coletivo". [Entrevista concedida a] Marcs Basset. El País, 31 de março de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/…/internac…/1553888812_652680.html Acesso em: mar. 2019.

SOURIAU, Étienne. Los diferentes modos de existencia/ Étienne Souriau: prefácio de Bruno Latour; Isabelle Stengers. Trad. Sebastian Puente. 1a. ed.. volumen combinado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.
STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015, pp. 91-99.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamile Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão de Feira. (Caderno de Leituras No. 62). 2017. Disponível em: https://chaodafeira.com/…/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf Acesso em ago. de 2019.

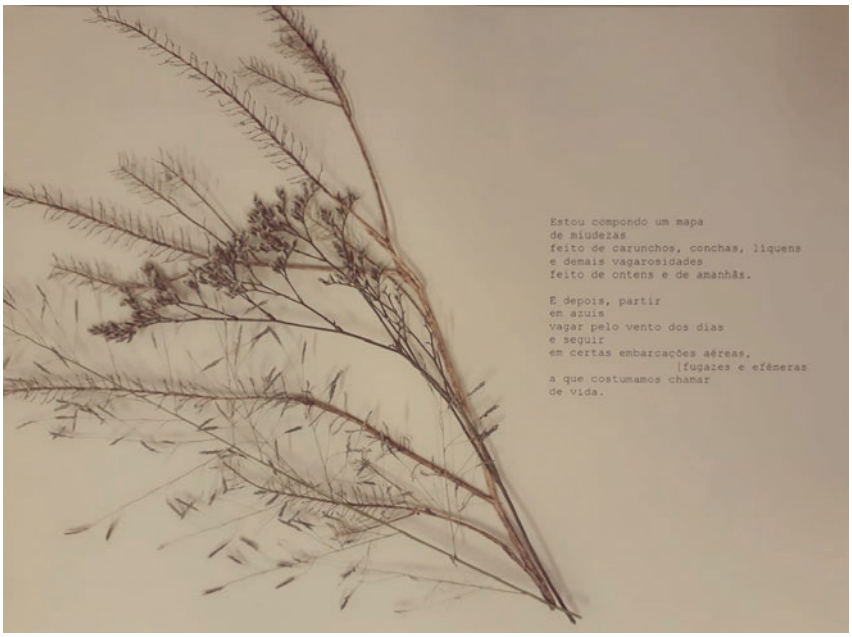
Projetos

- Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC) – (Chamada MCTI/CNPq/Capes/FAPs nº 16/2014/Processo Fapesp: 2014/50848-9)

- "Por uma nova ecologia das emissões e disseminações: como a comunicação pode modular a mais intensa potência de existir do humano diante das mudanças climáticas?" (CNPq).

- Revista ClimaCom: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/

Criações de Sara Melo



Criações dos participantes

As árvores da Praça da Paz da Unicamp

Adriano Amarante

Ser digno: cuidar do que recebemos, cuidar da vida que mantém vivo um mundo todo. “Nós recebemos parques e jardins” (Adriano). Cuidar de parques e jardins, cuidar de nós e de quem está perto, cuidar de faunas e floras, e cuidar de quem se emociona de tanta afeição por esses seres gigantes, pequenos, ínfimos, pisoteados, esquecidos, negligenciados, e fortes, que fazem o mundo das plantas.

FICHA TÉCNICA

Concepção da conversa | Adriano Amarante

Texto | Alice Dalmaso

Participantes e criações | Gláucia Perez, Carolina Avilez, Rafael Ghiraldeli, Luciana de Souza, Jaqueline Medeiros, Marília Costa, Mariana Vilela e Gabriela Rodrigues, Susana Dias, Alice Dalmaso, Maria Cortez Salviani, Marli Wunder, Sara Melo e Carolina Bernardes.

Fotos | Susana Dias

Lugar | Praça da Paz Unicamp

Data | 28 de agosto de 2019

Esta atividade fez parte da proposta da disciplina “Arte, ciência e tecnologia” – MDCC-Lab-jor-IEL-Unicamp segundo semestre de 2019 no Encontro 1 – “Devir criança-animal-elemental--traidor”, dentro da série de encontros “Ecologias de Devires: do chamado a fazer-perceber floresta” organizado pelo Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações.

Disciplina: JC012 Arte, ciência e tecnologia - Professora – Dra. Susana Dias

Esta série de encontros está sendo proposta no âmbito da disciplina "Arte, ciência e tecnologia" onde o problema que nos interessa pensar é o de entrar em comunicação com um mundo todo vivo, com uma matéria viva, ativa e criativa (DELEUZE & GUATTARI, 1997; STENGERS, 2017; EZCURDIA, 2016; DADA & FREITAS, 2018). Seguiremos neste semestre com a ideia de pensar o que pode ser comunicar em parceria com a floresta, propondo encontros com diversos lugares, materiais e práticas para que possamos aprender com diferentes ofícios a como ganhar intimidade com as florestas. Uma das questões que a floresta suscita de interessante para pensar é o fato de reunir uma diversidade de seres-coisas-forças-mundos e propiciar condições para encontros, com a possibilidade de gerar co-evoluções, co-criações. Nessas co-evoluções-criações estão sempre envolvidas ecologias de devires (negro, índio, animal, vegetal, criança, fungo, máquina, pedra, animal, linha, luz, elemental, cósmico…), a chance de que sejamos afetados e afetemos, de que nos engajemos em movimentos de alegre imbricação recíproca com as minorias, com os não-humanos, com tudo o que pode potencializar o pensamento e a relação com a Terra. Nesse sentido os encontros foram pensados em blocos de devires e neste segundo encontro propusemos "Devir-casa-planta-cosmos". Os encontros, e os exercícios de composição sensível entre heterogêneos que serão feitos depois, buscam dar vigor ao chamado de pensar a comunicação como um perceber-fazer-floresta. Uma fé na "instauração" (SOURIAU, 2017; LAPOUJADE, 2017) de toda uma sensibilidade de outra natureza, que permita criar um campo problemático potente para lidar com as dualidades sujeito-objeto, realidade-ficção, humanos-não-humano, matéria-espírito. Uma atenção ao gestos que mobilizam uma "lucidez alegre" (STENGERS, 2017) e que não nos relegam à impotência, afirmando uma vitalidade e confiança no presente e futuro diante destes tempos desafiadores (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014; STENGERS, 2015; LATOUR, 2019).

Bibliografia

DADA, Faseyi Awogbemi; FREITAS, Glória. Dialogando com a semente de obi ou a floresta: um convite para conhecer um pouco da nossa tradição religiosa e cultura Yoruba. ClimaCom – Diálogos do Antropoceno [online], Campinas, ano. 5, n. 12. Ago. 2018 . Available from: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=9478

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 11-113. (Coleção TRANS).
EZCURDIA, José. Cuerpo, intuición y diferencia em el pensamento de Gilles Deleuze. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2016.

DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: n-1, pp. 43-59, 2017.

LATOUR, Bruno. Bruno Latour: "O sentimento de perder o mundo, agora, é coletivo". [Entrevista concedida a] Marcs Basset. El País, 31 de março de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/…/internac…/1553888812_652680.html Acesso em: mar. 2019.

SOURIAU, Étienne. Los diferentes modos de existencia/ Étienne Souriau: prefácio de Bruno Latour; Isabelle Stengers. Trad. Sebastian Puente. 1a. ed.. volumen combinado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.
STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015, pp. 91-99.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamile Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão de Feira. (Caderno de Leituras No. 62). 2017. Disponível em: https://chaodafeira.com/…/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf Acesso em ago. de 2019.

Projetos

- Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC) – (Chamada MCTI/CNPq/ Capes/FAPs nº 16/2014/Processo Fapesp: 2014/50848-9)

- “Por uma nova ecologia das emissões e disseminações: como a comunicação pode modular a mais intensa potência de existir do humano diante das mudanças climáticas?” (CNPq).

- Revista ClimaCom: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/

Instrumentos musicais alternativos: provocando outras ecologias

Mauro Tanaka

Esta proposta parte da seguinte questão: Pode a construção de instrumentos musicais provocar outras ecologias? Tal indagação busca em Felix Guattari (2001) o conceito de ecologia relacional para provocar, a partir dos objetos do cotidiano, a produção de novas subjetividades que possam dar vazão a processos criativos com objetos sonoros. Tal processo caracteriza-se por sua multidimensionalidade. Uma primeira característica deste processo é a de quebrar um paradigma político-social do consumo no qual se privilegia a ideia de que só é possível produzir música a partir de instrumentos já prontos, e de que quanto mais caro, mais musical, desfocando a música vinda do ser humano e transferindo-a a objetos de pouco acesso. Outra esfera de discussão relaciona-se às questões educativo-ambientais, tanto pela proposta de reuso de materiais, quanto pela retomada do fazer musical e a produção de objetos a partir do que encontramos na "natureza". Os instrumentos musicais historicamente foram descobertos a partir do que o homem encontrava ao seu redor, como galhos, ossos, peles de animais, cascos, pedras, etc. através da exploração sonora desses objetos. Com a evolução das tecnologias, chegamos aos instrumentos musicais já consagrados. Na atualidade, os recursos naturais estão cada vez mais escassos e a produção de lixo é cada vez maior, mas as pessoas se deparam, nos centros urbanos, com outros materiais na "natureza". Torna-se necessário despertar a curiosidade a respeito da exploração das possibilidades sonoras desses novos objetos com os quais tropeçamos nas ruas diariamente. Que sons podem ser extraídos das garrafas PET, dos tubos de PVC, das sacolas plásticas, etc.? Um importante conceito colocado no livro de Andrés Ribeiro (2004) com o título: Uakti: Um Estudo Sobre a Construção de Novos Instrumentos Musicais Acústicos, resume bem os caminhos que guiam este trabalho: Os instrumentos já consagrados e estabelecidos dão voz à música que já existe, são ótimos para reproduzirmos a música dos também já consagrados compositores. Porém, se quisermos dar asas à criação de uma música nova, precisamos inicialmente repensar os instrumentos musicais que darão vazão a essa nova música. Reunindo as contribuições da construção dos instrumentos musicais a partir dos objetos do cotidiano citadas anteriormente com a frequente "desculpa" dada pelas instituições públicas de ensino básico de que não há recursos para a aquisição de instrumentos musicais deixando de explorar questões importantíssimas no desenvolvimento global do indivíduo, como a escuta sensível, a curiosidade, a exploração do ambiente, as questões estético-artísticas tanto musicais quanto plásticas, este trabalho considera de suma importância uma aproximação maior da cultura musical com a "cultura escolar" pela possibilidade de exploração sonora dos objetos, o que pode ser compartilhado com outras disciplinas além das artes.

FICHA TÉCNICA

Concepção da oficina | Mauro Tanaka, compositor, mestrando do Instituto de Artes da Unesp São Paulo e coordenador do Núcleo de Estudos sobre Novas Metodologias de Pesquisa em Artes.

Participantes | Gláucia Perez, Carolina Avilez, Rafael Ghiraldeli, Luciana de Souza, Jaqueline Medeiros, Marília Costa, Mariana Vilela e Gabriela Rodrigues, Susana Dias, Alice Dalmaso, Sara Melo, Rodrigo reis Rodrigues, Maria Cortez Salviani.

Fotos e vídeos | Alice Dalmaso, Carolina Avilez, Luciana de Souza, Maria Cortez Salviani, Rafael Ghiraldeli e Susana Dias.

Lugar | Praça da Paz Unicamp

Data | 21 de agosto de 2019

Esta atividade fez parte da proposta da disciplina "Arte, ciência e tecnologia" – MDCC-Labjor-IEL-Unicamp segundo semestre de 2019 no Encontro 1 – "Devir criança-animal-elemental--traidor", dentro da série de encontros "Ecologias de Devires: do chamado a fazer-perceber floresta" organizado pelo Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações.

Disciplina: JC012 Arte, ciência e tecnologia - Professora – Dra. Susana Dias

Esta série de encontros está sendo proposta no âmbito da disciplina "Arte, ciência e tecnologia" onde o problema que nos interessa pensar é o de entrar em comunicação com um mundo todo vivo, com uma matéria viva, ativa e criativa (DELEUZE & GUATTARI, 1997; STENGERS, 2017; EZCURDIA, 2016; DADA & FREITAS, 2018). Seguiremos neste semestre com a ideia de pensar o que pode ser comunicar em parceria com a floresta, propondo encontros com diversos lugares, materiais e práticas para que possamos aprender com diferentes ofícios a como ganhar intimidade com as florestas. Uma das questões que a floresta suscita de interessante para pensar é o fato de reunir uma diversidade de seres-coisas-forças-mundos e propiciar condições para encontros, com a possibilidade de gerar co-evoluções, co-criações. Nessas co-evoluções-criações estão sempre envolvidas ecologias de devires (negro, índio, animal, vegetal, criança, fungo, máquina, pedra, animal, linha, luz, elemental, cósmico…), a chance de que sejamos afetados e afetemos, de que nos engajemos em movimentos de alegre imbricação recíproca com as minorias, com os não-humanos, com tudo o que pode potencializar o pensamento e a relação com a Terra. Nesse sentido os encontros foram pensados em blocos

de devires e neste segundo encontro propusemos "Devir-casa-planta-cosmos". Os encontros, e os exercícios de composição sensível entre heterogêneos que serão feitos depois, buscam dar vigor ao chamado de pensar a comunicação como um perceber-fazer-floresta. Uma fé na "instauração" (SOURIAU, 2017; LAPOUJADE, 2017) de toda uma sensibilidade de outra natureza, que permita criar um campo problemático potente para lidar com as dualidades sujeito-objeto, realidade-ficção, humanos-não-humano, matéria-espírito. Uma atenção ao gestos que mobilizam uma "lucidez alegre" (STENGERS, 2017) e que não nos relegam à impotência, afirmando uma vitalidade e confiança no presente e futuro diante destes tempos desafiadores (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014; STENGERS, 2015; LATOUR, 2019).

Bibliografia

DADA, Faseyi Awogbemi; FREITAS, Glória. Dialogando com a semente de obi ou a floresta: um convite para conhecer um pouco da nossa tradição religiosa e cultura Yoruba. ClimaCom – Diálogos do Antropoceno [online], Campinas, ano. 5, n. 12. Ago. 2018 . Available from: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=9478

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 11-113. (Coleção TRANS).
EZCURDIA, José. Cuerpo, intuición y diferencia em el pensamento de Gilles Deleuze. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2016.

DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: n-1, pp. 43-59, 2017.

LATOUR, Bruno. Bruno Latour: "O sentimento de perder o mundo, agora, é coletivo". [Entrevista concedida a] Marcs Basset. El País, 31 de março de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/…/internac…/1553888812_652680.html Acesso em: mar. 2019.

SOURIAU, Étienne. Los diferentes modos de existencia/ Étienne Souriau: prefácio de Bruno Latour; Isabelle Stengers. Trad. Sebastian Puente. 1a. ed.. volumen combinado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.

STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015, pp. 91-99.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamile Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão de Feira. (Caderno de Leituras No. 62). 2017. Disponível em: https://chaodafeira.com/…/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf Acesso em ago. de 2019.

Projetos

– Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC) – (Chamada MCTI/CNPq/Capes/FAPs nº 16/2014/Processo Fapesp: 2014/50848-9)

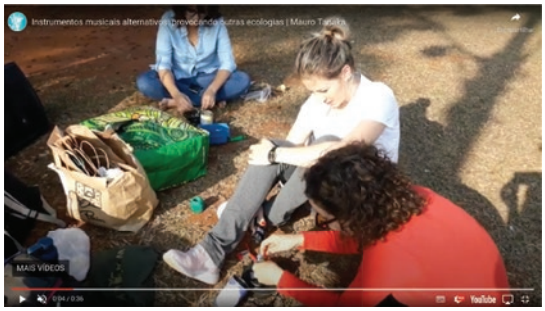
- “Por uma nova ecologia das emissões e disseminações: como a comunicação pode modular a mais intensa potência de existir do humano diante das mudanças climáticas?” (CNPq).

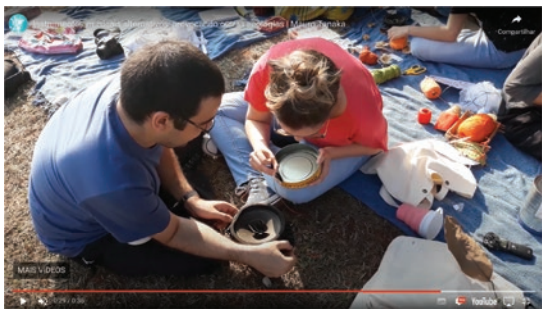
- Revista ClimaCom: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/

SOROCABA

Disponível em:

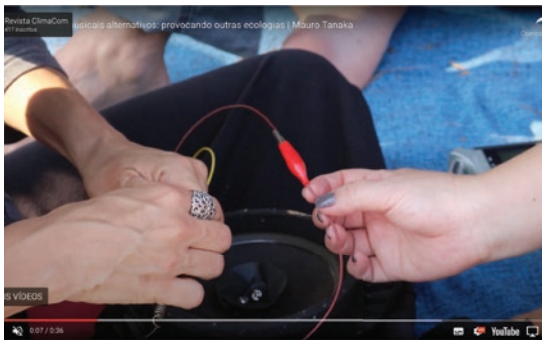
http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/instrumentos-musicais-alternativos-provocando-outras-ecologias/

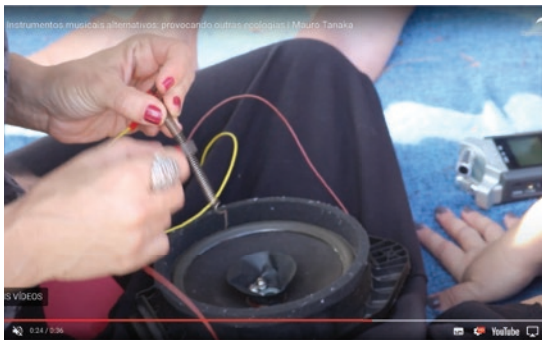


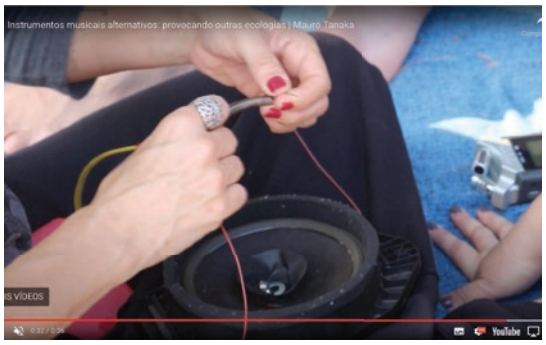


Disponível em:

http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/instrumentos-musicais-alternativos-provocando-outras-ecologias/







Ecoperformance: dançar a partir dos estados da matéria

Rodrigo Reis Rodrigues

Trata-se de uma prática eco-artística adaptada da técnica performativa proposta por Maura Baiocchi, diretora da Taanteatro Cia. A técnica é amplamente referenciada por teorias e linguagens da dança contemporânea publicada nos livros da Tanteatro. Por meio de um trabalho corporal global, que envolve atenção, propiocepção, respiração, sons vocais, graus de intratensão muscular, movimento, criatividade, gestual as crianças se relacionam e experimentam os Estados da Matéria. Instruções simples as engajam nas poéticas do Ar, Água, Barro, Pedra e Fogo. Para além de um contato imaginário com os Estados, as crianças experimentam sensivelmente no corpo, na ação e na subjetividade as Matérias e as relações ecológicas que compõem a vida.

BAIOCCHI, M. e PANNEK, W. [Des]construção e Esquizoprezença. São Paulo: Taanteatro Companhia, 2016.
_____. MAE Mandala de Energia Corporal. São Paulo: Transcultura, 2013.
_____. Teatro Coreográfico de Tensões. Rio de Janerio: Azougue Editorial, 2007.

FICHA TÉCNICA

Concepção da oficina | Rodrigo Rodrigues, compositor, mestrando do Instituto de Artes da Unesp São Paulo e coordenador do Núcleo de Estudos sobre Novas Metodologias de Pesquisa em Artes.

Participantes | Gláucia Perez, Carolina Avilez, Rafael Ghiraldeli, Luciana de Souza, Jaqueline Medeiros, Marília Costa, Mariana Vilela e Gabriela Rodrigues, Susana Dias, Alice Dalmaso, Mauro Tanaka, Sara Melo, Maria Cortez Salviani.

Fotos | Alice Dalmaso, Carolina Avilez, Luciana de Souza, Maria Cortez Salviani, Rafael Ghiraldeli e Susana Dias.

Vídeo | Susana Dias

Lugar | Praça da Paz Unicamp

Data | 21 de agosto de 2019

Esta atividade fez parte da proposta da disciplina “Arte, ciência e tecnologia” – MDCC-Labjor-IEL-Unicamp segundo semestre de 2019 no Encontro 1 – “Devir criança-animal-elemental--traidor”, dentro da série de encontros “Ecologias de Devires: do chamado a fazer-perceber floresta” organizado pelo Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações.

Disciplina: JC012 Arte, ciência e tecnologia - Professora – Dra. Susana Dias

Esta série de encontros está sendo proposta no âmbito da disciplina “Arte, ciência e tecnologia” onde o problema que nos interessa pensar é o de entrar em comunicação com um mundo todo vivo, com uma matéria viva, ativa e criativa (DELEUZE & GUATTARI, 1997; STENGERS, 2017; EZCURDIA, 2016; DADA & FREITAS, 2018). Seguiremos neste semestre com a ideia de pensar o que pode ser comunicar em parceria com a floresta, propondo encontros com diversos lugares, materiais e práticas para que possamos aprender com diferentes ofícios a como ganhar intimidade com as florestas. Uma das questões que a floresta suscita de interessante para pensar é o fato de reunir uma diversidade de seres-coisas-forças-mundos e propiciar condições para encontros, com a possibilidade de gerar co-evoluções, co-criações. Nessas co-evoluções-criações estão sempre envolvidas ecologias de devires (negro, índio, animal, vegetal, criança, fungo, máquina, pedra, animal, linha, luz, elemental, cósmico…), a chance de que sejamos afetados e afetemos, de que nos engajemos em movimentos de alegre imbricação recíproca com as minorias, com os não-humanos, com tudo o que pode potencializar o pensamento e a relação com a Terra. Nesse sentido os encontros foram pensados em blocos de devires e neste segundo encontro propusemos “Devir-casa-planta-cosmos”. Os encontros, e os exercícios de composição sensível entre heterogêneos que serão feitos depois, buscam dar vigor ao chamado de pensar a comunicação como um perceber-fazer-floresta. Uma fé na “instauração” (SOURIAU, 2017; LAPOUJADE, 2017) de toda uma sensibilidade de outra natureza, que permita criar um campo problemático potente para lidar com as dualidades sujeito-objeto, realidade-ficção, humanos-não-humano, matéria-espírito. Uma atenção ao gestos que mobilizam uma “lucidez alegre” (STENGERS, 2017) e que não nos relegam à impotência, afirmando uma vitalidade e confiança no presente e futuro diante destes tempos desafiadores (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014; STENGERS, 2015; LATOUR, 2019).

Bibliografia

DADA, Faseyi Awogbemi; FREITAS, Glória. Dialogando com a semente de obi ou a floresta: um convite para conhecer um pouco da nossa tradição religiosa e cultura Yoruba. ClimaCom – Diálogos do Antropoceno [online], Campinas, ano. 5, n. 12. Ago. 2018 . Available from: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=9478

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 11-113. (Coleção TRANS).

EZCURDIA, José. Cuerpo, intuición y diferencia em el pensamento de Gilles Deleuze. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2016.

DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: n-1, pp. 43-59, 2017.

LATOUR, Bruno. Bruno Latour: "O sentimento de perder o mundo, agora, é coletivo". [Entrevista concedida a] Marcs Basset. El País, 31 de março de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/…/internac…/1553888812_652680.html Acesso em: mar. 2019.

SOURIAU, Étienne. Los diferentes modos de existencia/ Étienne Souriau: prefácio de Bruno Latour; Isabelle Stengers. Trad. Sebastian Puente. 1a. ed.. volumen combinado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.

STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015, pp. 91-99.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamile Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão de Feira. (Caderno de Leituras No. 62). 2017. Disponível em: https://chaodafeira.com/…/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf Acesso em ago. de 2019.

Projetos

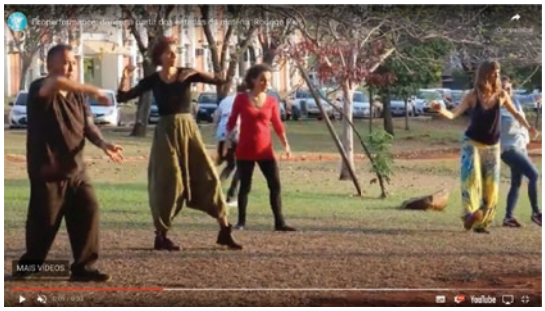
– Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC) – (Chamada MCTI/CNPq/Capes/FAPs nº 16/2014/Processo Fapesp: 2014/50848-9)

– "Por uma nova ecologia das emissões e disseminações: como a comunicação pode modular a mais intensa potência de existir do humano diante das mudanças climáticas?" (CNPq).

– Revista ClimaCom: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/

Disponível em:

http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/fiandar-2/



Fiandar

Alice Dalmaso

Fiandar: bordar, traçar, correr, arrematar, compor com linhas e fios de vida, por entre materialidades múltiplas, constituindo o espaço aberto de colher momentos com os dedos das mãos. Ir se instalando pelos entres, construindo conexões não sentidas/experimentadas, enquanto se pensa sobre o que se aprende com os modos de povoamento das aranhas, com sons e gestos de uma criança, seus pios, suas vogais, silêncios, sons inauditos, com o modo traidor de existir em meio às coisas do mundo; o que se aprende quando se experimenta com personagens da literatura, para que se possa escrever dentro de um sem fim de lugares da sensação; o que se aprende com a vibração de qualquer coisa animada ou inanimada que se dar a ver, dar a ouvir, dar a existir, dar a escrever e produzir pesquisas em educação.

Os materiais da oficina foram compostos de linhas arrematadas em recortes de textos e imagens, produzindo relações emanharadas entre rizomas de multiplicidades das experimentações/pensamentos de duas pesquisas: de doutorado “Fiandografia: experimentações entre leitura e escrita numa pesquisa em educação” e de pós-doutorado “Experimentar (com) um modo de existir-criança: composições para pensar ciências, artes, divulgações, educações”. O compartilhamento dos modos e desejos de criação de ambas pesquisas entram em blocos de devir com folhas, galhos, tecidos, por entre linhas de diferentes texturas e cores, com dedos e agulhas, com a verbalização de experiências de ler e escrever, com palavras-conceitos produzidos por crianças, entre outros heterogêneos indistinguíveis e incapturáveis.

Um estar-junto com tudo que vibra, na experiência presente. Compor juntos, fazer juntos, catando coisas por entre as materialidades, fiandografando passagens de fios, passagens de palavras, furos por papeis, agenciamento de seres, registros do que se pode capturar e produzir outras coisas. Atentar ao que passa aqui, agora, no imediato, enquanto se dá um novo corpo, um novo sentido, ao que não havia sido pensado/composto/experimentado.

Em novas geografias e paisagens, seguir produzindo um corpo atento às linguagens e tempos inúteis, ao fazer teias e escritas pelo prazer de fazê-las.

Um arremate, um recolher de objetos, e um novo som.

FICHA TÉCNICA

Concepção da oficina | Alice Dalmaso, professora da Universidade Federal de Santa Maria e pós-doutoranda do Labjor-Unicamp

Participantes | Gláucia Perez, Carolina Avilez, Rafael Ghiraldeli, Luciana de Souza, Jaqueline Medeiros, Marília Costa, Mariana Vilela e Gabriela Rodrigues, Susana Dias, Alice Dalmaso, Mauro Tanaka, Rodrigo Reis Rodrigues, Sara Melo, Maria Cortez Salviani.

Fotos e vídeos | Alice Dalmaso, Carolina Avilez, Luciana de Souza, Maria Cortez Salviani, Rafael Ghiraldeli e Susana Dias.

Lugar | Praça da Paz Unicamp

Data | 21 de agosto de 2019

Esta atividade fez parte da proposta da disciplina "Arte, ciência e tecnologia" – MDCC-Labjor-IEL-Unicamp segundo semestre de 2019 no Encontro 1 – "Devir criança-animal-elemental--traidor", dentro da série de encontros "Ecologias de Devires: do chamado a fazer-perceber floresta" organizado pelo Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações.

Disciplina: JC012 Arte, ciência e tecnologia - Professora – Dra. Susana Dias

Esta série de encontros está sendo proposta no âmbito da disciplina "Arte, ciência e tecnologia" onde o problema que nos interessa pensar é o de entrar em comunicação com um mundo todo vivo, com uma matéria viva, ativa e criativa (DELEUZE & GUATTARI, 1997; STENGERS, 2017; EZCURDIA, 2016; DADA & FREITAS, 2018). Seguiremos neste semestre com a ideia de pensar o que pode ser comunicar em parceria com a floresta, propondo encontros com diversos lugares, materiais e práticas para que possamos aprender com diferentes ofícios a como ganhar intimidade com as florestas. Uma das questões que a floresta suscita de interessante para pensar é o fato de reunir uma diversidade de seres-coisas-forças-mundos e propiciar condições para encontros, com a possibilidade de gerar co-evoluções, co-criações. Nessas co-evoluções-criações estão sempre envolvidas ecologias de devires (negro, índio, animal, vegetal, criança, fungo, máquina, pedra, animal, linha, luz, elemental, cósmico…), a chance de que sejamos afetados e afetemos, de que nos engajemos em movimentos de alegre imbricação recíproca com as minorias, com os não-humanos, com tudo o que pode potencializar o pensamento e a relação com a Terra. Nesse sentido os encontros foram pensados em blocos de devires e neste segundo encontro propusemos "Devir-casa-planta-cosmos". Os encontros, e os exercícios de composição sensível entre heterogêneos que serão feitos depois, buscam dar vigor ao chamado de pensar a comunicação como um perceber-fazer-floresta. Uma fé na "instauração" (SOURIAU, 2017; LAPOUJADE, 2017) de toda uma sensibilidade de outra natureza, que permita criar um campo problemático potente para lidar com as dualidades sujeito-objeto, realidade-ficção, humanos-não-humano, matéria-espírito. Uma atenção ao gestos que mobilizam uma "lucidez alegre" (STENGERS, 2017) e que não nos relegam à impotência,

afirmando uma vitalidade e confiança no presente e futuro diante destes tempos desafiadores (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014; STENGERS, 2015; LATOUR, 2019).

Bibliografia

DADA, Faseyi Awogbemi; FREITAS, Glória. Dialogando com a semente de obi ou a floresta: um convite para conhecer um pouco da nossa tradição religiosa e cultura Yoruba. ClimaCom – Diálogos do Antropoceno [online], Campinas, ano. 5, n. 12. Ago. 2018 . Available from: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=9478

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 11-113. (Coleção TRANS).
EZCURDIA, José. Cuerpo, intuición y diferencia em el pensamento de Gilles Deleuze. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2016.

DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: n-1, pp. 43-59, 2017.

LATOUR, Bruno. Bruno Latour: "O sentimento de perder o mundo, agora, é coletivo". [Entrevista concedida a] Marcs Basset. El País, 31 de março de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/…/internac…/1553888812_652680.html Acesso em: mar. 2019.

SOURIAU, Étienne. Los diferentes modos de existencia/ Étienne Souriau: prefácio de Bruno Latour; Isabelle Stengers. Trad. Sebastian Puente. 1a. ed.. volumen combinado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.

STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015, pp. 91-99.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamile Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão de Feira. (Caderno de Leituras No. 62). 2017. Disponível em: https://chaodafeira.com/…/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf Acesso em ago. de 2019.

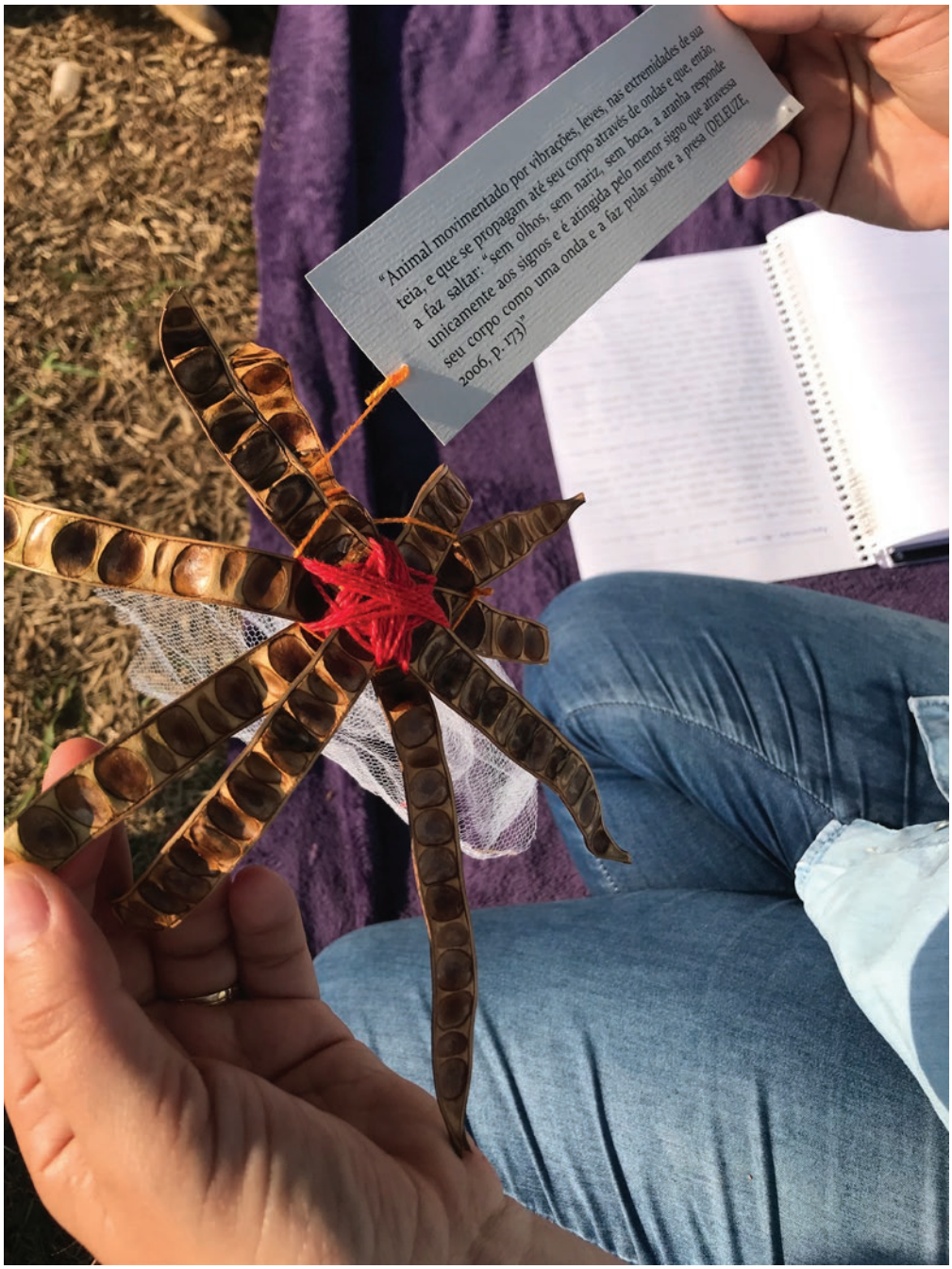
Projetos

– Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC) – (Chamada MCTI/CNPq/Capes/FAPs nº 16/2014/Processo Fapesp: 2014/50848-9)

– "Por uma nova ecologia das emissões e disseminações: como a comunicação pode modular a mais intensa potência de existir do humano diante das mudanças climáticas?" (CNPq).

– Revista ClimaCom: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/

SÉRIES DE ENCONTROS
Ecologias de Devires
comunicar como chamado a perceber-fazer-floresta
ENCONTRO 1
Devir-criança-animal-elemental-traidor
INSCRIÇÕES GRATUITAS E LIMITADAS POR EMAIL: SUSANA@UNICAMP.BR
climacom
LABJOR
UNICAMP
Convidados
Alice Copeti Dalmaso (professora da Universidade Federal de Santa Maria e pós-doutoranda Labjor-Unicamp)
Experimentar (com) um modo de existir-criança: composições para pensar ciências, artes, divulgações, educações
Mauro Tanaka (pesquisador da música no cotidiano escolar, luthier de instrumentos de cordas e não-convencionais, idealizador e contrabaixista do grupo Escalafobéticos)
Criação de bicho-instrumento a partir de objetos do cotidiano
Rodrigo Reis Rodrigues (compositor, mestrando do Instituto de Artes da Unesp-SP e coordenador do Núcleo de Estudos sobre Novas Metodologias de Pesquisa em Artes.)
Ecoperformance: dançar a partir dos estados da matéria
21 AGOSTO | QUARTA |
14:00 às 18:00
PRAÇA DA PAZ OU
SALA DE AULA
LABJOR-UNICAMP
(SE CHOVER)
DISCIPLINA "ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA"
MESTRADO EM DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA E CULTURAL | LABJOR | IEL | UNICAMP | PROFa. SUSANA OLIVEIRA DIAS


"Animal movimentado por vibrações, leves, nas extremidades de sua
teia, e que se propagam até seu corpo através de ondas e que, então,
a faz saltar: "sem olhos, sem nariz, sem boca, a aranha responde
unicamente aos signos e é atingida pelo menor signo que atravessa
seu corpo como uma onda e a faz pular sobre a presa (DELEUZE,
2006, p. 173)"

para ocupar outros lugares do corpo-pensamento, entortar
para, entortar-se, (de)formatar-se, de-formar-se (para, por
derivar, de ser aquilo que vem sendo, desaprender, desinvestir

Laura Sonhou

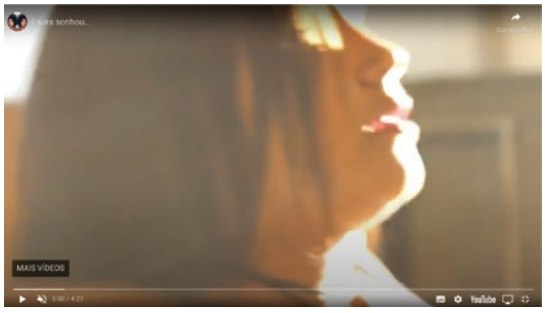
Rafaele Paiva [1]

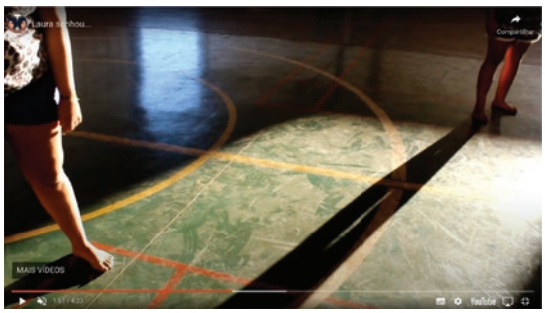
Como percurso cartográfico realizado por um corpo-pesquisadora, corpo pensado como coisa no sentido que Tim Ingold (2012) dá ao conceito, um agregado de fios vitais, aconteceres ou lugares onde vários aconteceres se entrelaçam. Este corpo-coisa pesquisadora que apenas é quando em relação, desenhou coreograficamente a dissertação "Entre rastros, pulsos e torções: coreografias fabuladas em corpos e coisas no espaço escolar", nela propôs o processo de pesquisa em forma de oficinas dentro do espaço de uma escola pública da periferia de Campinas-SP. Num devir pesquisador, as oficinas "Corpos que se atravessam" foram facilitadas pelo corpo-pesquisadora e vivenciadas na quadra da escola, no contra período das aulas. Isso porque não queria vincular as propostas a nenhuma disciplina escolar, além de preferir que os alunos estivessem lá por vontade e não obrigatoriedade. Na companhia inicial de seis alunas e um aluno, e posteriormente de apenas seis alunas, uma vez por semana durante um ano o corpo-pesquisoeducadora trocou com as alunas em oficina, oferecendo vivências de corpo, movimento e criação de frases coreográficas a partir da Técnica Klauss Vianna de dança. Este vídeo se dá como dobra de um trajeto-oficinas. Neste, são tecidos parte dos fluxos de acontecimentos pinçados das oficinas, assim como seus questionamentos. Quanto do pulsar dos corpos tornou-se impulso? Em oficina, foi possível um trabalho com as torções das lógicas do espaço escolar? Teremos nós nos atravessado em irromperes criativos? Quais as potências de retorcer mais, criar mais, abrir mais? Num arranjo entre imagens de uma coreografia construída pelos corpos-alunas e a narração de um trecho do caderno de campo do corpo-pesquisadora, de forma muito leve, quase como um sonho o vídeo se desenha. Para chegar à coreografia, o corpo-pesquisa-educadora convidou cada uma das alunas a escrever seus números de chamada no ar. Primeiro com canetas, depois só as mãos e depois com cada parte do corpo. Disso, pediu que escolhessem três formas de escrever no ar e as conectassem, construindo cada uma sua frase de movimento coreográfico. Como finalização, conectamos duas destas frases e construímos uma pequena coreografia coletiva. As coisas existem na relação. Corpo-coisa no chão, corpo-coisa no ar, corpo-coisa na dança, corpo-coisa na dança com a caneta enquanto escreve número de chamada no ar. Caneta no ar. Caneta que dança no ar. Infinitos rastros deixados, cada um atravessando e reverberando infinitos nós nos corpos coisa. Estes, por sua vez, puxam um fio ressonante que reverbera intensamente. E assim dançamos. Dançar sol, luz que atravessa corpos em movimentos de escrever no ar. Escondem rostos nos balanços de calor solar, luz ilumina e sombreia desenhos que tímidos crescem. Sol pintor de amarelos e sombreados. Sombras que desenham chão, riscos e rastros de movimentos que se fazem e refazem carne. Caneta no ar potencializa fissuras: despadrões. Já fora das mãos, mãos no ar potencializam as forças emanadas pela estada caneta. Forças emanadas a expurgarem-se em espaço, movimentos desenhando sombras que atravessavam as linhas coloridas geométricas. Chão num devir quadro, pinturas repintadas ao sol, redesenhadas em corpos. Fluxo caneta, luz, carne, chão.

[1] Rafaele Paiva, graduada em Letras pela Unicamp e Mestre em Educação pela Unicamp.
E-mail: oi.rafaele.paiva@gmail.com. Telefone: (19) 9 81071745 e (64) 9 93467136.

Disponível em:

http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/laura-sonhou/





Ser-tão mundo: “O sertão está em toda parte”

Giovana Scareli, Leandro Belinaso Guimarães, Juliana Crispe, Espaço Cultural Armazém, Coletivo Elza e Grupo de Pesquisa Tecendo/UFSC

O que pensamos quando a palavra sertão é proferida? Uma paisagem, uma letra de música, uma sensação, um filme. Quantos sertões se proliferam em nós ao ser enunciado? Queremos explorar a palavra/imagem sertão e o que podemos criar, inventar, afetados pelos sertões descritos na literatura e produzidos em imagens pelo cinema e fotografia. É possível imaginar outros sertões? Desterritorializar o sertão, retirá-lo do lugar geográfico para que, enfim, se torne um sentimento? Se “sertão: é dentro da gente”, como diz Guimarães Rosa, que sertões podem se proliferar de dentro da gente? As Oficinas “Ser-tão (m)eu, ser-tão mundo: ‘O sertão é sem lugar’”, foram realizadas no segundo semestre de 2018 e produziram 55 imagens. A proposta desta Oficina “Ser-tão mundo: ‘O sertão está em toda parte’” é voltar às imagens produzidas anteriormente, entretanto, há agora um conjunto maior de fotografias, feitas durante viagens a diferentes locais, principalmente, Portugal, por motivo do pós-doutoramento, quando me encontrava com os sertões mundo afora e além mar. A ideia é interferir nessas imagens, provocar o pensamento para exercitar novas “tentativas de expressão” (Merleau-Ponty, 1991, p. 71) dos sertões que estão “dentro da gente”, “em toda parte” ou um sertão que é “sem lugar” (Rosa, 2019). Um modo de pensar a contingência, como “um recomeço continuo, ou uma sequência de recomeços” (Pellejero, 2019), na medida em que podemos fugir das imagens clichês de “sertão” e deslocar essa palavra-lugar-sentimento em imagens outras. Produzir imagens distintas que agora não são mais o registro de um lugar, mas outra coisa, talvez símbolos, narrativas. Misturar os sertões, criar híbridos, coloridos, floridos, poéticos, desterritorializados e reterritorializados nessas composições.

FICHA TÉCNICA

Oficina: Ser-tão mundo: “O sertão está em toda parte”

Coordenação: Giovana Scareli

Organização e realização da oficina: Giovana Scareli, Leandro Belinaso Guimarães, Juliana Crispe, Espaço Cultural Armazém, Coletivo Elza e Grupo de Pesquisa Tecendo/UFSC.

Criações: Ana Maria Sgrott Rodrigues, Ariana Sousa de Moraes Sarmento, Catia Rosana Hansel, Cristiane Guimarães, Elisa Tonon, Fernanda Magalhães, Juliana Crispe, Leandro Belinaso Guimarães, Machaia Muhammade Mualaca.
Fotos: Giovana Scareli, Fernanda Magalhães, Juliana Crispe

Digitalização e preparação: Giovana Scareli e Pablo Quaglia

Local: Espaço Cultural Armazém – Florianópolis/SC

Data: 05/08/2019

CASA
CANTO
PAISAGEM
PLANO

sertão : dentro de mim.
dentro : assim

De um sábado qualquer – por entre imagens e textos e Deleuze e...

Alice Dalmaso e Marilda Oliveira de Oliveira

O Coletivo de Estudos 'Sábados com Deleuze' é composto por um grupo de professores de diferentes áreas, e/ou artistas e/ou pesquisadores, que se encontram uma vez ao mês, aos sábados no Laboratório de Artes Visuais (LAV) do Centro de Educação (CE) da Universidade Federal de Santa Maria – e que tem trabalhado com textos e imagens em suas pesquisas entre arte e educação como disparadores de tramas discursivas que excedem, ampliam, tensionam visualidades e escritas formuladoras de multiplicidades experimentativas (MOSSI, OLIVEIRA, 2019). O que aqui se compartilha é um dos encontros produzidos, com a abordagem do livro *Mil Platôs*, vol. 3, dos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari, e a exploração dos recortes dos platôs 6 (28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos), 7 (Ano zero – Rostidade) e 8 (1874 – Três novelas ou "O que se passou?"). Fizemos vazar por linguagens visuais a configuração da necessidade de lidar com a materialidade exposta, provocados pela conversação e recortes conceituais do livro *Mil Platôs*. Um trato com os materiais que, em aberto, instalaram um modo de produzir novos corpos, rostos e desejos a partir, com, por entre, em meio, junto de imagens, conceitos, discursos.

Como desarticular os estratos que nos enredam – organismo, significância e significação – e produzir um corpo sem órgãos? Não nos desfazemos deles, mas antes, desarranjamo-nos: é numa relação meticulosa com esses mesmos extratos, no agenciamento entre eles, que se consegue produzir linhas de fuga que possam dar conta de viver uma arte prudente da experimentação de si com o mundo, improvisando sempre novos modos de existir. Será um embate constante, confronto entre a produção de si mesmo e a imagem da representação que insiste em cristalizar nossas formas de pensar, ser e viver.

São os atuais modos de vida capitalista – máquinas abstratas da rostidade que não tem rosto – que forçam e engendram signos, códigos, territórios, consciências, paixões, gravando em nós a configuração de um "rosto", não próprio e singular, porém unificado universalmente. Por isso, perguntamos: de quais rostos você se compõem, passante? E sua política, sua produção social do corpo, o que você rejeita dos rostos não-conformados – gordos, tristes, negros, amarelos, de uma língua não standard e gaguejante – e que você (se) instala em rostidades outras. Como desfazer um rosto? Rosto de professor, de estudante, de escola, de universidade, de mulher, de homem, de criança? Como desterritorializar as linhas de um rosto se ele está entrando sempre em choque com a máquina binária (branco/negro, europeu/latino, homem/

mulher, adulto/criança, rico/pobre)? Ora, antes de tudo: conheçam seus rostos. É preciso conhecer os rostos para desconfigurá-los, criando dentro daquilo que temos e somos. Potência de devires inumanos, imperceptíveis e inaudíveis, que, por entre as linhas de segmentaridade dura, e a partir das forças armazenadas nesse rosto, os traços de rostidade poderão ser liberados: "se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros [...]." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 36). Novamente e sempre, por entre as linhas de desterritorialização que nos formam: crie e multiplique a prudência, pintando o mundo sobre si mesmo e encontrando a sua política, seus amores, sua ética.

FICHA TÉCNICA

Artista: Alice Dalmaso

Palestra-encontro, problematização sobre o livro Mil Platôs Vol. 3 de Deleuze e Guattari (2004), realizada em 24/09/2016 no Sábados com Deleuze.

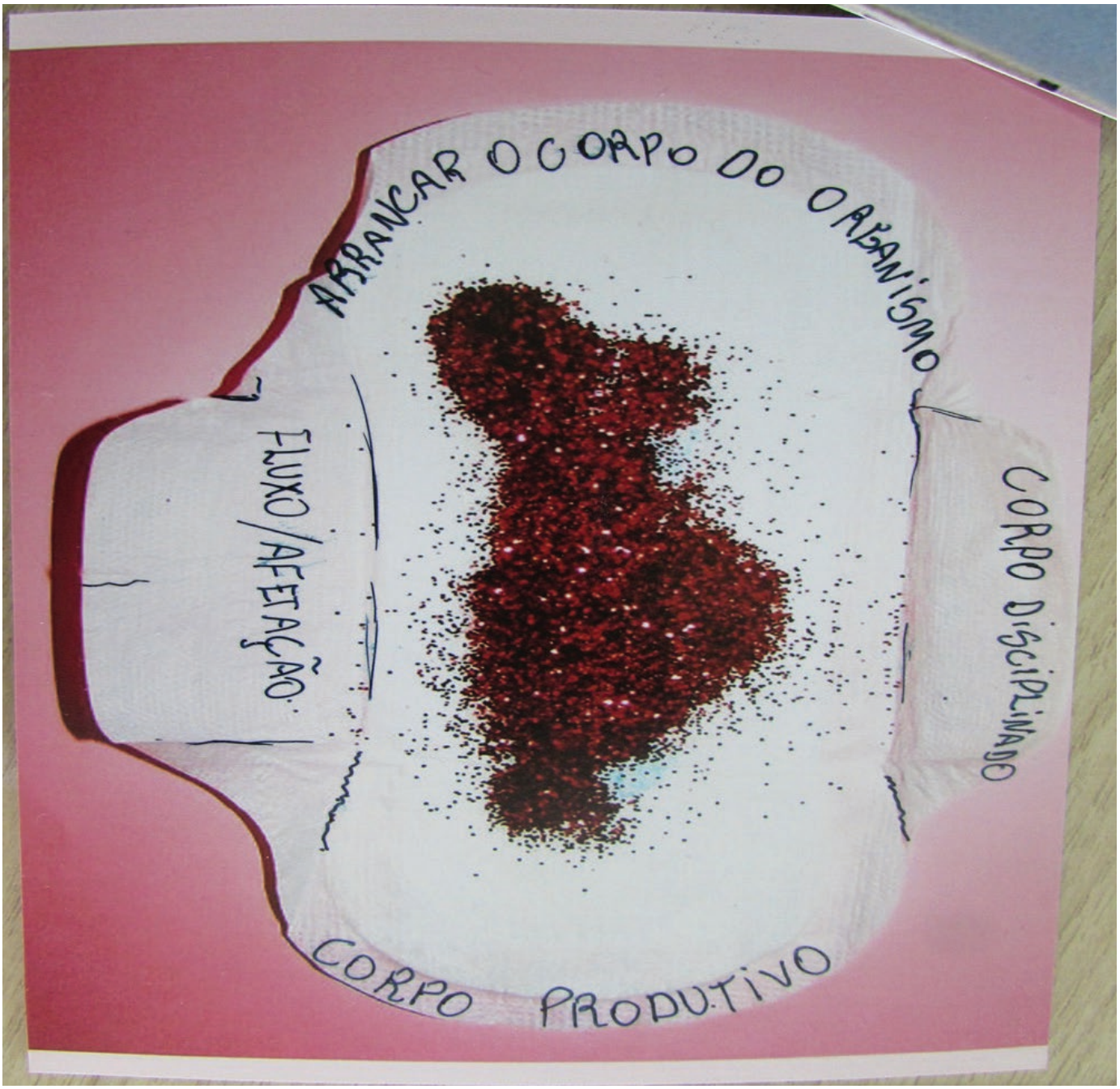
Concepção e realização do encontro: Alice Dalmaso

Resumo: Alice Dalmaso e Marilda Oliveira de Oliveira

Participantes: 13 pesquisadores de diferentes áreas.

Local: Laboratório de Artes Visuais (LAV) – Centro de Educação (CE) – UFSM.

s Deleuze
Guattari
ATÔS


ARRANCAR O CORPO DO CAPITALISMO
FLUXO/AFETAÇÃO
CORPO DISCIPLINADO
CORPO PRODUTIVO

ÊXTASE
ROSTO DE
PROFESSOR
É SEMPRE UM CORPO
INVENTAR UM
NOVO USO PARA
O ROSTO QUE SE TEM?
QUAIS SÃO
LINHAS QUE NO
FORMAM?
DESPEITO
CARGA
IRONIA
EXCESSO
DOR
PESO

DONT FORCE FEED ME
YOUR IDEA OF ART...
SEM DEUS!
SEM PÁTRIA!
PESO

Coletivo GrupOnho: experimentações na contingência

Francieli Regina Garlet [1], Cristian Poletti Mossi [2], Marilda Oliveira de Oliveira [3] e Vivien Kelling Cardonetti[4]

GrupOnho…

Um coletivo que se ocupa em tecer escritas e imagens a oito mãos, num movimento de revezamento composto por intervalos, suspensões, velocidades e lentidões. Um coletivo que escreve em meio a leituras (e…) escritas (e…) imagens (e…), que vão acionando a cada vez outras vibrações nos corpos/pensamentos que criam, convidando visualidades e palavras a outras pulsações…

Emergem, assim, produções "que não se sabe[m] antes do encontro" (RIBETTO, 2011, p. 109), pois são da ordem do acontecimento. Produções que se fazem resquícios de uma "linguagem da contingência", de "recomeço contínuo" (PELLEJERO, 2019, s/p). É isso que tem nos mobilizado: a vontade de viver o imprevisível em meio à arte, à filosofia e à educação, explorando intensamente as diferentes possibilidades que vão surgindo em cada leitura-escrita-imagem-experimentação.

Uma artesania complexa que tem buscado, na academia, uma política da despersonificação, abrindo mão de um Eu formado, dono da palavra, para entrar em um devir-todo-mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2008).

FICHA TÉCNICA

Título: Coletivo GrupOnho: experimentações na contingência

Materialidades: escritas/montagens digitais sobre fotografias de composições realizadas com impressão de fragmentos textuais em acetato e imagens de exames de ressonância

[1] Universidade Federal de Santa Maria. e-mail: francieligarlet@yahoo.com.br

[2] Universidade Federal do Rio Grande do Sul. e-mail: cristianmossi@gmail.com

[3] Universidade Federal de Santa Maria. e-mail: marildaoliveira27@gmail.com

[4] Universidade Federal de Santa Maria. e-mail: vicardonetti@gmail.com

Autores (que compõem o GrupOnho): Francieli Regina Garlet, Cristian Poletti Mossi, Marilda Oliveira de Oliveirae Vivien Kelling Cardonetti.

Bibliografia

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 4 [tradução de Suely Rolnik]. 4a reimp. São Paulo: Ed. 34, 2008.

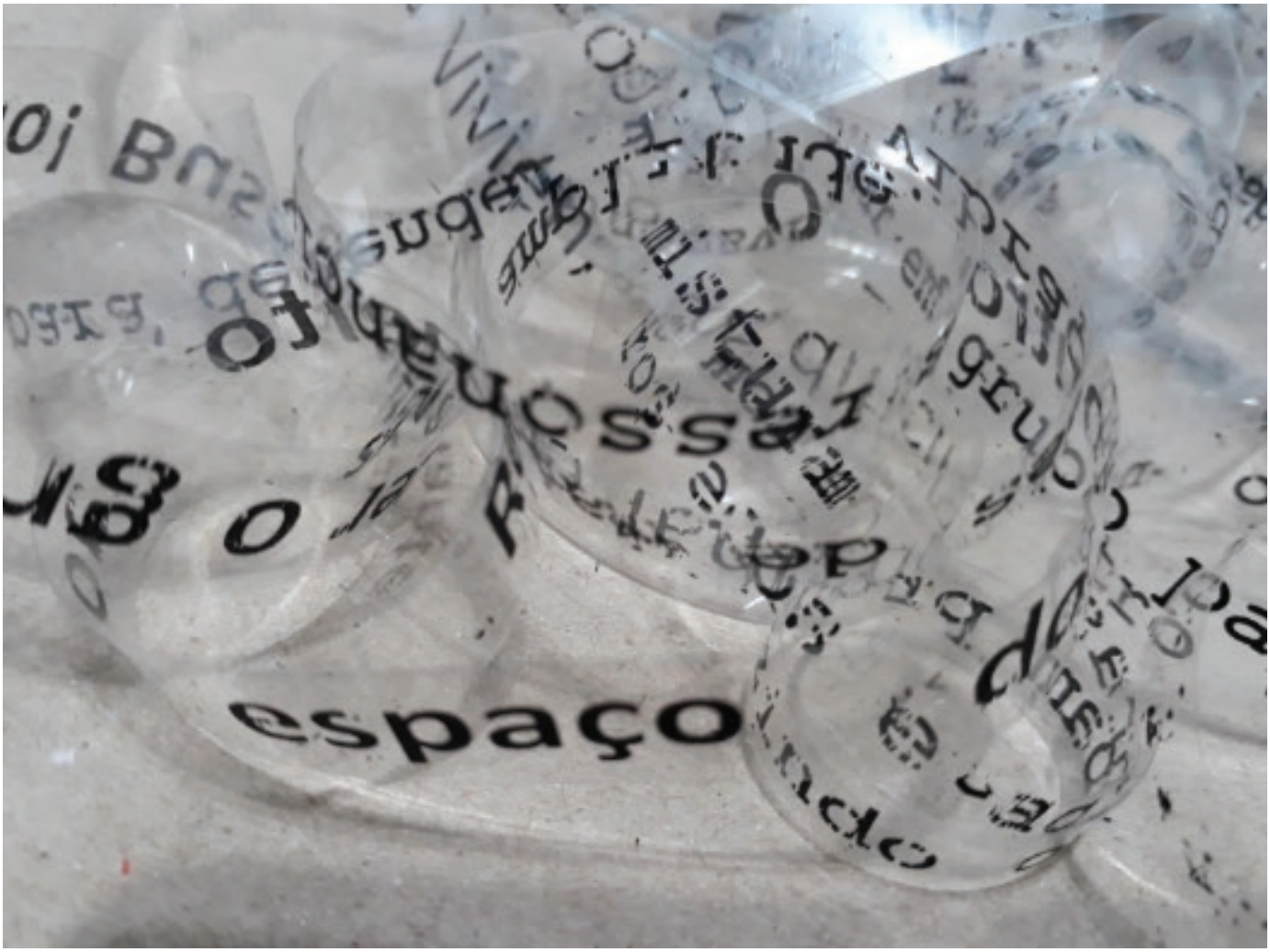
RIBETTO, Anelice. Pensar a formação de professores desde a experiência e desde o menor da formação. Revista **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v.19, n.2, p.109- 119, jul./dez. 2011. https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/ article/view/2068 Acesso em 29 julh. 2019.

PELLEJERO, Eduardo. A linguagem da contingência. Chamada dossiê **Revista ClimaCom**. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.b r/?page_id=8673> Acesso em 15 ago. 2019. nasceu em Adrogué (Argentina) em 1979. Graduada em psicologia (2003), trabalha como psicóloga clínica infanto-juvenil. Escolheu a guitarra como instrumento. Compõe e canta canções. Escreve um pouco, poesia e contos.

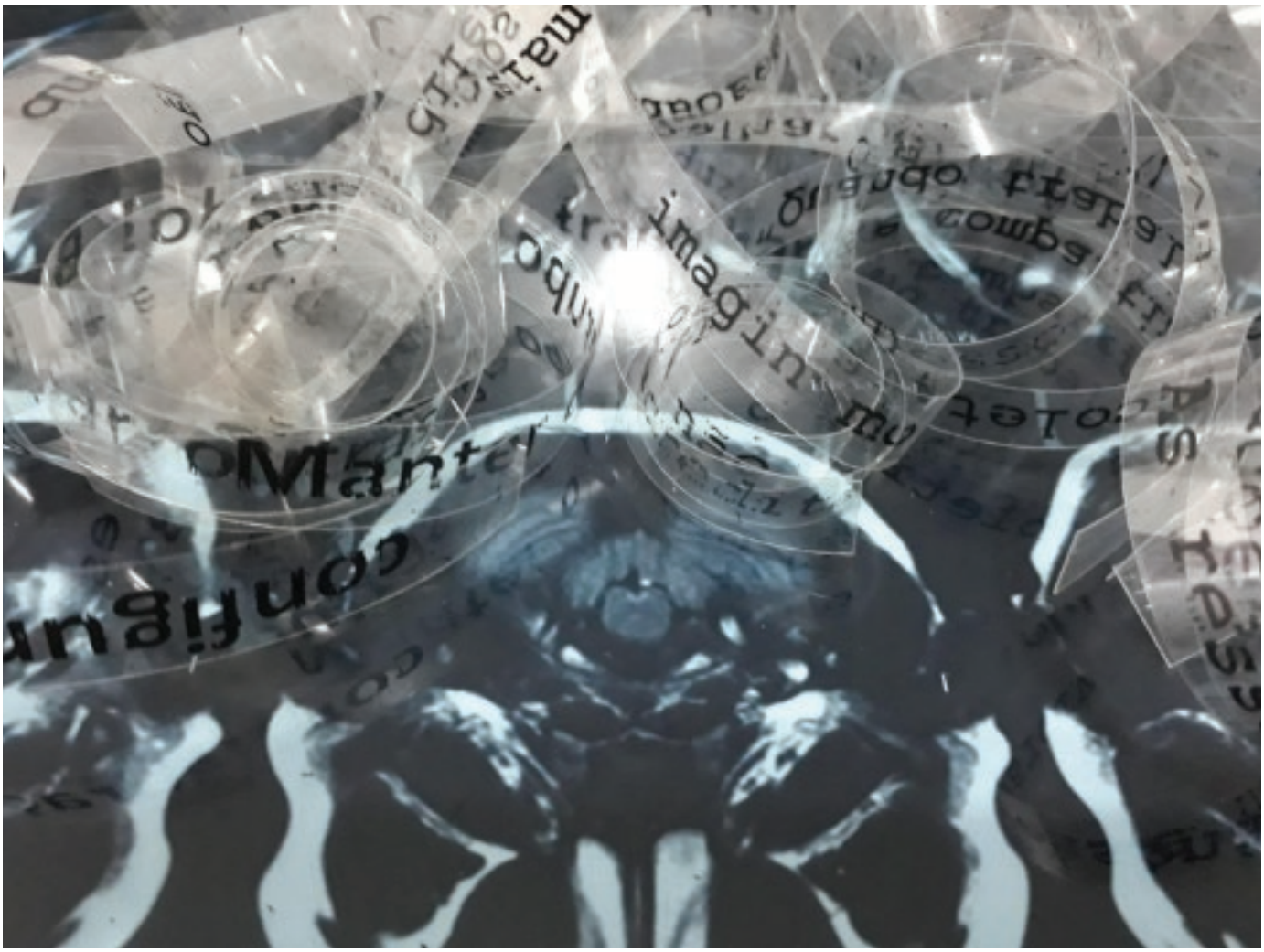
CONTINGÊNCIA
acontecimento
acidente
casualidade
circunstância
evento
imprevisibilidade
imprevisto
Incidente
possibilidade
vicissitude

nos
convida
a
entrar
em
contato
com...
inconstâncias
instabilidades
variabilidades
volubilidades
mutabilidades
provisoriedades
flutuações
fragilidades
desequilíbrios

Palavra
escrita
em espaço
liso,
não adere,
ganha
velocidade
e 'nomadiza'
por outros
territórios!


espaço

Retorcer
ou friccionar as palavras
pode fazer com que
se desprendam
do que dizem


Mantel
imagin

Dados na Praça – especulações poéticas com o futuro dos humanos

Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações (CNPq)

Para experimentar com o público as relações entre os humanos e o futuro em meio às catástrofes socioambientais, as mudanças climáticas, Antropoceno, Gaia… reativamos os dados criados para a peça "Num dado momento: biotecnologias e culturas em jogo" pelo grupo multiTÃO em 2018. Desta vez os dados foram às ruas em meio às atividades de divulgação científica feitas pela Unicamp no centro de Campinas, como parte das manifestações em defesa da universidade pública, do financiamento à pesquisa, ensino e extensão, da autonomia das universidades, da democratização do ensino universitário superior. As pessoas foram convidadas a criar poemas jogando os dados e oferecendo uma palavra para o futuro. Os poemas foram pintados nos corpos com tinta branca ou em cartazes, utilizando os meios mais frequentes de manifestação nas ruas e buscando afetar a escrita e o futuro com possibilidades advindas dos encontros entre artes, ciências e filosofias. A fotografia lança poemas, humanos, dados, futuros à potência multiplicativa da contingência, quer seja, do abraçar (d)os encontros afirmativos.

FICHA TÉCNICA

Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações (CNPq)

Concepção dos dados usados na intervenção e proposta de jogo-poema | Susana Dias, Elenise Andrade, Renato Salgado, André Malavazzi e Glauco Roberto

Participantes e criações | Alice Copetti (UFSM), Tatiana Oliveira e Sara Melo (doutorandas da Faculdade de Educação).

Fotos | Sara Melo e Alice Copetti

Lugar | Largo do Rosário no Centro de Campinas

Data | 13 de agosto de 2019

Projetos

- Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC) – (Chamada MCTI/CNPq/Capes/FAPs nº 16/2014/Processo Fapesp: 2014/50848-9)

- "Por uma nova ecologia das emissões e disseminações: como a comunicação pode modular a mais intensa potência de existir do humano diante das mudanças climáticas?" (CNPq).

- Revista ClimaCom: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/

POP
MINI SHOP

QUE
TÃO

QUE

Mickey Mouse
QUE SAÚDE TÃO

UMA
QUE QUE
SUST

ESTACIONE

POP
ESTACIONE
UMA QUE QUE SUSTENTAVEL

QUERER

UMA
QUE QUE
SUSTENTÁVEL