

ENCANTOS SINGULARES¹

UNIQUE ENCHANTMENTS

Adrián Cangí
UBA-UNLP-UNDAVE

Resumo

O texto *Encantos singulares* explora o estilo em Nossa América como expressão corporal entre sonho e tragédia, movido pelo humor como arte de consequências e subversão. O estilo é visto como forma bruta, sem destino, surgindo de surtos e não de intenções. A escrita é entendida como arte de viver, estilo de vida de um corpo singular que encontra prazer e se distancia de si. Supõe uma prática confessional das paixões que molda a subjetividade em movimento. O estilista se produz a si mesmo, fissurado e treinado na fruição e no prazer de viver. O estilo é gesto integral do corpo, entre linguagem oral e escrita, invenção e gasto vital. Seu fundo é um traço anômalo, fugaz e misterioso, que constrói a aventura a ser desvendada. O estilo é sempre uma tropologia: equação entre invenção literária e mitologia corporal do estilista.

Palavras-chave:

Estética; política; linguagens; estilo.

Abstract

The text Encantos Singulares [Unique Enchantments] examines style in Our America as a bodily rhythm suspended between dream and tragedy, driven by humor as a force of consequence and subversion. Style is seen as raw and destinationless, emerging from impulses rather than intention. Writing becomes an art of living – a singular body's lifestyle through which pleasure is crafted and distance from the self is achieved. It involves a confessional practice of passions that shape subjectivity in motion. The stylist self-produces, aware of their fissures, trained in savoring, enjoyment, and the pleasure of living. Style manifests as a gesture or trace – an integral bodily movement – reaching its height in the drift between oral and written language, inventive aberration, and vital energy expenditure. Its core is an elusive, anomalous trait that arrives unexpectedly, like a cipher or radiant remnant that drives the unfolding adventure. Style is ultimately a tropology: an equation between literary invention and the stylist's embodied mythology.

Keywords:

Aesthetics; politics; languages; style.

Há na vida uma espécie de falta de jeito,
de fragilidade da saúde,
de constituição fraca,
de gagueira vital que é o charme de alguém.

Gilles Deleuze e Claire Parnet

GENEALOGIA POÉTICA

FIGURAS

Nossa América expõe formas de usos inventivos da linguagem, da sintaxe e da retórica, da pragmática e da estilística. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa pertence a esse tipo de cenário, comparável apenas a *Mar Paraguayo* (1992) de Wilson Bueno. Tanto Gloria Anzaldúa – que viveu na fronteira chicana – quanto Wilson Bueno – que viveu na região Cisplatina – fabricam um acontecimento da linguagem. Ambos sabem que não existe nenhum sistema homogêneo de pensamento e muito menos próximo do equilíbrio universal das línguas. As linguagens de invenção funcionam apenas como fronteiras permeáveis, anacrônicas e desiguais. Avançam ao mesmo tempo que recuam numa política de interpretação, fabricando, ao mesmo tempo, efeitos de subjetivação e de afecção. São campos de batalha de invenção de figuras que operam como sintomas do encoberto. Nas histórias das línguas não existe um sistema de pensamento homogêneo ou arbóreo, próximo do equilíbrio e da homogeneidade universal da língua. Não existe tal ficção cognitiva nos modos e maneiras de viver. Diversas obras poéticas contemporâneas do nosso Sul americano, como as de Francisco Madariaga, Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Wilson Bueno, Paulo Leminski, Haroldo de Campos, levaram ao extremo a oscilação entre “experiência do corpo” e “corpo de sentido” na era da insubordinação política dos signos. As línguas americanas estão marcadas pela “ferida colonial” desde a conquista, com o estabelecimento de um “sistema mundial” de acumulação original sustentado pela escravidão e um “outro encoberto” eliminado por processos virais e em campos de concentração produtivos. Apesar da fissura trágica que nos constitui, visto que precede o ser e o separa do saber, entre os séculos XVII e XXI, insistem “encantos” singulares de invenção expressiva, em nossas terras

consideradas “anômalas”, “bárbaras” e “obscuras”. Estes trazem o “outro encoberto” à presença como um sintoma involuntário e inconsciente da época. O corpo expressivo do século XVII ainda insiste em nós, céticos e experimentais, e não pode se expressar sem a fuga da alma que é inseparável do corpo encarnado. O corpo heterogêneo e bifurcado de significados do século XXI não está isento da proliferação do significante cuja sintaxe e tropos revelam que em uma língua existem outras línguas até o infinito. A primeira é uma faculdade imaginativa e excedentária; a segunda, um desvio plurimodal dos modos e do sem-sentido inerente à invenção das figuras de expressão. Os fatos linguísticos tornaram-se guerras de interpretação.

As línguas são conjuntos heterogêneos de sintomas e signos, repletas de ritmos e cromatismos diversos, longe do equilíbrio e em constante bifurcação. Esta lógica sensível não é alcançada, como estratos inconscientes de corpos, nem pelo bilinguismo nem pelo plurilinguismo. O *inglês negro* ou o *espanglês*, o *chicano* ou o *portuñol*, revelam que numa língua há sempre outras línguas na sua constituição. Nunca se trata de uma simples mistura de línguas, mas sim de uma “heterogênese radical”, que funciona como um discurso indireto livre, capaz de criar uma sintaxe singular que consiste em fazer deslizar em um enunciado outro sujeito de enunciação que depende de um sujeito de enunciado dado. Num ambiente não pouco sufocante, com o riso do palhaço prestativo como o nosso, cabe perguntar se a “língua” é um sistema homogêneo ou uma disposição heterogênea como política interpretativa trágica? Acreditamos que a pragmática e a estilística conseguiram demonstrar que, apesar do “molde” da língua, conforme linguistas como Chomsky procuram, só encontramos “modulação” interna nas línguas dentro da língua e transformação sintática ao longo do tempo dos usos das variações das línguas. As variáveis de uma língua nas suas dimensões rítmicas e cromáticas, anacrônicas e bifurcantes, fazem-nos ver ou ouvir algo que os tropos retóricos adquirem, como a dimensão das posições ou dos movimentos do pensamento, capazes de dinamismo ou de linhas dobradas, desdobradas ou turbulentas. Quanto devemos aos processos de invenção de Mallarmé ou Artaud nas linhas cíclicas ou deambulações da sintaxe que inventam? Quanto devemos a Claudel ou Beckett

pela modulação excessiva ou subtrativa da sintaxe e pela invenção das figuras para compreender o que chamamos de “estilo”? Quanto devemos a Francisco Madariaga ou a Paulo Leminski por terem dado livre curso à invenção e ao delírio situado? Quanto devemos a Haroldo de Campos ou Roberto Echavarren pela invenção retórica das figuras e da “transdução” enquanto devoravam as tradições europeias? Como podemos imaginar saídas a identidade homogênea e a constância dos sistemas lógicos da “linguagem”, em favor de um cromatismo generalizado e de um princípio de variação contínua? Acaso, o céu não está sempre em movimento, não é de alguma forma instável e ramificado, como as línguas e o pensamento?

CAMINHO

O barroco nos ensina o caminho de um cromatismo generalizado e de um princípio de variação contínua, é uma expressão e uma poética sempre política. Poética perspectivista e plurimodal que convoca por implicação a multiplicidade de modos e maneiras de existir face a qualquer domínio totalizador. Política mitopoética e de fabulação da crise renovada que emerge da “ferida colonial” e que não para de inventar retóricas de “contraconquista” para um povo que está por vir. Neste duplo nó poético e político, o “barroco das línguas” encerra na América uma experiência da ferida colonial como diagnóstico e sintoma, como crítica e invenção de figuras de linguagem para a constituição de corpos possíveis. Pensamos que o barroco não é a língua apenas do eminente e do instituído, não é feito somente pelos ilustrados que têm mérito. Ela vem de baixo e fermenta nas margens, amalgamada com as dissidências, as resistências e as lutas de base que as relações de poder fabricam nas nossas localidades. Pode ser pensada como o sensível arcaico que interroga as sucessivas crises do moderno colonial. Também, como deslocamento dos modos e costumes das linguagens e dos corpos plebeus trágicos, que buscam uma margem de manobra contra o poder de dominação totalizante. Nas suas abordagens mais sutis, o nome “Barroco” evoca uma filosofia cética para pensar o espaço, o tempo e o corpo, que corrói os poderes teológicos e dogmáticos por dentro.

Esta perspectiva mitopoética da diferença vital

configura na sua imanência o estabelecimento de uma multiplicidade de mundos possíveis, na suposta totalização colonial imunda, plena de “outros encobertos”. As poéticas barrocas não escondem nem expõem de modo direto, elas dão indícios e sinais de um fracasso trágico no domínio do teatro do mundo, através do qual emergem corpos dissidentes e revelados, como restos do moderno para corroer ironicamente a sua lógica ilustrada. Dir-se-á que estes corpos exibem a sua arrogância com traços líricos salpicados sobre a matéria histórica. A questão é que já nada pode ser compreendido de forma totalizante ou original; foi necessário acordar do sono dogmático e da ocultação. É assim que as poéticas marranas,² paródicas, alegóricas se agenciam e que as linguagens das artes evocam, sob o nome de “Barroco”, uma conspiração de bibliotecas ilustradas, com a memória e as práticas dos corpos tão excessivas quanto emancipadas. Poéticas que acabam por configurar nosso legítimo pensamento da história, através do ensaio que cavalga as ondas da materialidade vital como se fosse o dorso de uma corvina. Ensaio impuro e inacabado que viaja por épocas imaginárias, como a arte das artimanhas dos fracos – tal como pensou o escritor Horacio González na sua abordagem a Lezama Lima. Ensaio mitopoético que busca sua margem com incidência política, ponto de vista expressivo e conhecimento aproximativo. O nome “Barroco” é melhor compreendido na América, porque é um “forno transmutador” de poética e política, como desejava José Lezama Lima. Além disso, um “milagre material de metamorfoses” de corpos para processar feridas coloniais, como pensava João Guimarães Rosa.

LIMIAR

Na linha efetiva que o acontecimento das linguagens inventivas abre na história, os poetas perseguem nas composições expressivas os efeitos de subjetivação que modulam seus corpos. Efeitos que em última instância servem ao uso da vida para a produção de graus de liberdade, de limiares de aliança e de diferenças efetivas nos procedimentos expressivos. Os escritos americanos que nos forçaram a sentir e a pensar consideram o poema como um limiar e uma passagem, um limiar na corrente da respiração e

uma perseverança contra a textura da linguagem. A singularidade que o poeta Néstor Perlongher encarna pode ver na própria luz como ocultação e ouvir um resíduo corpóreo na corrente respiratória do mundo. Talvez, o que o move a escrever possa ser expresso como uma pergunta: como romper o nosso amor para finalmente nos tornarmos capazes de amar? Perlongher escreve a relação entre força e transformação no texto poético inacabado *Auto Sacramental do Santo Daime* (2001), no diálogo entre as figuras da Ayahuasca e Luz. “Ayahuasca”: “Vê-me, ó Luz, sou tua filha:/ das profundezas, tua prole:/vem me ver, vem me ver, vê minha vinda/em carros de golfinhos e cipós/maravilhosa, mucilaginosamente emaranhada,/sou força da terra, lá de baixo me alimento/de ti, Luz; e no emaranhado denso/cabelos arborizados em massa/de paixão retorcida, não sei se tortuosa,/pegajosa, fiel ao claro-escuro da luta/entre o dia e a noite, vê-me, ó Luz./Se você vê, e faz verem, sou eu quem,/líquida, faço olharem”. “A Luz”: “Vem, néctar do cipó, fruto líquido/dos meus amores obscuros com a terra,/estrela da flora, mar espesso/das Niágaras alucinantes./Vem dizer quem és,/diz-nos de onde vens,/quem te descobriu/e usando os teus magníficos poderes/às minhas altas alturas subiram/numa húmida prostração./Venha falar conosco, ó sagrado/(já que você/tanto diz quando/embriagas divinamente os nobres pastores/que me adoram e eu adoro iluminar)”.

Perlongher oscila em sua escrita entre o consumo da “força da terra” e as “Niágaras alucinantes” que o vegetal produz, entre a oscilação da “experiência do corpo” e do “corpo dos sentidos”. Para seguir o curso dessa *ars poetica*, convém considerar a experimentação de um corpo heterogêneo e bifurcado de sentidos. Corpo que não está isento da proliferação do significante cuja sintaxe e tropos revelam que numa língua existem outras línguas até ao infinito. Não devemos esquecer o explícito interesse de Perlongher pelas obras do século XVII, no *El Sueño* (1692) de Juana Inés de la Cruz e na *Magna arte de la luz y la sombra* (1645) de Kircher. Tanto a evocação dos espelhos irregulares que produzem todo o tipo de anomalias ópticas como o ponto de vista das anamorfoses estão na base de uma linguagem de tradição do século XVII, da qual Perlongher não se separa para pensar o final do século XX. O texto de Kircher que irrompe no mundo de Juana Inés de la Cruz,

e que Perlongher recupera, gira em torno da ideia de que a luz é uma metáfora da sabedoria divina, considerando todo conhecimento como luz e qualquer experiência intuitiva, pela capacidade de ver, como uma indagação da “luz na luz”. Para as crenças dogmáticas, Deus é a fonte de luz que se revela ao mundo dos anjos, como um espelho de luz não mediada e ao homem, nos dispositivos que ele inventa, através do claro-escuro das sombras. O *Auto Sacramental do Santo Daime* aproveita essa concepção precisa de luz e sombra em sua escrita poética corporificada, advinda do conhecimento que Juana Inés de la Cruz tem sobre Kircher, embora Perlongher exagere no uso da matriz perceptiva da cultura andino-amazônica vegetal e seus efeitos, como se se tratasse de recuperar uma idade atual e nunca perdida da terra, traçando uma invenção que só funciona através de fronteiras permeáveis entre limiares sensoriais e dispositivos de luz. Compreendemos melhor o agenciamento poético que o poeta realiza, entre uma faculdade imaginativa e excedentária típica do século XVII e um desvio plurimodal dos modos de significação na invenção de figuras de expressão do século XX.

DISPOSITIVOS

O conhecimento de Kircher sobre os dispositivos de luz é a questão mais complexa da ciência jesuíta e dos conceitos da época, pois propunha um campo experimental para a fabricação artificial e mental de imagens. Os estudos anteriores que convergem na *Magna arte de la luz y de la sombra* serviram para a descrição e funcionamento dos relógios de sol através dos reflexos da luz e dos conhecimentos da hermética, da medicina e da botânica que compreendiam uma análise das partes no funcionamento das criaturas. Kircher revelou a gravitação de forças invisíveis expressada pela maravilha do magnetismo e seus efeitos nas coisas humanas. Através da gestão do editor Ludovico Grignani, a obra de Kircher chega à América, especialmente aos mosteiros jesuítas, como núcleo de uma *Summa* conceptualista composta de retórica e estética. A catóptrica, misturada com o hermetismo que Kircher propõe, leva o mundo de Juana Inés de la Cruz a lidar com os mistérios da luz e da sombra, como experiência finita e material de um conhecimento concreto de coisas singulares encarnadas. Esse conhecimento é indissociável da

variação contínua dos fenômenos e da produção infinita de seus efeitos tratados pelas ciências naturais da época. Os mistérios das coisas em sua aparência são a base da busca poética de Perlongher que está ancorada no “teatro do mundo” dos autos sacramentais do século XVII.

Kircher conhece a obra mais radical da filosofia que o precedeu, *Que nada se sabe* (1581) de Francisco Sánchez, onde o médico judeu procura uma ética da vida que não se prolongue na escrita como em Sócrates, nem em silogismos ou universais, como exige a Escolástica, mas em experimentações através dos artefatos entre a natureza viva e a luz cintilante. Os prolegômenos desta ética negam a substância dos universais em favor da experiência sensível e concreta do conhecimento dos fenômenos. Sánchez provoca a dúvida e suspeita dos “estudos humanos”, porque quer dismantelar o tomismo que ainda domina neles, mantendo um acesso às coisas da Natureza através de julgamento sem demonstração. Este é o epicentro da justa tese do poeta uruguaio Roberto Echavarren, em sua análise poético-filosófica de *El Sueño* (2014), sobre o ceticismo de Juana Inés de la Cruz que advém desse clima crítico de sua época. Perlongher acredita que as línguas de tradição herdadas do poeta da língua são conjuntos heterogêneos, longe do equilíbrio e em constante bifurcação, que funcionam como modulação interna nas línguas dentro da língua e transformação sintática ao longo do tempo dos usos das variações das línguas. As variáveis de uma linguagem nas suas dimensões rítmicas e cromáticas, anacrônicas e bifurcadas, fazem-nos ver ou ouvir algo na sua poética que os tropos retóricos adquirem como dimensão de posições ou movimentos de pensamento, capazes de um dinamismo ou de umas linhas desdobradas, dobradas ou turbulentas. O poeta busca um cromatismo intensivo generalizado que contamine a linguagem para organizá-la em variação contínua.

PLURIMODALIDADE

O que esse problema colocado pelo *El Sueño* em trânsito rumo ao *Auto Sacramental do Santo Daime* indica para o presente? Parece indicar uma defesa do julgamento experimental e de uma plurimodalidade de indivíduos concretos singulares. Perlongher pensa que o modo não é uma existência, é a forma de fazer existir um ser

neste ou naquele plano de expressão. É um gesto existencial que assume e sustenta a relação com as forças e formas do mundo. Cada existência provém de um gesto que estabelece, de um arabesco, subtrativo ou excessivo, que a determina ser este ou aquele plano de expressão. Este gesto não emana de nenhum inventor ou criador, mas é imanente à própria existência. “Modo” e “Maneira” distinguem-se porque não designam a mesma coisa. O modo (*modus*) pensa ou expressa a existência a partir dos limites ou medidas dos seres, enquanto a maneira (*manus*) pensa ou expressa a existência a partir do gesto, da forma que os seres assumem quando aparecem, dos traços que articulam de acordo com as forças que os atravessam para expressar mundos possíveis. O “modo” delimita uma potência de existir enquanto a “maneira” revela a sua forma, a sua linha, o seu traçado singular, e assim testemunha uma “arte de existir”, como princípio de composição de forças e formas que intensificam o formal, e que culminam na organização da trajetória da experiência. Acreditamos que esta defesa do julgamento experimental que Echavarren faz da poetisa Juana Inés de la Cruz encontra sua autonomia em estudiosos como Kircher que reconhece uma tradição hermética disfarçada - uma mistura de sabedoria egípcia, assíria e persa com sabedoria epicurista, atomística e Filosofias estóicas e céticas - para conseguir expressar com a mistura de tradições e formas de conhecimento, modos que o poder do Santo Ofício não consegue neutralizar. Para Sánchez e Kircher trata-se de examinar as coisas, tanto os mecanismos orgânicos do corpo como os dispositivos de luz. Ambos recuperam a tradição de Lucrécio e, através dele, a dos antigos céticos como Sexto Empírico, que sabem que as coisas são julgadas pela sua aparência pela intuição dos simulacros.

Para Juana Inés de la Cruz, a luz não é apenas uma centelha divina, mas um complexo dispositivo de iluminação que apresenta imagens ao entendimento, através de um poder ou faculdade de imaginação que capta a impressão dos sentidos. Da mesma forma, Perlongher pensa e trata o primeiro carro alegórico de seu auto sacramental. “Trata-se de uma rampa giratória coberta por uma profusão de árvores, vinhas, fetos e todo o tipo de flores. Há também animais pintados com cores vivas. Uma gigantesca sucuri

multicolorida e iridescente, do tipo pintado pelo pintor ayahuasquero Pablo Amaringo, atravessa o complexo, circulando por toda parte. Um rio fingido corre, na verdade um espelho de vidro, e em sua superfície há silhuetas de botos (golfinhos de rio) suspensos na graça de um salto através de um aro de metal brilhante. A cena começa na escuridão. Há uma pequena luz que cintila e treme como uma vela: é uma estrela recém-nascida que vai se iluminando e no centro aparece uma mulher loira vestida com lamê brilhante que reflete raios de diferentes tonalidades”.

Tanto Juana Inés de la Cruz como Néstor Perlongher fazem desta intuição de conhecer por si mesmo uma “ciência poética” ou um “delírio de linguagem”, em que as palavras são deslocadas da tradição e acomodadas ao prazer da leitura dos fenômenos, para voltar o olhar aos dispositivos e julgamentos de observação da Natureza. Os fenômenos estendidos ao prazer da experiência são considerados indivíduos concretos singulares. Para a poetisa, são imagens mentais de criaturas “sublunares”, que no reverso categórico da “espécie” de Aristóteles, apenas permitem uma abordagem nominal das coisas. É o caminho de Ockham, Sánchez e Kircher em que se torna possível conhecer a Natureza das coisas através das suas projeções, simulacros, fantasias e fenômenos, para tornar o corpo e a alma indissociáveis na experimentação vital. Acreditamos que o dispositivo de projeção liga diretamente o século XVII à nossa contemporaneidade e que seria indissociável por essas razões do *Auto Sacramental do Santo Daime*, de Perlongher. O poeta evoca os carros alegóricos típicos da linguagem da tradição – que funcionavam no século XVII de forma cada vez mais artificial e complexa, fabricando cenas, palcos, cenários e aparências. Destaca também o uso de trajes miméticos e alegóricos, como as peles que identificam os corpos da selva, recuperando no poema aqueles corpos originais que mantêm uma relação viva com a semente e a substância vegetal. Ao final de sua obra poética, Perlongher recupera uma linha forte traçada por Juana Inés de la Cruz, que insere a língua náuatle na língua hispânica, como figura e prefiguração das forças dos elementos que não se deixam conquistar por verdades europeias supostamente sagradas. Esta ideia leva Perlongher a trabalhar indissociavelmente no espaço poético e cênico, entre um espaço visionário e sobrenatural

de forte caráter onírico – que se projeta para um teatro mental – que opera entre o hieróglifo e a memória. Pode-se pensar que seus procedimentos não dispensam uma história de ações sobrenaturais (ticoscopia) e uma paisagem onírica (taumaturgia), onde não apenas figuras corporais, mas também pensamentos conceituais e mentais são reunidos em cena. Mover-se-ia sem dúvida na tradição cênica entre o teatro elisabetano e o teatro shakespeariano, utilizando todos os dispositivos protocinemáticos, como a lanterna mágica ou a câmara escura, evocados por Athanasius Kircher, que funcionam como instrumentos de percepção no *El Sueño* de Juana Inés de la Cruz.

DEVIR

A abordagem nominal das coisas através de um questionamento teológico extremo pelo julgamento experimental é muito precisa. Juana Inés de la Cruz abre caminho para a abertura do saber da semente indígena e para seu teatro alquímico incrustado na língua Nahuatl. Cena que Perlongher recupera e encena no final de sua obra, sob a pergunta: Não somos todos bruxas? Ele questiona sobre o “devir bruxa” – que conjuga a potência do vegetal reunida com a retórica mais precisa da língua americana – por onde o poeta transita suas experiências com a ayahuasca e sua recursividade na leitura de Juana Inés de la Cruz, desde a coleção de poemas *Águas Aéreas* (1991) ao *Auto Sacramental do Santo Daime*. Pergunta que abre uma retórica que une o século XVII ao nosso século, e que culmina em compor os simulacros de luzes e espelhos com o saber da semente e das transformações corpóreas. Esta invocação ao devir – como entrar numa relação de vizinhança com o limiar das forças, com as suas velocidades e lentidão de afecção, que modificam o vínculo entre estado de coisas e sensação – é onde o corpo é tomado pelas forças do vegetal e expõe a plasticidade feminina da semente poética como vetor de configuração do mundo por vir. No final do auto sacramental inacabado de Perlongher, “Os Índios” falam entre os elementos e suas forças: “Para espantar/os europeus,/para afugentar os ignóbeis,/para assustar/os aventureiros,/e para punir/com uma reprimenda da mente/às crianças rebeldes ou os jovens/que acreditam poder transgredir a/ordem imutável que o yagé nos dá e

nos revela./Fomos nós que te descobrimos, santa/ substância vegetal./Experimentando oferecidos como maná/poderes da selva./ Misturando, mastigando./Adivinhando, divina-/mente intuindo e explorando./Balançando, cozinhando, macerando./ Dando o que nos é dado/ divina volta, ao/lado dos deuses;/eles são elementos naturais:/é o Deus das Sementes (Huichilobo)/e o Deus da Floresta, clara criança Dionísio,/a Mãe das Águas e a Deusa do Vento”.

A invocação aos eternos poderes impessoais das forças da selva coloca em seu lugar tanto as pretensões da colonização moderna como os chamados rebeldes que jogam na superfície do sentido. É esta a forma de pensar que o poeta encontra, para abordar o arcaico do moderno, evocando simultaneamente a face impessoal das forças de atualização corpórea sob os efeitos do Deus da Semente, do Deus da Floresta, da Mãe da Águas e a Deusa do Vento. Nos louvores que precedem *El divino Narciso* y *El Cetro de José* – dois dos três auto sacramentais que Juana Inés de la Cruz compôs e que culminam na inauguração do conjunto teatral de sua obra – os personagens que representam o mundo indígena estão preparados para celebrar o Teocualo (onde o Deus é comido) em homenagem a Huitzilopochtli. A cultura europeia traz consigo – através da religião do céu – a interpretação de cultos antigos e a conversão forçada dos efeitos do vegetal. A cena alegórica evocada por Juana Inés de la Cruz expressa a dupla conquista temporal e espiritual da América, onde fica solapada a violência da ferida colonial e o esvaziamento alquímico da ingestão da semente. O abandono do transe como rito de purificação mostra que a ingestão do Grande Deus das Sementes se sobrepõe violentamente ao sacramento do Batismo. O teatro alquímico evocado pelos louvores de *El Divino Narciso* y *El Cetro de José* abre caminho para os processos oníricos – recuperados através do transe do vegetal por Perlongher – para escapar de qualquer forma de religião de conquista. O veículo do auto sacramental permite o uso do teatro sagrado para convocar o julgamento experimental e a metamorfose plurimodal dos corpos. A marca feminina que Perlongher recupera de Juana Inés de la Cruz indaga a antropofagia ritual e a poligamia relacional. O significado dos auto sacramentais, representados durante o *Corpus Christi*, sempre

acentua na festa celebratória uma temática pagã e uma argumentação de elementos cósmicos. Perlongher parte daí, não se trataria do mistério da Eucaristia, mas sim do teatro alquímico do vegetal, como sustenta o filólogo Enrique Flores.

FORÇAS

De Juana Inés de la Cruz a Néstor Perlongher a alegoria e o símbolo se deslocam do problema da evangelização resistida pelo sonho no teatro do mundo, ao da festa popular do transe. Assim se rompe o sonho da liturgia cortês e esclarecida, para transitar em direção aos rituais de transe do Grande Deus das Sementes. A dança do tocotín é a base da grande evocação do vegetal. A língua náuatle utilizada por Juana Inés de la Cruz incrusta o ritual festivo no caráter litúrgico de *Corpus Christi*. Perlongher continua o curso material de experimentação sensorial de forças em sua invocação a Huichilobo; o faz durante o “mal de si” como um processo de cura da sua doença de AIDS. As entranhas bárbaras e as garras ferozes da idolatria, manchadas de sangue humano para a liturgia, são evocadas por Juana Inés de la Cruz e criticadas como interpretação histórica para a memória americana por Perlongher. As forças dos elementos dos rituais indígenas da América são cifra e prefiguração de uma Natureza que não se deixa conquistar pelas sagradas verdades da religião.

No auto sacramental, o personagem de “A Luz” pergunta: “De onde vem a sua força?” e “A Força” responde: “E de onde vem a sua luz?” O vegetal se revela como “Ayahuasca” e diz: “Oh Força, ó Luz, ó mães/da minha cachoeira aquática como um estanho/da vidraria que racha e/irrompe no jardim desgrehado uma/enorme vibração,/que concede a quem sabe aproveitar/a força e os poderes da luz./Encontro não de águas, mas de plantas/(seque plantas aquáticas: aéreas)/minha origem determina, ela me faz nascer./ Masculino o jagube, entrelaçando-se/nos picos/mais escarpados da mata,/enrolado no torso dos troncos,/vê um arbusto feminino, à primeira vista/insignificante,/ mas traz a mistura e a coesão/a tudo e de tudo significa:/chacrona feminina, ó rainha divina,/ que só as mulheres tocam/e limpam e escovam/ com suas gemas nuas/impregnadas de cantos no canto./Os homens, entretanto, me procuram/

na selva; ou melhor, procuram/a videira divina:/ ela não é fácil de arrancar, se agarra/com todas (muito) as suas forças/ao coração terrestre da alma das coisas/e só permite que seja transportada se uma música/impregna de tons delicados de agreste néctar/a fantasmagoria da selva:/uma canção de camponeses trabalhadores,/pastores da floresta." [...] "Uma vez retirada, sobre colchões de flores, da selva,/a videira tenaz é levada para um / palácio:/palácio porque tudo o que a videira toca/ de uma enorme festa enfeita /e brilha/no 'olhar úmido' dos atletas rurais/a emoção do momento sacrossanto". Somente no coração terrestre da alma das coisas, isto é, nos corpos e entre as forças dos elementos, é onde ocorre a transformação do corpo em corpo pelas forças da "liana divina". Não há nada neste momento mais "sagrado" do que a transformação material. É distinta esta maneira de captar a luz através da "liana divina" entre a água e o ar - metade flor, metade força" - do "animal carbúnculo" - metade cabra, metade lanterna - que Lezama Lima considera como o grande dispositivo engendrador da poética do Góngora. Enquanto Perlongher flutua na tela líquida da Flor das Águas, Góngora vê através da luz escura de luminosidade ofuscada.

ARQUEOLOGIA ESTILÍSTICA

ESTILO

Como abordar os gestos estilísticos nas variadas obras poéticas contemporâneas do nosso Sul americano? Como interrogar obras poéticas como as de Francisco Madariaga, Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Wilson Bueno, Paulo Leminski e Haroldo de Campos? Acreditamos que só são alcançáveis através das figuras estilísticas e retóricas que produzem. O estilista expõe a figura do pássaro migrante, enquanto o gramático expressa a do inseto escavador. As duas figuras, que exploram a linguagem com meios políticos diferentes, opõem-se estritamente. A gramática apenas replica os modos de poder, a retórica inventa figuras situadas que engolem o poder. O estilo é definido pela alteração das regras e por estar vinculado a "talentos singulares". O singular não expressa modos individuais, mas sim aqueles modos capazes de captar atmosferas e forças comuns. As duas figuras de linguagem constituíram vertentes rivais: o gramático avança

após uma zelosa defesa de uma lógica de poder numa retórica dogmática, enquanto o estilista o faz em favor da mobilidade dos cromatismos e dos ritmos singulares das línguas em variação contínua. Inventiva e produtora, a estilística libera os poderes virtuais afetivos e as sensações lábeis da linguagem. O estilo é sustentado por um fundo indizível que constitui uma torção ou mistura do separado, onde emergem figuras limiares ou devires. Este cenário indizível não corresponde ao delírio como doença, aquele que exige uma raça pura e dominante, mas antes invoca aquela raça bastarda e oprimida, a dos "outros encobertos" do nosso americano, que se agitam incessantemente sob a dominação, que resistem a tudo o que os esmaga ou aprisiona e se delineiam na poética da escrita como processo. O poeta belga Henri Michaux escreve, em *Los que fui* (1927), no início do poema *Glu y Gli*: "e glo/e glu/e engoliu a nora/ glio y glo/e engoliu seu pé/que gli que glu/ e se engluglglolerá". Um gesto bárbaro inventa ritmos satíricos, como os apontados pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin em *Rabelais y su mundo* (1965) e pelo dramaturgo italiano Dario Fo em *Misterio bufo* (1969). Gestos atravessados por blocos a-gramaticais e a-sintáticos como um delírio inventivo, típico do ato estilístico que cria a palavra-mala "engluglglolerá". Atmosfera antropofágica que preserva todos os nervos em carne viva para chicotear a língua, onde o ato de escrever culmina nos restos de uma deglutição de si mesmo.

A grosseria do estilista salpica na repetição anacrônica e diferenciadora, que busca em Rabelais a vida como puro arroto, essa que se opõe às formas semelhantes e ao conteúdo equivalente da lei do poder gramatical. Essa potência que se afirma contra a lei expressa uma singularidade contra o geral ou uma violência como diferença e aventura em si. *Los que fui* (1927) é indissociável da aventura do jovem Michaux pela América, exposta em seu livro *Equador. Diário de viagem* (1928). Obcecado pelo vazio e pelas formas de mitigá-lo, o poeta belga escreveu: "Nasci trespassado", como advertência ou confissão, e esclarece: "Escrevo para ver através de mim mesmo. Pintar, compor, escrever: através de mim. É aí que reside a aventura de estar vivo." Nada é mais claro para definir que no estilo a fissura é anterior ao ser.

O significado da trajetória de sua vida e de seu trabalho parece fundar-se nessas palavras. Sua

existência ganha sentido quando você olha para dentro e procura uma forma de preencher esse vazio, ou pelo menos reduzi-lo. A escrita, as experiências sensoriais com diversas drogas e as viagens são os analgésicos que ele encontra para reduzir sua inclinação ao nada. Chegou mesmo a inventar países imaginários e seres fantasmagóricos de uma geografia remota, típico dos recantos escondidos de sua mente. A sua obra é o diário de bordo de um apaixonado pela fuga e pelos exílios voluntários, que escreve: “Paisagens pacíficas ou desoladas”, “Paisagens do caminho da vida mais que a superfície da terra”, “Paisagens do tempo que flui lentamente, quase imóvel e às vezes como que recuando” ou “Paisagens de farrapos, de nervos dilacerados, de “saudades””. O estilista reconhece o “mal de época”, o laço no pescoço, as feridas, o aço e a explosão que exigem “Paisagens para Abolir Gritos”. O jovem Michaux embarca numa viagem ao Equador, ao centro da terra. Descobertas, doenças, loucuras atravessam a experiência e a grafia. O poeta nos presenteia a história de uma viagem, onde o limite entre a matéria e a espiritualidade desaparece, para dar lugar a um universo onde a história encontra o fantástico. A repetição anacrônica ou o diferenciante nosso-americano desenvolvem-se vinculados à experimentação e constituem meios experimentais de afecção. O estilo avança em nossos meios entre uma força bruta satírica e uma infralinguagem do delírio surreal. O que implica colocar as línguas em variação contínua como um cromatismo generalizado?

Invoco o poeta do litoral correntino Francisco Madariaga em *Llegada del jaguar a la Tranquera* (1980), voz sempre fulgurante e “sangrenta”, capaz de trazer à presença aos habitantes das “planícies”, de antigas guerras civis, sepultados entre palmeiras e líquidos amarelos. Invoco uma voz épica e demoníaca, edênica e bárbara, fantástica e sinistra, que habita regiões de uma paisagem anacrônica que fala no “agora”. Invoco uma percepção animista e celebratória, de um animismo surreal que incorpora a morte, como um feitiço e uma bruxaria, para libertar os mortos que ficaram encantados vagando por sertões e selvas, por prados e aldeias. O ritmo que traz à presença, a sacralidade arcaica do corpo e do meio inseparáveis, é visionário. É o sonho do índio e do gaúcho traídos, integrados no mesmo caldeirão comum

de testemunhos que chegam através da canção. É ritmo de “mestilenguajes”, que singulariza um “nativismo cósmico” da região doadora. O ritmo de fundo é a materialidade auditiva e cromática das aparições “da festa da contra-morte/das almas que cavalgam a paisagem/dos corpos adormecidos na capital do sono/do desabrochar das melancias amarelas no início da morte”. Madariaga sabe que o corpo sagrado arcaico integra um ambiente cósmico de eras mais vastas que as da história e não responde à linguagem personalista de nenhum “gênio” da linguagem. Invoco Madariaga que me ensinou que a “região é doadora”. “Região” não é nem regionalismo nem nacionalismo; região é “pátria” feita dos sedimentos sensíveis das línguas que por ela atravessam. Isto é contrário a qualquer “país” que só se revela pelo Estado teológico-político que lhe confere organicidade e liderança. Invoco aquele que soube dizer “nego terminantemente ter pertencido à poesia gaúcha”, para se distinguir daquilo que é um sedimento comum e fala viva de todos. Quem disse que o fundo comunal de uma região “tinha poetas gaúchos em estado natural”, para indicar que o poema é antes de tudo o canto de uma comunidade de vozes. Esses “gaúchos” aos quais Madariaga se refere, improvisavam repentinamente na payada, como se falassem preces ou invocassem rezas. Madariaga me ensinou que o ritmo cósmico-sagrado do corpo integrado ao ambiente é conjuro, prece e reza apócrifa; ainda que uma reza rouca que se transforma em melodia cacofônica de uma poética trágica onde a fissura precede o canto. E ouvimos a sua voz dizer: “Reze pela oração das aparições, ronque pela rouquidão dos enterros e volte o olhar para a paisagem enfiada dentro da carne”. Invoco o poeta-estilista dos estuários alucinados, o bardo que traz à presença o gaúcho-aindiado, o poeta-peão, despossuído e insociável, para abrir a região mais além de qualquer clausura nos pantanais dos Esteros del Iberá. Invoco a voz do seu crioullismo alucinado que se abre para um universo fulgurante à beira do sem-sentido. Poeta que faz ritmo através de vícios sintáticos para alongar a sensação e divulgar as imagens do sagrado-cósmico. Como quem escreve ao passar pelas margens do Paraná “seu trabalho como vendedor de bananas às margens do rio diariamente do açúcar da sífilis do som”, e no acúmulo desses “de” - de açúcar, de sífilis, de som - se produz um embelezamento que torna difusa mas diáfana uma imagem, que

cria continuidade e deslumbra, que torna infinita a imagem aquosa, vaporosa e que força a percepção para os corpos e as coisas na sua indistinguível coexistência surreal encarnada. Invoco esta poesia auditiva, herbácea, vinda do estuário e com ritmo “estral”, em que as águas reverberam e têm milhões de seres e segredos escondidos, numa superfície infinita de delírios. É como convocar à presença do sol campestre da palavra crioula, celebratória e experimental, com o valor de conjuro, capaz de evocar a imagem do cavalo endiabrado da planície subtropical. E o seu poema é a insistência que concentra o sagrado-cósmico inseparável do corpo-voz que o evoca. Lembro-me quase de cor da *Llegada del jaguar a la Tranquera* - cantata em homenagem a Corrientes - “resertores,/ladrões,/ñanduís,/chiavam,/bebendo o seu sangue,/nas ilhas douradas/e, revivendo,/contavam eu:/ Yacaré das músicas!/afogavam-se no lodo/Nicasios,/Eleutérios,/jorrando,/Boleadoras engendradas pelo/sangue/boleavam/lanceiros do inferno/e vigiavam/no céu do sono,/violões,/não acordeões,/as purificações da/matança”. Pode o ritmo por vícios sintáticos prolongar a sensação e disseminar as imagens que vêm do “outro encoberto” diante das gramáticas do poder?

INFRALINGUAGEM

O ritmo do corpo, entre o céu do sonho e a matança, evoca o estilo e o traz à presença como surreal e visionário. Nesses meios definimos o estilo, como um fenômeno em função de um pequeno número de fatores selecionados, cujo combustível na tragédia, é o humor. O humor como arte de consequências, das quedas, das suspensões, dos descensos ou como formas de subverter a lei. A tradição experimental aponta que o estilo tem sempre algo de bruto, na medida em que é uma forma sem destino, é produto de um surto e não de uma intenção. Esta ideia implica um não saber do devir do corpo nas linguagens que por ele atravessam, que é composto por uma vontade de pensamento. O estilo surge daquele não saber como surto repentino, que nasce de baixo e onde o estilista dá forma à força. A escrita é entendida como o exercício de uma arte de viver, como um estilo de vida particular de um corpo singular, graças ao qual o sujeito constitui o seu próprio prazer e também se distancia de si mesmo. Supõe

uma propedêutica ou prática confessional das paixões que modela a subjetividade em movimento. O estilista se produz a si mesmo, embora saiba que é fissurado e treinado na arte de degustar, na prática da fruição e no prazer de viver. O estilo resultante é um traço ou maneira, uma voluta ou gesto integral do corpo, que atinge o seu composto na deriva entre a linguagem oral e a escrita, ao lado da aberração inventiva e do gasto de energia vital. O fundo indizível que o anima é um traço anômalo inacessível, em fuga, que chega de surpresa, como uma cifra misteriosa, como um resquício brilhante que constrói a aventura a ser desvendada.

O estilo nunca passa de uma tropologia, e esta é uma equação entre a invenção literária e a mitologia corporal do estilista. O poeta cisplatino Wilson Bueno se desloca desde a infância para *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), dos campos fechados de capim-limão para as topografias paranaenses, onde a paisagem é sobretudo a “cintilação” ou ritmo poético da língua, que é sonhado sem nenhuma lei, dando vida a um mundo submerso. O poeta aponta isso claramente em sua aventura literária, onde os personagens e as paisagens são “entidades produzidas pela linguagem, pelo absurdo, pelo inesperado e pelas reviravoltas”. Tanto Néstor Perlongher quanto Wilson Bueno valorizam a possibilidade inventiva que o erro do deslocamento produz entre línguas. O erro também é cultivado por meio de velocidades de experimentação que geram hesitações, oscilações, tensões ou, como deseja Paulo Leminski, por metamorfoses, condensações ou superposições de linguagens. O que importa é que o erro assim entendido se torne expressivo e seja esbanjado em procedimentos de composição estilística. A poética busca sua diferença frente às formas homogêneas e constantes para recriar seu espaço e poder existir.

Wilson Bueno produz uma “cinta de infralinguagem” para apontar que o estilo está ligado ao prazer da fala e do texto, sem desprezar uma forte subjetividade corporal que percorre suas páginas. Além de o poeta acreditar em entidades produzidas pela linguagem, seus textos não tratam de máquinas para fazer anjos especializados em castração e erradicação de emoções, sensações e percepções dos encarnados. O contrário acontece em seu livro preliminar *Mar Paraguayo* (1992). Assim como a felicidade “é um cristal frente ao sol”,

o inferno é “uma pedra frente ao sol”. A “marafona do balneário”, a rainha-senhora do “cabaré”, exhibe sinais da repetição entre a felicidade e o inferno, entre o brilho do cristal e a opacidade da pedra. O mundanismo é, a cada instante, alteração e mudança. A mudança no *Mar Paraguayo* é da ordem da deserção que passa por vários tipos de atritos vitais. Diremos que o “cristal frente ao sol”, sinal de tempos felizes, funde-se numa rede cristalina turbulenta que expressa uma distribuição aleatória e mutável. A entropia máxima, ou o estado de morte, apresenta-se à partida com a grande mutação figurativa que sela o destino da “marafona”. “*Mi mar. La mer. Merde la vie*, que eu levo nas costas como uma senhora digna perto de ser executada na guilhotina”. Como se a tendência afirmasse que tudo procura aproximar-se do seu estado caótico, em *Mar Paraguayo* a felicidade está para o “mar” o que o inferno está para o “merde”. O movimento da marafona vibra como um cristal do tempo que é brilho e deserção, brilho e opacidade. Guaratuba, como localidade fictícia à beira-mar, é “mar” e “cabaré”. Se o “mar” alucina na imensidão oceânica das ondas e dos azuis, o “cabaré” é lembrado pela intensidade das noites com sua poeira e brilho.

Tudo é imensidão e distorce a intensidade e o abismo. Abismo do corpo forjado na solidão do abismo guarani e no destino da ausência de ondas e azuis. As solidões são o começo do inferno: “Um fica só e já é o baixo *añaretã*. Um morre e tudo se raspa ao inferno. Um vai, criollo vagabundo dos caminhos, rufião ou gigolô, e aqui se põe, de novo, de novo, de novo o inferno” [...] “O inferno, *añareta*, existe e se põe contra o mar, o céu...”. Se nas *Soledades* Góngora apresenta o oceano como o criador do peregrino – “Do oceano, pois, antes engolido, e depois vomitado” –, Wilson Bueno faz do mar a constituição da percepção e do destino – “A primeira vez que me aproximei do mar, o que havia era só o olhar no ver” [...] “Meu mar? Meu mar sou eu. yá”. Quando a marafona quer se adaptar ao que vê, o que ela vê é um abismo. O “mar” é um abismo de azul, o “cabaré” um fundo do inferno. A terra guarani é tecida de dor, de falta de fundo e de abismos de solidão. Apenas as circunlocações possíveis entre abismos e lacunas parecem possíveis. A sorte da marafona joga-se nas circunlocações ou na “dança bruxa das horas”. “É a dança no abismo dos vocacionados

ao equilibrismo”. A marafona reina no “cabaré”, na superfície dos circunlóquios de uma linguagem sutil e entre linguagens feitas de restos. Como no conto poético *Chola, o el o precio* de Perlongher, *Mar Paraguayo* mostra a profundidade das coisas no confinamento entre uma festa e um bordel. O inferno é concreto, duro e espectral. É tão concreto quanto a deformação de cada coisa que coexiste como seu fantasma na linguagem. A transformação da imaginação poética, da qual depende a sintaxe, é suficiente para os linguistas?

VIBRÁTIL

O estilo é uma infralinguagem cética e vibrante. Roberto Echavarren, em *Verde escarabajo* (2023), sabe que “ouvir não é ver” e que o poema é a “potência do corpo” – que traz à presença figuras e ritmos, modos e estilos – no domínio de uma imanência positiva. Diz-se que “toda consciência é alguma coisa”, toda consciência poética é “alguma coisa” – onde “há” matéria e memória – num mundo de universal variação, ondulação, vibração e intensidade. O poeta transforma os resíduos, as digressões e as forças conflitantes em “justas figuras” – em tropos e sintaxe – que escapam às operações de codificação. A *ars poetica* de Echavarren “vê tocando” e “escuta olhando”, ao mesmo tempo que seus órgãos são múltiplos e paradoxais. Não se trata de uma metáfora e muito menos uma sinestesia; o poeta é o reverso dos sentidos do mundo. Abre os olhos para experimentar o que não vemos e fecha os olhos para ver. Abre os ouvidos para ouvir a experiência do vazio e fecha-os para acompanhar os ritmos da mundanidade. Abre e fecha os sentidos de um limiar. Doa imagens e sons – depois de partir as coisas – para extrair delas seus materiais ígneos, como se expelissem líquidos e gases como vetores da terra. O poeta emite “corpos reais” – “percepções” como velocidades e lentidão e “afetos” como longitudes e latitudes – e fabrica uma produção de existência, que afirma que “não se sente” e “não se pensa”, exceto numa experiência de tato – de matéria e memória – corporal. Echavarren pratica a poética, narração, dramaturgia, ensaio e tradução com fins não apenas estéticos, mas também políticos. A sua escrita extrema os riscos radicais da subjetivação cética, o desejo e a mutação essencial dos costumes, para nos conduzir até a exibição de massacres

inexplicáveis em histórias totalitárias, embora concebidas com lógica e legalidade. Hoje resta a tarefa de fazer aparecer os restos arrasados desse sujeito-população exterminado e desaparecido, que entra nas figuras, na sintaxe e nos tropos da linguagem poética. Echavarren insiste neste problema crucial, entrevistando sobreviventes e reconstruindo memórias, sem as quais não haveria espessura estilística vital e concreta, nem para a prosa nem para o poema. Cada fragmento da sua obra poética é uma “ponte de prata”, num contexto de exclusão e assassinatos deliberados, devido ao exercício arbitrário dos poderes das sombras, do confinamento e da destruição.

Desde o *De rerum natura* de Lucrécio, a poesia e a história servem a coisas concretas. Eles constituem a história e o poema, algo mais do que uma presença é tecido, como um olho que viu o invisível ou um ouvido que percebeu um murmúrio ininteligível – expõe a violência sobre um corpo presente. Não poderíamos acompanhar os longos poemas *Centralasia* ou *La guerra de Ucrania* sem a espessura das matérias e memórias viventes, ainda que fabuladas e deformadas no poema, pelo “vidro vermelho” das potências imaginárias. “Testemunha” não é apenas o sujeito da experiência individual, mas também aquele que traz à cena o comum e o pendente. O significado da palavra “atestar” ou “dizer da testemunha” vem de um verbo transitivo próximo a uma ferida que a ação promete restaurar em certa medida. “Porque a imagem é algo diferente de um simples corte feito no mundo dos aspectos visíveis”. É um afetar-se com o mundo numa maquinação sem fim, pelas vidas que insistem e resistem. A poética e a narrativa de Echavarren problematizam a linguagem da tradição, para investigar o corpo do desejo, da melancolia, da variação infinita, da obscenidade; permear a experiência do corpo em êxtase, desejante, festivo, orgiástico, em ruína, consumido e lancinado. O poeta escuta as acrobacias da carne sobrevivente, que vibra e modula a sensação, entre aquela palavra que se fixa e aquele corpo que gesticula, sempre dinâmico como um verdadeiro *perpetuum mobile*. Poetas como Echavarren, Perlongher, Bueno buscam “fazer um corpo”, contrair ou expandir os músculos e tendões, que tentam escapar pelas mãos ou pelo ânus. Procuram expressar a força interna ou externa que atravessa o contorno do organismo.

Essas contrações ou distensões são o ritmo intenso que constitui o “corpo vibrátil” do poema. São esforços que deformam a representação do organismo. O corpo entra em conexão com animais e vegetais, dobra-se em nuvens ou pedras, para se lançar no cosmos para um “esforço espiritual”. Corpo e alma, como mostrou Nietzsche, são igualmente “corpo vibrante” ou “corpo vibrátil”. A sensação é alcançada além do organismo, no êxtase em que o organismo é colocado “fora de si”. Sabíamos disso por Polegarzinha, o afeto é uma forma de nomear a marca e a vibração que dá corpo a uma relação. Afirma-se, assim, que o desejo funciona como um “afetar-se com outros”, como um intérprete dos fluxos vitais e como uma força virtual em vias de atualização. Será suficiente inventar figuras de linguagem se não se atacarem as regras que definem as sequências chamadas “corretas” e “estáveis” dos elementos de uma linguagem programada?

MEMÓRIAS

O ritmo do corpo, entre o céu do sonho e a matança, evoca o estilo e o traz à presença como surreal e visionário, como uma infralinguagem cética e vibrante, cheia de memórias de tempos remotos que retornam. Prosopopeia, dança e inferno misturam-se incansavelmente numa síntese de tempos na obra poética de Echavarren. “Como algumas pinturas chinesas, torna a geografia e a anatomia equivalentes, traduz uma na outra”. O resultado é a elaboração de um “passo ao limite”, onde carne e terra, geografia e anatomia se traduzem uma na outra para inventar figuras. Exemplo de uma tradição onde os afetos transbordam a subjetividade e qualquer objetividade, para tocar as “coisas” e se desdobrar em “conexões” variáveis: minerais, vegetais, cósmicas e impessoais. Cada ato promete verdadeiros efeitos conectivos, porque “todo ato é resultado de outro e origem de novos atos”. Um budismo consumado! O que significa tornar a geografia e a anatomia equivalentes? Trata-se de “fazer as coisas falarem: sopros de ar, oceanos vazios, céus esburacados de tempestades”. Uma luz atraente atravessa uma encruzilhada, entre a existência e o delírio, onde um ser brilhante “amarelo-verde-flúor” encara “sinistros intestinos vermelhos”. Como figuras sem medida e afetos que transbordam qualquer

sentimento conhecido, crueldade e horror abrem e fecham *El Caballo Amarillo* (2024). Que tempos remotos são evocados? Que seres brilhantes percorrem esses atalhos fabulosos? Um antes disso é um agora? Um lá que é um aqui? Figuras conhecidas e estranhas impõem velocidade e exercem a presença enigmática do segredo, enquanto seus rituais povoam sem pausa o espaço com uma potência incompreensível próximo da loucura. A excentricidade dos nomes evocados nada tem de exótico. A atualidade da ação compõe, como num cristal facetado vermelho esmeralda, sua fase virtual de matéria e memória. Sob pilhas de cadáveres há amores, há formas, meios e ritmos, que cristalizam o seu esmalte e vibram com pesadas volutas. As memórias da vingança russa contra os tártaros ganham força e entram num movimento de perseguição ofegante até as fronteiras chinesas ou até as guerras territoriais dos ancestrais mongóis entre a Rússia e a China. À primeira vista, tudo parece ter a ver com a posse das estepes áridas, ou melhor, com a invasão chinesa para controlar o Tibete ou com a invasão russa na Ucrânia. A viagem promete o tempo extraordinário de uma aventura, uma lógica de descontinuidade que une o ritmo da letra à contingência experimental de uma vida. A insistência, trabalho após trabalho, funciona em variação contínua, em constante desequilíbrio, liberando uma potencialidade, uma força irrepresentável, que atua quando os elementos estáveis de poder e identidade são retirados dos corpos e das linguagens. A mistura vibra na sua fragilidade vital, improvisação e finitude. A voz centra-se num impulso: a obra poética de Echavarren pertence à experiência dos grandes livros de viajantes, como os de Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Wilson Bueno.

Trata-se de uma equivalência estilística que se revela ativa na invenção de uma linhagem da literatura latino-americana. Fazem uso de seu poder vibrátil dos “infralinguagens”, tanto Roberto Echavarren quanto Néstor Perlongher e Wilson Bueno. Anômalos de uma tradição onde os afetos transbordam a subjetividade para se desdobrarem em conexões variáveis: minerais, vegetais, cósmicas e impessoais, enquanto prosopopeia, dança e inferno se casam. Embora apenas perdendo a *mátria* e a *pátria* - desejoso é aquele que foge de sua mãe - o som escapa do território das marchas e dos rituais de submissão, para

buscar reviravoltas por linhas de errância ou de fuga. Muito antes de Ulisses, mudar a voz implica o mesmo percurso funerário, onde iniciação e morte são inseparáveis da metamorfose.

Echavarren faz a viagem funerária para se transformar a cada vez para poder escrever, sendo necessário lavar o sangue e as imagens de horror sem fim no tempo passado pela água. Que forma de arte e política da instauração podem reunir a linguagem corrosiva das práticas poéticas singulares, dando lugar a compreender uma *ars poetica* como a variedade infinita de suas maneiras de ser ou de seus modos de existir? Na saga que vai de Lezama Lima a Guimarães Rosa, afirma-se a diferença real e eficiente dos corpos - como plano único de imanência e singularidade - questionando qualquer identidade corporal, relacional ou nacional de natureza ontológica. Os poemas de Echavarren conjugam uma matriz poética, crítica e política que questiona qualquer salvação individual ou imunidade corporativa. Seguem a linha efetiva que o acontecimento abre na história, perseguindo em composições expressivas os efeitos da subjetivação para a produção de graus de liberdade e diferenças de conjuntura. Para além das fronteiras morais das gramáticas do poder, o desejo abre uma força respiratória que busca a livre comunhão dos corpos no banquete. Sua inquietação ansiosa retorna - de abandono do eu abrigado - para traçar um movimento de fuga cósmica, vegetal, mineral, animal, que busca a pura exterioridade das relações vitais, ampliando as sensibilidades viventes. Para que precisamos da força imaginativa de figuras justas ou de uma sintaxe renovada? Quem se interessa por eles como Echavarren, o faz em uma “semiosfera” repleta de “polifonias” e “paradoxos”, “anáforas” e “quiasmos”. Montaigne e Pascal, dois grandes cultores do estilo, sustentaram igualmente que o problema do “estilo” não consiste em falar corretamente, mas em traçar figuras corretas. Talvez este seja o único propósito dos escritos de Echavarren. Entre a literatura e os estilos de vida tece-se uma malha fina da qual se extrai uma afirmação pragmática convincente.

TRANSPASSADA

O ritmo do corpo, entre o céu do sonho e a matança, evoca o estilo e o traz à presença como surreal e visionário, como uma infralinguagem

cética e vibrátil, cheio de memórias de tempos remotos que retornam, como uma malha fina da qual se extrai uma afirmação pragmática gravitante, típica de forças brutas que surgem em “polipalavras bárbaras”, onde o ritmo sonoro revela o sentido em opacidades oblíquas. “Essa” opacidade inacessível toma conta da escrita de Leminski, “O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias...”. Sempre nas línguas minorizadas pelas gramáticas do poder há um poema perdido. Talvez aquele poema perdido possa dizer algo que não ouviremos. Se assim não for, e na ausência desse dizer, parece necessária uma bandeira de insubordinação, de literatura carnavalizada, mais especificamente, de um gênero de sátira poética. E chegamos a um Brasil tropicalista, concretista e, quem sabe, também neobarroco. Talvez, *Catatau* (1975) do paranaense Paulo Leminski, como obra maior das línguas menores, consiga dizer “aqui”, num texto experimental com hipótese imaginária sobre o “sujeito”, o “cogito” e a “paisagem”, como faz Rabelais em *Gargantua y Pantagruel*, Swift em *Gulliver*, Diderot em *Jacques, el fatalista*, e Defoe em *Robinson Crusoe*. Talvez se pode dizer com acuidade e engenhosidade, que numa inusitada viagem o filósofo René Descartes visita o Brasil como integrante da comitiva de sábios e artistas do conde Maurício de Nassau, e chega ao Recife para testar sua fórmula liminar do sujeito moderno: “Penso, logo existo”. O faz no tempo do Brasil Holandês, e submetido às forças dos trópicos e a uma exótica natureza *tupiniquim*, onde ingere e fuma ervas, que o intoxicam de fauna e flora, o que acaba por sequestrar sua clareza de pensamento, e com isso sua fórmula *Cogito, ergo sum*. Tudo em Cartesius é *ex-oticum*, tudo o que aparece é estranho e estrangeiro, porque vem de um fora. Cartesius enfrenta a terra e delira enquanto aguarda a chegada do oficial do exército da Companhia das Índias Ocidentais, o polonês Krzysztof Arciszewski, que promete uma explicação filosófica sobre “esse” Brasil inacessível como terra excedente. Mas o interlocutor que chega, chega na última linha do texto, com excesso de álcool no sangue e sem conseguir explicar nada de forma lógica. Ele deixou, em um solilóquio ou em um circunlóquio, que uma lógica desviada ou alternativa macerasse em *Cartesius*, para explicar algo que, devido aos efeitos da terra, já excede suas categorias: neologismos, aforismos, filosofemas,

bobagens, que governam um tesouro de invenção para dizer aquilo que não é claro nem distinto e que escapa aos limites do sentido. O *Mundus Novus* impossibilita a unificação do “eu” e deixa Cartesius sem *concordia facultatum*. O confronto diante de um “Gabinete de Evidências” ou de uma “Sala de Realidades” onde a percepção confronta o conceito. Prevalece o “pensamento sentido” ou a “sensação pensada”, impedindo em Cartesius as funções de dividir, excluir, ordenar e selecionar. Os universais de Tomás de Aquino, que ainda operavam no *Discurso del Método*, como em todas as mentalidades do século XVI, são ultrapassados quando confrontados com a questão da Terra.

Viajantes franceses como André de Thevet, explorador e escritor-geógrafo que percorreu as costas do Brasil, em particular Pernambuco e a baía do Rio de Janeiro entre 1555-1556, não questionam se “essa” terra é habitada por diferenças sem semelhanças com as conhecidas, só que para explicá-las ele dá lugar à *Divina Providência*. Talvez seja o seu desejo de formular uma cosmografia para o rei, ou seja, apenas o seu desejo como arquivista aos olhos da fé. Diz-se que foi ele quem melhor percebeu as ervas no uso dos povos originários. A ele é atribuída a descrição mais precisa dos usos do fumo, entre outras ervas, bem como da flora, da fauna e da vida dos Tupinambá. Alfred Métraux considera-o o mais documentado do seu tempo, embora mais tarde tenha sido acompanhado pela lenda negra do descrédito. A Terra se manifesta na percepção de André de Thévet na forma de seres fantásticos ou monstruosos que ultrapassam a *concordia facultatum*. E Leminski, entre Thévet, Cartesius e Métraux, prepara o experimento da vingança tropical da Terra. E com inteligência feroz cita o filósofo nominalista Nicolas d’Autrécourt que viveu em 1300, entre as epígrafes que abrem o seu livro: “O universo, reduzido a uma pura multiplicidade fenomênica, não tem mais consistência para se afirmar em si mesmo, como objeto distinto do sujeito que sabe. Isto se evapora, por assim dizer, em puras aparências, misteriosamente geradas a partir das virtualidades do sujeito”. “Esse” opaco que nos questiona se abre na textura das linguagens. E vem a música de Leminski: “O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias... Animais anormais engendra o equinócio, desleixo no eixo da terra,

desvio das linhas de fato...Tatu, esferas rolando de outras eras, escarafuncham mundos e fundos...". "Plantas sarcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra...". O crítico Echavarren nos lembra que os grandes poetas equiparam a geografia e a anatomia, traduzem uma na outra. Se o mito é anterior à história, não é por uma questão de prioridade temporal, mas porque incompleta qualquer biografia, cronologia ou sucessão. Todas as mitologias *ctônicas* ou pertencentes à terra exercem a função de decomposição da ideia. Pensar contra o mito, como quis a filosofia grega, e por adoração ao grego, como fez boa parte da filosofia europeia moderna, é queimar novamente os poemas antes de se lançar na reflexão sobre a cidade dos homens e das mulheres. A "ideia de terra" implica deixar para trás a fabulação e com ela a memória. A promessa do conceito lança-nos para o futuro, que a memória, como a mãe de todas as musas, atrasa com o seu trabalho de recordação de arcanos, línguas e ofícios. Se quiséssemos sair do tempo, e não trazer nem ser levados por seu fluxo, ficaríamos com a experiência da terra como sensação última de nosso pertencimento. Mas o ar da cidade nos libertou para o "tempo" e para o "conceito", pagando o preço de deixar a vida material, a da *sintiendum* comum da gramática mais antiga que inventou figuras de pertencimento mútuo, nas mãos dos escravos, servos e camponeses. E sua experiência nas tarefas é estigmatizada como pré-conceitual, devendo ser mediada pela tecnologia e pelos saberes, até que a gênese da colheita e do cultivo na labuta das mãos, que orientaram o olhar, seja esquecida. Essa vida de pertencimento mútuo é chamada de "a arte do possível em pequenas proporções", a arte de permanecer pequeno por amor à vida animada.

REVERSO

O estilo como potente e inacessível opacidade de "polipalavras bárbaras", que parte do ritmo dos corpos, entre o céu do sonho e da matança, traz à presença infralinguagens surreais e visionárias, céticas e vibráteis, cheias de memórias de tempos remotos que retornam. Leminski escreve: "Aqui há um reverso: *Catatau...*". Discurso de feras, rios, pedras e animais, mesmo aqueles raros que ali vivem de pequena estatura. "Terra,/tu que és me

acolhes.../tu que continuas a prodigalizar.../tu que nunca deixas de restaurar a vida.../Ouvir a terra me agrada./Na escuta, encontro a bem-aventurança,/a admiração da percepção atenta,/a felicidade da carne sonora". Terra de uma estilística que está por vir. "Ritmo" será o seu nome enquanto tensão entre a multiplicidade de durações. Aí buscamos nos mitos umas figuras mutáveis, embora sempre de intensidade vigorosa, figuras nem teológicas nem antropológicas, nem da ordem de substância nem da identidade. O ritmo do corpo, entre o céu do sonho e a matança, evoca o estilo e o traz à presença como surreal e visionário, como uma infralinguagem cética e vibrátil, cheia de memórias de tempos remotos que retornam, como uma malha fina da qual se extrai uma afirmação pragmática gravitante, típica de forças brutas que surgem em "polipalavras bárbaras", onde o ritmo sonoro revela o sentido em opacidades oblíquas. A Terra não é território, mas também não é espaço, e não está situada atrás do horizonte, nem delineada na paisagem. Faz uma figura, embora não seja extensa. Exige pensamento, mas não é um conceito. Não pode ser conhecido por nenhuma ciência. Parece que a Terra não está em lugar nenhum. Utopia. Não existe tal lugar. Também não há para onde ir. "O silêncio eterno desses seres tortos e loucos me apavora... Desde verdes anos... Do parque do príncipe, a lentes de luneta. Contemplo a considerar o quase, o mar, as nuvens, os enigmas e os prodígios de Brasília... Plantas sarcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra...". "Contemplo a considerar o quase, o mar, as nuvens, os enigmas e os prodígios de Brasília... Nunca vi isso aí e pensou que não era nada... Nunca vi isso aí e pensou que não era nada... "aí" é o nome indígena do bicho preguiça... Um prodígio protege um provérbio, o objeto protege um sujeito: despotismo de calamidades...".

É preciso considerar que para compreender esses monstros existe uma tensão entre realidade ontológica e nome, que se expõe em meio a uma disputa entre percepção e conceito, entre a novidade da intuição singular e o impossível de dizer. Talvez devêssemos aceitar que as realidades ontológicas nada mais são do que nomes formulados por palavras. E se o fizéssemos compreenderíamos melhor que a ferida de *Cartesius* já foi produzida por Guilherme de Occam sobre o impossível de dizer em conceito. O poeta

Leminski confronta a percepção de *Cartesius* com a Terra, e numa aproximação excessiva como se a razão avançasse por tentativa e erro, sustentada numa série de indicativos sob o nome de “isso”. “Ele nunca viu ‘isso’ ali e pensou que não era nada”. “Lá” é um advérbio que comunica uma ideia de lugar, uma imaginação transferida para um espaço geométrico. “Ali” é um advérbio que comunica uma ideia de lugar, uma imaginação transportada para um espaço geométrico. Mas “aí” é o nome que os Tupinambás originários dão à “preguiça”. Assim, “isso” remete ao ato singular de Occam (a *haecceitas* ou entidade), para nomear todos os seres individuais e particulares que existem na natureza da Terra e que podem ser manipulados pelos sentidos, pela experiência livre do homem. A vingança de Occam? Aqui Occam, defensor da novidade intuitiva singular que compromete o *sintiendum* nos sentidos, entra em choque com *Cartesius*, porque para o francês o pensamento é autônomo e não depende dos sentidos. Já “algo” dessa notícia singular intuitiva é razoável, embora não possa ser despojada do corpo no nome. No poema-ensaio-romance de Leminski, *Cartesius* afirma numa locução histórico-filosófica que “está aí” que se oferece à experiência dos sentidos, sob o nome de Brasil ou dos nascentes estados unidos da terra do fogo, não é “nada”. Diante das regiões do *Catatau*, *Cartesius* tem um projeto estratégico: submeter a Terra à ordem dos sentidos para minar as regiões sem-sentido do *Catatau*. Mas a Terra impossível de ser dita pelo conceito será, no entanto, nomeada pela singularidade intuitiva do impessoal. É o retorno do poema perdido? A vingança de Occam? “Um prodígio protege um provérbio, o objeto protege um sujeito: despotismo de calamidades... ‘Aqui’ há um reverso: *Catatau...*”. “Não apenas uma mensagem que me chega, / mas uma vibração que me gozija”.

UMBIGODOLIVROMUNDO

O estilo é potente e inacessível opacidade de “polipalavras bárbaras”, que parte do ritmo dos corpos, entre o sonho e da matança, que traz à presença “infralinguagens” surreais e visionárias, céticas e vibráteis, cheias de memórias de tempos remotos que retornam como “palavras-problemas” ou “palavras-mala”. Echavarren reconhece o grande movimento de *Galáxias* (1984) de Haroldo

de Campos como o registro de um livro que se estende pela galáxia, assim como sua própria obra poética e narrativa. Para isso, é preciso inventar tropos e transformar a sintaxe para ampliar as linhas da imaginação. O “umbigodolivromundo” é uma palavra composta, que se estende até atingir o tamanho do mundo numa intensidade concentrada de ideia. O faz a partir de um ponto situado, de uma mônada doméstica - de uma poltrona almofadada e macia - a partir da qual empreende o desprendimento em direção à galáxia sideral. Antecipação alucinada de uma cosmopolítica de transpassada? Esta palavra extensa, que domina a linearidade do significante, funciona através de uma intensidade cromática e aspira - a partir do interstício microscópico, o “umbigo” - a estender-se até atingir uma lógica de intensidade sideral. Quantidade cumulativa de partes que funcionam como “palavras-problema” ou “palavras-mala”, que podem reduzir, quando pronunciadas, um conjunto de significados a um “hipograma”. O Barroco trouxe à sua condição pletórica os hipogramas, ou, por vezes, chamados de “palavras envolvidas e complicadas numa ‘extensão’ aberta”, que dispersam um conjunto textual para atingir o seu máximo brilho de intensidade. Haroldo de Campos dá forma ao “mundo sideral da galáxia”, ele o molda, para empreender dentro dele uma viagem textual, cheia de deslizos e sem bloqueios de pontuação. Uma volta ao mundo em “mileumanoites”, talvez daqui a oitenta dias residirão “mileumanoites”? Oitenta longos dias para algumas “mileumanoites” de intensidade. Essa é a lógica da viagem!

O poeta constrói uma mônada doméstica do tamanho do mundo, onde impera o tempo (extra)ordinário. O tempo somente será experimentado a partir de um ato de clarividência e clarividência para as maravilhas das línguas. O “umbigodolivromundo” é um livro que não tem começo, que não tem fim. É um labirinto dourado onde uma palavra anterior, aquela que imprime o impulso, erudita na ordem da escrita, não quer começar. Se isso acontecer, é por causa da força avassaladora da jornada. Começa com uma força que vem da biografia e diz gaguejando “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e arremesso/e aqui me meço...”. *Galáxias* avança com a força do balbucio e com a incerteza de “acabar de escrever para começar a escrever”. A sobreescrita e a retroescrita são modalidades

que apresentam as coisas e atmosferas, com o propósito de gestar mundo na textura de um palimpsesto. O poema traz à presença as coisas, os corpos e os climas, os invoca fazendo com que a fala e o texto cambaleiem um no outro, jogando e aparentando descrever ações. Viagem no tempo da escrita como afecção, chamando as coisas à palavra - como se fosse o Gênesis - e cercando, finalmente, as coisas nomeadas com palavras - como se fossem mais uma alucinação oceânica. O poema faz o mundo e as coisas surgirem. Um murmúrio, uma palavra anterior se encadeia, prossegue a frase, faz passar “uma voz sem nome”, que, há muito tempo, foi borrada - escritos sobre escritos escavando a superfície - até abrir um umbigo. Esse ato fortuito, de começar por tentar inserir-se despercebido nos interstícios, num “arremesso”, põe a funcionar a escrita para contornar o início e chegar plenamente à viagem. A escrita é apenas alucinação que encarna, para Haroldo de Campos compõe estranhos tropos típicos de sua “antropofagia”, que - “transduz e devora” todo progresso em qualquer biblioteca -. Escrever não é apenas uma graça festiva, é também uma viagem “forçada” que se inflama pela coleção de miniaturas, se desenrola com o lazer da infância e se expande na fruição das maravilhas. Em Haroldo de Campos o poema funciona como narrativa, em Lezama Lima a narrativa torna-se porosa devido ao mundo poético que a habita. Duas formas de formar a sintaxe desde o advento da palavra poética. Sentado em sua cadeira, ele me recebeu diversas vezes em sua casa paulista, enquanto traduzia grandes textos literários de línguas desconhecidas. “Como você faz?” Estou ouvindo, ele respondeu. “O ritmo sonoro revela o significado”.

TRANSLINGUAGEM

No falar do poema, a viagem é a maravilha de se tornar “tornassol”. O estilo é uma viagem da fala na grafia textual. A única viagem que muda por alucinação ou declinação das línguas, as fronteiras do mundo conhecido para fazer aparecer encantos singulares. Neste abrir e fechar de olhos, no piscar - vive um mundo de figuras em trânsito - que o poeta traduz em gestos com ritmo de letania, onde irrompe afiada a “polivozbárbara”, a de - “iquexiquematematicte, paparangaio e leroreco”

- como em Paulo Leminski. Hinos bárbaros que estremecem a mônada. O livro de viagens, o “umbigodolivromundo” absorve tudo a seu passo. No seu avançar “o branco é uma linguagem que se estrutura como a linguagem dos seus sinais”. Este avançar sem exterior, num espaço do tamanho do mundo, onde coexistem o minúsculo e o quilométrico. É um absurdo perguntar-se sobre o limite. O limite só pode ser traçado na linguagem e o que está além do limite será absorvido e processado. Não há sem-sentido neste avançar. Cada partícula faz parte de uma necessidade atômica da *Galáxia*. O movimento poético é fluido e contínuo, as “palavras coexistem no mesmo mar de memória, ou seja, a linguagem é uma água”. Os caudais e fluxos de fragrâncias, de vozes que voam pelo vento e o orvalho sob o fundo sonoro do mar, configuram um espaço repleto de ondas sem interrupção. Entrelaçamento de canais, interseção de percursos, onde um tráfego se desenvolve no interior da linguagem. A linguagem de *Galáxias* ignora os diques, estende-se num “*temps-durée*” contínuo, evitando sinais de pontuação que abafam o som. O fluídico é sonoro, é o fluxo da respiração. Ali, Adorno diz a palavra certa: “Uma maneira tão cuidadosa de evitar um sinal é, portanto, uma reverência que a escrita presta ao som que abafa”.

O “umbigodolivromundo” é um livro de trânsito translinguístico, onde irrompe a heterogeneidade. Marcas de etnia, classe, gênero, sexualidade embarcam numa migração sem fim, num desejo que corrige, expande, corre e também corrói, à medida que avança, a linguagem oficial. Se *Galáxias* traz as coisas à presença, por mais minúsculas, intensas ou extensas que sejam, é porque o poeta traça itinerários por um mundo que se baseia na sua caprichosa apreensão. Haroldo de Campos, em *Galáxias*, e Lezama Lima, em *Paradiso*, constroem a secreta gravitação do “peregrino imóvel” no espaço dos signos fluidos. Haroldo de Campos escreve: “pois os signos se dobram através deste / texto que subsume os contextos e os produz como figuras da / escrita, uma polipalavra contendo todo o murmúrio do mar, palavra-caracol que Homero soprou e se deixou transpor através de sucessivas brincadeiras de traduções encadeadas de vogais remando / contra o enrolamento móvel das consoantes, bem como uma microviagem através de um livro de viagens”. Assim como Melville, Stevenson, Lawrence e Conrad, que produzem trajetórias nos

meios que experimentam, Haroldo de Campos transforma sua experiência transumante em uma “microviagem” – através de um livro de viagens – que é o modo de um “viajante imóvel”, ou como Lezama Lima chama *Oppiano Licário* – um “peregrino imóvel” – ou aquele que aprendeu com o sedentarismo absoluto, a superadaptação para superar a dispersão: “tiveram que voltar para superar a dispersão, quando em suas viagens sentiram que um braço pesava muito sobre eles, como se quisessem continuar uma aventura individual, sentiam a necessidade de voltar a se tornar umbilicais novamente, para reencontrar a totalidade da saúde”. “Umbilicar” para atingir o máximo de saúde ou o máximo da potência de ação. Lezama Lima, amante das viagens imaginárias, no “insilio” cubano, consegue viver na imagem o que na viagem física pode implicar uma catástrofe – uma verdadeira prefiguração do fim do mundo – a perturbadora destruição do umbilicado. Perlongher, amigo próximo de Haroldo de Campos, questiona sobre as *Galáxias*, e em particular sobre o barroco de Lezama Lima, como uma proliferação interminável de linguagens: “De onde vem esta disposição excêntrica do barroco europeu e também hispano-americano? Se trata de uma verdadeira desterritorialização fabulosa”.

Lezama Lima dizia que não precisava sair de seu quarto para “reviver a corte de Luís XIV e situar-se ao lado do Rei Sol, ouvir a missa de domingo na catedral de Zamora junto a Colón, ver Catarina, a Grande, passeando pelas margens do Volga congelado e assistir ao parto de uma esquimó que depois comerá a placenta”. Assim como Lezama Lima, Haroldo de Campos realiza a mesma jornada textual estilística. A única viagem que, por alucinação, altera as fronteiras do mundo conhecido para fazer surgir encantos singulares.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ SOLÍS, Ángel Octavio. **La república de la melancolía**. Política y subjetividad en el Barroco. Buenos Aires: La Cebra, 2015.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera**: The New Mestiza. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 1987.

ARGUEDAS, José María; IZQUIERDO RÍOS, Francisco. **Mitos, Leyendas y Cuentos**. Madrid: Siruela, 2009.

ARIDJIS, Homero. **La leyenda de los soles**. México: FCE, 1993.

ARRIARÁN, Samuel; BEUCHOT, Mauricio. **Filosofía, neobarroco y multiculturalismo**. México: Ítaca, 1997.

ARRIARÁN, Samuel. **Barroco y neobarroco en América Latina**: Estudios sobre la otra modernidad. México: Ítaca, 2004.

BENJAMIN, Walter. **El origen del Trauerspiel alemán**. Madrid: Abada, 2014.

BORGES, Jorge Luis. **Antología poética de Francisco de Quevedo**. Madrid: Alianza, 1985.

BORGES, Jorge Luis. **Historia Universal de la Infamia**. Barcelona: De Bolsillo, 2011.

BUCCI-GLUCKSMAN, Christine. **La Folie du voir**. De L'esthétique Baroque. Paris: Galilée, 1986.

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

BUENO, Wilson. **Ojos de agua**. Buenos Aires: El Territorio, 1992.

BUENO, Wilson. **Cristal**. São Paulo: Sisciliano, 1995.

BUENO, Wilson. **Medusario**: Muestra de poesía latinoamericana. Antología. Organización de José Kozér, Roberto Echavarren e Jacobo Sefamí. México: FCE, 1996.

BUENO, Wilson. **Pequeño Tratado de Brinquedos**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

BUENO, Wilson. **Jardín Zoológico**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BUENO, Wilson. **Meu Tio Roseno, a Cavalo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

BUENO, Wilson. **Novelas Marafas**. Montevideo: La Flauta Mágica, 2018.

CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo. La biocolonialidad del poder: Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo. **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, 2007.

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1989.

CAMBLONG, Ana. **Habitar las fronteras...** Posadas: EDUNAM, 2014.

CAMBLONG, Ana. **Umbrales semióticos**. Córdoba: Alción Editora, 2017.

CAMBLONG, Ana. **Pensar-escribiendo en el taller artesanal**. Córdoba: Alción Editora, 2021.

CAMBLONG, Ana. **Aguante templado. Ensayos procurantes**. Córdoba: Alción Editora, 2023.

CANGI, Adrián; GONZÁLEZ, Alejandra. **Meditaciones sobre el dolor**. Buenos Aires: Red Editorial-Autonomía, 2018.

CANGI, Adrián; GONZÁLEZ, Alejandra. **Meditaciones sobre la tierra**. Buenos Aires: Red Editorial-Ediciones del Signo, 2020.

CANGI, Adrián; GONZÁLEZ, Alejandra. **Servidumbre neoliberal**. Buenos Aires: Red Editorial-Autonomía, 2021.

CANGI, Adrián; GONZÁLEZ, Alejandra. **Meditaciones sobre la lengua**. Buenos Aires: Red Editorial-Ediciones del Signo, 2022.

CANGI, Adrián; PENNISI, A. **Linchamientos**. La policía que llevamos dentro. Buenos Aires: Red Editorial, 2014.

CANGI, Adrián; PENNISI, Ariel. **L'Anarca**. Filosofía e política in Max Stirner. Milano: Mimesis, 2023.

CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula. **Lúmpenes peregrinaciones**. Ensayos sobre Néstor Perlongher. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

CANGI, Adrián. La máquina del mundo de las cosas singulares: Indagación de El sueño de Juana Inés de la Cruz. **Revista Chilena de Literatura**. Santiago de Chile, Universidad de Chile, n.89, p. 93-112, abril 2015.

CANGI, Adrián. **Imágenes del pueblo**. Buenos Aires: Red Editorial, 2015.

CANGI, Adrián. Geopolítica y memorias de lo sensible: Por una ontología crítica de la identidad. **Revista Hermeneutic**, n.18, Dossier Estética decolonial, p. 192-215, 2020.

CANGI, Adrián. **Antibiografía**. Declaraciones impropias. Buenos Aires: Red Editorial-Autonomía, 2022.

CANGI, Adrián. **Negacionismo**. Naufragio de la memoria. Buenos Aires: Red Editorial, 2023.

CANGI, Adrián. Ser hablado por las fuerzas entre el sueño y el trance. Montaje poético entre Juana Inés de la Cruz y Néstor Perlongher. In: FERRER, Borja García (ed.). **Barroco Latinoamericano y crisis contemporánea**. Berlim/Boston: De Gruyter GmbH, 2023.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco y modernidad**. México: FCE, 2000.

DE CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. Montevideo: La Flauta Mágica, 2010.

DE LA CRUZ, Juana Inés. **Obras completas**. México: FCE, 2009.

DE LA CRUZ, Juana Inés. **El sueño**. Montevideo/Charleston SC: La Flauta Mágica/Amazon Libros. [1692], 2014.

DELEUZE, Gilles. **Le pli**. Leibniz et le Baroque. París: Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Exasperación de la filosofía: Clases [1980/1986]** 1987. Buenos Aires: Cactus, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Histoire de l'art et anachronisme des images. París:

Minuit, 2000.

DUSSEL, Enrique. **1492. El encubrimiento del otro**. La Paz: Plural Editores, 1994.

DUSSEL, Enrique. **Filosofía de la liberación**. Bogotá: Nueva América, 1996.

DUSSEL, Enrique. **20 tesis de política**. Madrid: Siglo XXI, 2006.

DUSSEL, Enrique. **14 tesis de ética**. Buenos Aires: Docencia, 2014.

ECHAVARREN, Roberto. **Arte andrógino**. Estilo vs Moda. Buenos Aires: Colihue, 1998.

ECHAVARREN, Roberto. **Performance. Género y transgénero**. Buenos Aires: Eudeba. Seleção, compilação e prólogo de Adrián Cangí, 2000.

ECHAVARREN, Roberto. **Fuera de género**. Criaturas de la invención erótica. Buenos Aires: Losada. Posfácio de Adrián Cangí, 2007.

ECHAVARREN, Roberto. **Yo era una brasa**. Montevideo: Hum, 2009.

ECHAVARREN, Roberto. **Verde Escarabajo**. Buenos Aires: Mansalva, 2023.

ECHAVARREN, Roberto. **Caballo amarillo**. Prólogo de Adrián Cangí. Valencia: Pre-textos, 2024.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **Las ilusiones de la modernidad**. México: UNAM/El Equilibrista, 1995.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco**. México: ERA, 1998.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco**. México: UNAM/El Equilibrista, 2004.

ELIZONDO, Salvador. **Farabeuf o la crónica de un instante**. Madrid: Cátedra, 2000.

FLORES, Enrique. **Etnobarroco**. Rituales de alucinación. México: UNAM, 2015.

FLORES, Enrique. *Auto Sacramental do Santo*

Daime, seguido de *Para una puesta en escena*. Diálogo entre Enrique Flores y Adrián Cangí. **Theatrum chemicum. Ayahuasca, conjuro y alegoría**. México: UNAM, 2021.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. París: Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, la généalogie et l'histoire**. París: PUF, 1988.

GRACIÁN, Baltasar. **Arte de ingenio: tratado de la agudeza**. Madrid: Cátedra, 2004.

GRÜNER, Eduardo. **La oscuridad y las luces**. Capitalismo, cultura y revolución. Buenos Aires: EDHASA, 2010.

KIRCHER, Athanasius. **Ars Magna Lucis et Umbrae**. Galicia: Universidad de Santiago de Compostela, 2000.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Monadología**. Principios de la Naturaleza y de la Gracia. Madrid: UCM, 1994.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Montevideo: La Flauta Mágica, 2014.

LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. La Habana: Ediciones de la Flor, 1966.

LEZAMA LIMA, José. **Oppiano Licario**. Barcelona: Bruguera, 1985.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. México: FCE, 2017.

MADARIAGA, Francisco. **Llegada de un jaguar a la tranquera**. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar, 1980.

MADARIAGA, Francisco. **La balsa mariposa. Obra Reunida**. Corrientes: Municipalidad de la ciudad de Corrientes, 1982.

MADARIAGA, Francisco. **Una acuarela móvil**. Buenos Aires: Ediciones El imaginero, 1985.

MADARIAGA, Francisco. **Resplandor de mis bárbaros**. Buenos Aires: Tierra Firme, 1985.

MADARIAGA, Francisco. **El tren casi fluvial. Obra Reunida**. México: FCE, 1988.

MADARIAGA, Francisco. **País Garza Real**. Buenos Aires: Argonauta, 1997.

MADARIAGA, Francisco. **Aroma de apariciones**. Buenos Aires: Último Reino, 1998.

MADARIAGA, Francisco. **Criollo del universo**. Buenos Aires: Argonauta, 1998.

MADARIAGA, Francisco. **En la tierra de nadie**. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1998.

MADARIAGA, Francisco. **Solo contra Dios no hay veneno**. Buenos Aires: Último Reino, 1998.

MADARIAGA, Francisco. **Contradequiellos. Obra Reunida**. Paraná: EDUNER, 2016.

MOREIRAS, Alberto. **Tercer espacio**. Duelo y literatura en Latinoamérica. Santiago de Chile: LOM, 1999.

MOREIRAS, Alberto. **Marranismo e inscripción**. O el abandono de la conciencia desdichada. Madrid: Escolar y Mayo, 2016.

PERLONGHER, Néstor. La barroquización. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1988.

PERLONGHER, Néstor. Neobarroco Transplatino. **Revista La Caja**, Buenos Aires, n. 1, set.-out 1992.

PERLONGHER, Néstor. **Poemas completos**. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

PERLONGHER, Néstor. **Prosa plebeya**. Ensayos 1980-1992. Selección e prólogo de Christian Ferrer e Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1997.

PERLONGHER, Néstor. Caribe Transplatino. **Prosa plebeya**. Buenos Aires: Colihue, 1997.

PERLONGHER, Néstor. *Auto Sacramental do Santo Daime*. Revista de Poesía Tsé Tsé, Buenos Aires, n.9-10, [s.a.]. *apud* CANGI, Adrián; JIMÉNEZ, Reynaldo (ed.). **Papeles insumisos**. Prólogo de Adrián Cangi. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

PERLONGHER, Néstor. El paisaje de los cuerpos [1992]. In: CANGI, Adrián; JIMÉNEZ, Reynaldo (ed.). **Papeles insumisos**. Prólogo de Adrián Cangi. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

ROJAS, Sergio. **Escritura neobarroca**: temporalidad y cuerpo significante. Santiago de Chile: Palinodia, 2010.

ROSA, Nicolás. **Tratados sobre Néstor Perlongher**. Buenos Aires: Ars, 1997.

RUIZ DE ALCARCON, Hernando. **Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios de esta Nueva España**. México: Imprenta del Museo Nacional [1629], 1982.

SÁNCHEZ, Francisco. **Qué nada se sabe**. Madrid: Tecnos, 2020.

SARDUY, Severo. **Ensayos generales sobre el Barroco**. Buenos Aires: FCE, 1987.

SARDUY, Severo. **El Barroco y el Neobarroco**. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2011.

Notas

¹ Esse texto é uma produção inédita, escrito inicialmente em língua portuguesa. Entretanto, foi revisado contextualmente, aprimorado e sistematizado por Mirele Corrêa, pedagoga, mestra e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com estágio na Universitat Autònoma de Barcelona, e pesquisadora nos grupos GRIITTE (UNIFESP) e Phala (UNICAMP), investigando políticas de currículo a partir da “Filosofia da diferença”. Essa revisão técnica buscou oferecer maior fluidez conceitual e rigor terminológico, em diálogo com a tradição consolidada de traduções das obras de Gilles Deleuze, publicadas em português por especialistas. Esse trabalho, no entanto, não foi apenas técnico, mas também investigativo, pois Corrêa revisitou, ampliou e aprofundou questões centrais do pensamento da diferença, em sintonia com seu percurso de pesquisa na área da educação.

² A expressão “poéticas marranas” faz referência a uma poética transgressora e híbrida, que se desvia das normas estabelecidas. O termo “marrano” remonta aos judeus convertidos ao cristianismo na Idade Média que continuaram praticando secretamente sua fé. No contexto literário e artístico, “marrano” simboliza uma resistência à pureza e à ortodoxia, evocando práticas culturais e linguísticas que se misturam, desestabilizam e subvertem as normas dominantes.

SOBRE O AUTOR

Adrián Cangi é filósofo, ensaísta, editor, curador e poeta. Pós-doutor pela Universidade de São Paulo, é professor na Universidade de Buenos Aires (UBA), Universidade Nacional de La Plata (UNLP) e Universidade Nacional de Avellaneda (UNDAV), onde coordena o Mestrado e o Centro de Pesquisa em Estéticas Contemporâneas Latinoamericanas. Autor de livros e artigos publicados no Brasil, Argentina e Europa. E-mail: adriancangi@hotmail.com

Recebido em: 15/12/2024

Aceito em: 30/05/2025

AULA-PERFORMANCE | LABORATÓRIO: O INCONSCIENTE A CÉU ABERTO

PERFORMANCE-CLASS | LABORATORY: THE UNCONSCIOUS IN THE OPEN AIR

Maria dos Remédios de Brito
UFPA
Lindomberto Ferreira Alves
PPGARTES-UFPA

Resumo

O presente ensaio visual reúne uma seleção de registros fotográficos da ação performativa *Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto*, realizada na tarde do dia 15 de novembro de 2024, na Praça do Carmo, localizada na Cidade Velha, em Belém (PA). Organizada por Maria dos Remédios de Brito e Lindomberto Ferreira Alves, a ação contou com a participação de 14 performers. O objetivo era fabricar em coligação, habitar coletivamente o espaço público, ser afetado pela paisagem e pelo outro, expandir mundos e instaurar uma cena estética construída a partir de fragmentos, fissuras, desvios e linhas errantes a céu aberto e a serviço da criação de processos existenciais, que revelassem outras ecologias possíveis e permitissem a invenção de novos modos de produção de vida e saúde.

Palavras-chave:

Arte; clínica; experiência; instauração; processos de subjetivação.

Abstract

*The present visual essay gathers a selection of photographic records from the performative action *Performance-class | Laboratory: the unconscious in the open air*, held on the afternoon of November 15, 2024, at Praça do Carmo, located in Cidade Velha, Belém (PA). Organized by Maria dos Remédios de Brito and Lindomberto Ferreira Alves, the action included the participation of 14 performers. The main goal was to collaboratively create, collectively inhabit public space, be affected by the landscape and by others, expand worlds, and establish an aesthetic scene constructed from fragments, fissures, deviations, and errant lines in the open air as well as to create existential processes that could reveal other possible ecologies and enable the invention of new modes of life and health production.*

Keywords:

Art; clinic; experience; instauration; processes of subjectivation.

INTERLÚDIO

O presente ensaio visual reúne uma seleção de registros fotográficos da ação performativa *Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto*, uma das experimentações práticas da disciplina Seminários Avançados I - Arte e Clínica,¹ ministrada no segundo semestre letivo de 2024, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFPA).

Realizada na tarde do dia 15 de novembro de 2024, na Praça do Carmo, localizada na Cidade Velha, em Belém (PA), a ação teve duração de 4 horas e contou com a condução de Maria dos Remédios de Brito e Lindomberto Ferreira Alves, além da participação de Andrey Jandison da Silva, Breno Filo Creão de Sousa Garcia, Cleber Silva de Oliveira, Darciana de Fátima da Cruz Martins, Gesiel Ribeiro de Leão, Joliene Kate Nascimento Pinto, Julia Maria Goulart Modesto, Leylla Raissa Sampaio Melo, Marluce Cristina Araújo Silva, Melquisedeque Matos Miranda, Mileide Gomes Barros, Samia Oliveira Moraes de Souza, Sol Sousa Estevam e Thaysa Cristina Magalhães dos Santos.

Assim como a disciplina, esta ação se configurou como um laboratório de experimentação do pensamento e do corpo, fundamentado epistemologicamente no pensamento filosófico de Gilles Deleuze e em suas interseções com as artes. Deleuze desde seus primeiros escritos, a exemplo do livro *Sacher-Masoch: o frio é o cruel* (2009), apresenta uma relação crítica com a psicanálise freudiana, e sua relação sempre foi de aproximações e distanciamentos. Esse aspecto também pode ser notado em *Lógica do Sentido* (2006), obra que pode ser lida, segundo o autor, como um romance de psicanálise, oferecendo uma miríada instigante. Uma lógica do sentido atravessada por superfícies, profundidades, percorrendo o não sentido, o acontecimental, a linguagem e seus paradoxos e ainda assim ser um sentido.

Segue suas inferências com a clínica em outros livros no qual podemos notar demarcações de leituras e modulações. Na obra *Sacher-Masoch: o frio é o cruel* (2009), Deleuze concebe o artista como sintomatologista, médico da civilização; e a arte como uma topologia das forças e das pulsões.

Em obras conjuntas com Félix Guattari, não deixa de permanecer o diálogo em tensão com a crítica e a clínica psicanalista em sua radicalidade. O artista, por exemplo, conforme em *O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (2010), ainda é visto como médico da civilização, não porque promove uma sintomatologia ou uma tipologia das pulsões, mas porque ele libera a vida, mesmo quando essa se encontra encarcerada aos poderes políticos, sociais, econômicas e culturais.

Pistas clínicas também podem ser encontradas em *Francis Bacon: lógica da sensação* (2007): antes o corpo do que o intelecto. A pintura passa também pelo não racional, o acaso. Cores não se diferenciam por oposição, mas por graus de aproximações e borramentos, há um desarrazoado que ronda o diagrama povoado por forças.

Em diferentes obras, Deleuze traça suas intercessões próprias com certos conceitos da psicanálise, a partir do que seja interessante para o seu próprio pensamento filosófico, assim como a seleção dos seus artistas de interesse, passando pela escrita, pela literatura, pelo teatro, pela pintura. Em *Crítica e Clínica* (1997), ele retoma o artista como o médico de si e do mundo (o mundo é um conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem), e a arte é posta não só como potência diagnosticadora, mas, sobretudo, pelas potências de produzir e criar uma saúde. Delírio, conceito caro para Deleuze, é uma forma de arrebatar outros territórios, inventar um povo que falta - no caso do escritor, aquele que delira pela escrita, fabula novos mundos, novas gramáticas, como Kafka, que cria uma literatura menor, uma língua menor, abrindo linhas individuanes.

Toda uma ideia de saúde e doença é tratada nessa obra. A doença é parada do processo, e saúde não tem nenhuma ligação com um corpo perfeito, saudável, tal como a ideia medicamentosa. O atletismo do artista requer um outro modo de posição do corpo. O artista é atravessado por uma frágil saúde, porque viu e ouviu alguma coisa muito grande. Seu corpo, não se adapta ao mundo competitivo, as forças das competências mercadológicas, as habilidades do capital, as maquinações dos trabalhos exacerbados e da cultura; a saúde, assim, se relaciona a novas maneiras de pensar e criar mundos outros, vidas outras.

Em *Crítica e Clínica* (1997), os artistas são videntes, pois instauram outras formas de percepções, de sensações, sendo que suas criações instalam outros modos de ver, sentir, pensar, oferecendo, assim, um papel político para a fabulação e para o delírio. Por isso, Antonin Artaud, o artista da crueldade, trava um combate contra o julgamento, contra as condutas, contra os órgãos e busca uma vigorosa vitalidade não orgânica, liberando as forças dos órgãos para possibilitar vida ao corpo-sem-órgão.

De todo modo, é interessante sublinhar que a ideia de clínica assumida tanto na disciplina Seminários Avançados I - Arte e Clínica quanto na ação *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto* não diz respeito a protocolos de cura a partir da perspectiva médica e psicológica. Mas, sim, pensada de forma ampla, tendo ligação com possibilidades de viver, o que não exclui a morte, a dor, o horror, a angústia, o desespero; a vida insiste tragicamente (clínica trágica). Deleuze nota que essa perspectiva emula com grande vigor e rigor em determinados artistas, daí seu interesse por aqueles que enfrentam o caos, pois, ainda assim, a vida se impõe em modos de existências, se impõe em processos de singularizações, subvertendo as fronteiras dos poderes, das governabilidades estruturantes, dos padrões fixos, dos padrões normativos. O acaso atravessa a vida, há um jogo nebuloso, desconhecido, há manifestação do indomável, do indizível, do não destinável. Ora, como nos ligar com o que nos acontece?

A ideia de saúde, que perpassa pelo pensamento de Deleuze referente sua ligação com a clínica, diz respeito aquela que seja possível inventar modos de vidas, incluindo a morte quando a vida insiste. Daí, novamente, seu interesse por certos artistas que tinham uma saúde frágil. A exemplo de Artaud, o “esquizofrênico”, que fazia a gramática gaguejar e se tinha expressão com fala, ela se faz de múltiplos ruídos, de múltiplas forças, em que suas expressões incluíam elementos díspares, convidando o ver e ouvir, experimentar em vez de interpretar. Pensar por processos cartográficos, sem ligação com o método, mas com os procedimentos, e para além de uma suposta arqueologia.

Deleuze se interessa pela fratura que compõe a vida. O desligamento vem primeiro do que as ligações, pois o que se repete é o que não se é.

Portanto, ele inclui morte e vida. A vida não se opõe à morte, a morte é coextensiva à vida. Morre-se parcialmente todos os dias. Somos fragmentos de vida. A morte nos ronda o tempo todo para persistir a vida, o que não se confunde com o todo que quer morrer. E tudo isso, não é “eu”, pois este é sempre um efeito dos apontamentos caóticos, fragmentários, confusos, incertos, alheios. Toda a experiência que se tem por meio da memória não tem intenção de unificar o “eu”, pois ele é um efeito, não tem ligação com o pessoal. A memória não independe do inconsciente, ela vem sem avisar e se expressa por superfície. Deleuze insiste que o artista não escreve autobiografias, mas delira mundos, fabula mundos. Portanto, não se trata de nenhum delírio da pura imaginação, tampouco da pura realidade. Mas, sim, de alguma coisa que salta desse entre lugar.

Os artistas que interessam Deleuze passaram por enfrentamentos caóticos em sua vida, e são esses, com uma saúde frágil, que inventam uma *grande saúde*. Assim a clínica perpassa pelas forças intensivas, por modos de ativar insurgências. Não é uma questão de arteterapia. Deleuze se interessa por criações, processos de subjetivações maquínicos, mais que processos estruturantes personológicos, pois não se trata de uma questão de representação, de um “eu” individual, fincado em si mesmo, alheio ao mundo e instituído por uma razão referente a si mesmo. Por isso, o pensador se desvia da ideia de sujeito identitário, se desvia de termos hegemônicos, do sujeito do conhecimento, esse que se diz ter posse de si mesmo ou de uma saúde hegemônica, uma normalidade hegemônica. Importa para ele, quebrar liames entre uma coisa e outra.

É exatamente isso que está em foco no contexto da ação *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto*: tensionar e, talvez, romper esses limites. Esse gesto busca possibilitar o alargamento do campo do sensível, com o objetivo de acionar e ativar a experiência estética como um trabalho ético sobre si mesmo. Um trabalho engajado, permeado e atravessado pela diversidade do vivido e por experimentações de diferenças não identitárias. Trata-se de instaurar experiências que não apenas acompanham a vida em seus movimentos de transformação e autocriação, mas que, sobretudo, operam por meio das multiplicidades, promovendo a liberdade

de criação de novos mundos e outras políticas de subjetivação. Deste modo, os objetivos da ação foram articulados por meio das seguintes instruções práticas:

Todas as pessoas participantes vestiriam roupas vermelhas, criando uma interferência visual na paisagem da Praça do Carmo durante a ação.

Cada participante traria para a ação uma pequena relíquia de valor afetivo, como um objeto, carta, peça de roupa, lembrança, brinco, anel, pingente, entre outros.

Cada participante levaria os materiais que utilizaria, como tintas (preferencialmente para tecido), pincéis, canetas (nanquim, posca etc.) ou outros materiais, como linhas, agulhas, barbantes etc.

Sob a perspectiva de sua partitura, a ação foi conduzida com base na seguinte dinâmica: iremos nos reunir ao redor de uma grande mesa, sobre a qual estará disposta uma panada. Cada pessoa ocupará uma posição ao redor da mesa e colocará sobre a panada seu objeto afetivo e seus materiais de trabalho. No início da ação, todos, em silêncio, começarão a intervir na panada, guiados pelos processos vivenciados e experimentados ao longo da disciplina Seminários Avançados I – Arte e Clínica, pelo objeto afetivo e pela pergunta disparadora: “Como instaurar em nós um desejo de vida para um mundo possível?”. Após um período, realizaremos um giro de posições no sentido anti-horário, permitindo que cada participante dê continuidade à intervenção na panada, agora a partir da posição da pessoa imediatamente à sua direita. Esse movimento possibilitará que todos possam intervir nos registros uns dos outros. O protocolo de giro será repetido até que cada pessoa passe por todas as posições dos demais. A ação será concluída quando cada participante retornar à sua posição inicial.

A execução dessa partitura visou, portanto, o desenvolvimento de uma experiência coletiva no espaço urbano, convocando memórias, sonhos e desejos diversos para que cada corpo se tornasse uma máquina inventiva de si mesmo em diálogo com a paisagem. O objetivo era fabricar em coligação, habitar coletivamente o espaço público, ser afetado pela paisagem e pelo outro, expandir mundos e instaurar uma cena estética construída a partir de fragmentos, fissuras, desvios e linhas errantes a céu aberto. Tudo isso a serviço da criação de processos existenciais que revelassem outras ecologias possíveis e permitissem a invenção de novos modos de produção de vida e saúde.

Antes de seguirmos para a apresentação de alguns registros dos desdobramentos da experiência de realização da partitura, é imprescindível destacar uma, entre tantas, importantes referências que nos inspiraram e impulsionaram a proposição e execução da ação *Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto*. Trata-se do programa de pesquisa e extensão *Clínica Urbana*,² realizado em Vitória (ES), sob a coordenação da psicóloga, pesquisadora e artista multimeios Leila Domingues Machado. Também merece menção a residência artística *Klínicateliê: ser obra da obra de arte* (2022),³ realizada em Vitória (ES), na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (GAP-UFES); e alguns coletivos de desenho atuantes na cidade de Belém (PA), como *A Riscadeira*, *Brutus Desenhadores*⁴ e *Coisas de Aranhas*, que promovem (ou promoveram) o desenho coletivo como um modo de produção de cuidado; dispositivo clínico capaz de nos lançar para além de nós mesmos.

Vida longa às iniciativas que colocam em cena processos de desnaturalização, ruptura com o habitual e com o cristalizado, ampliando o olhar para o mundo e para si mesmo.



Figura 1 - *Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.*⁵

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 2 - *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto*. Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024. Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m]. Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 3 - *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto*. Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024. Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m]. Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 4 - *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.*
Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 5 - *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.*
 Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
 Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
 Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 6 - Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.
Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 7 - Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.
Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.

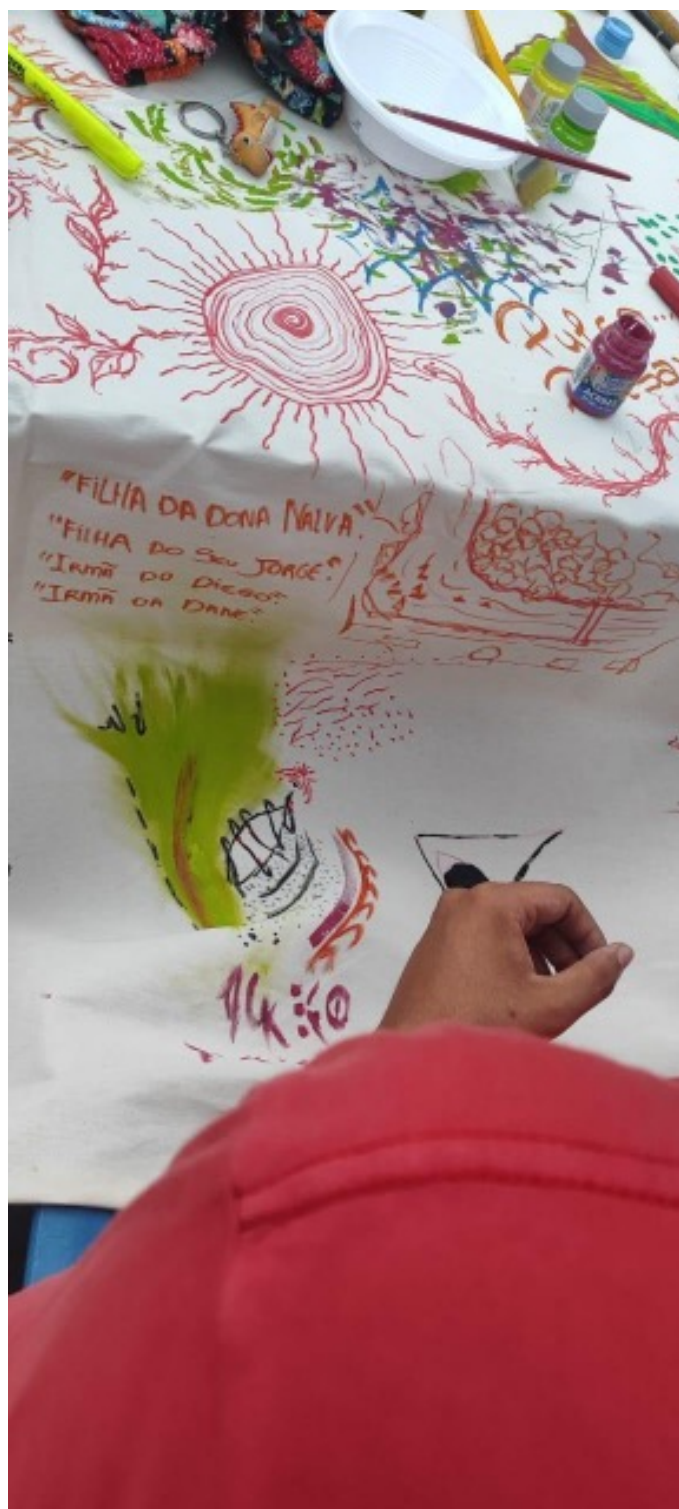


Figura 8 - Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.
Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 9 - Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 10 - *Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.*
 Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
 Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
 Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 11 - Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.
 Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
 Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
 Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 12 - Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.
Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 13 - *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.*
 Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
 Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
 Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 14 - *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.*
Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

Notas

¹ Ministrada pela professora doutora Maria dos Remédios de Brito, em colaboração com Lindomberto Ferreira Alves, docente voluntário e doutorando do PPGARTES - UFPA.

² O projeto teve início em 2011, sob o nome *Coisas que se passam sobre a pele da cidade*. Em 2014, tornou-se permanente com o título *Clínica Urbana*, permanecendo ativo até seu encerramento em 2017. Ele surgiu do compromisso de inventar uma clínica verdadeiramente ampliada, concebida como uma “clínica a céu aberto”, destinada a promover intervenções na cidade e desconstruir os limites rígidos dos espaços fechados. Por meio dessa abordagem urbana, buscou-se criar “dispositivos de encontro” no ambiente urbano, voltados à escuta e à narrativa de vidas anônimas, frequentemente capturadas ou em ruptura com macro e micropolíticas de subjetivação. Essas políticas, marcadas por cronopolíticas de velocidade e pelo anestesiamento do campo das sensações-afetos, foram tensionadas pela proposta, que visava reativar sensibilidades e encontros transformadores.

³ Sob coordenação de Lindomberto Ferreira Alves, a residência reuniu as artistas e psicólogas Isabella Azevedo, Luana Miranda, Maria Ramos e Marina Fortunato para investigar as relações entre poéticas e políticas de subjetivação. O objetivo foi sondar as confluências entre a dimensão poética do fazer clínico e a dimensão clínica do fazer artístico, transformando a Galeria de Arte e Pesquisa (GAP-UFES), em Vitória (ES), em uma *clínica-ateliê*. Durante quinze dias, a galeria se tornou um espaço de práticas experimentais, onde as artistas alinharam processos de cuidado e criação, promovendo experiências inovadoras e transformadoras no encontro entre arte e clínica.

⁴ Para mais informações sobre *A Riscadeira*, acesse <<https://www.instagram.com/gordawlad/>>. E sobre *Brutus Desenhadores*, acesse <<https://www.instagram.com/brutusdesenhadores/>>.

⁵ Nesta imagem, e em todas as demais deste ensaio, temos a presença de Maria dos Remédios de Brito, Lindomberto Ferreira Alves, Andrey Jandison da Silva, Breno Filo Creão de Sousa Garcia, Cleber Silva de Oliveira, Darciana de Fátima da Cruz Martins, Gesiel Ribeiro de Leão, Joliene Kate Nascimento Pinto, Julia Maria Goulart Modesto, Leylla Raissa Sampaio Melo, Marluce Cristina Araújo Silva, Melquisedeque Matos Miranda, Mileide Gomes Barros, Samia Oliveira Moraes de Souza, Sol Sousa Estevam e Thaysa Cristina Magalhães dos Santos.

SOBRE OS AUTORES

Maria dos Remédios de Brito é professora-associada atuando nos programas de pós-graduação em Filosofia e em Artes (UFPA), mestra e doutora em Filosofia da Educação (UNIMEP-Piracicaba - SP), com pós-doutorado em Filosofia da Educação (UNICAMP). Graduada em Filosofia (UFPA) e em Pedagogia (UFPA), é também especialista em Filosofia Contemporânea (PUC-Rio) e em Educação e Problemas Regionais (UFPA), com aperfeiçoamento em Psicanálise (Corpo Freudiano de Belém). Coordena grupos de pesquisa e desenvolve pesquisas nas interfaces entre filosofia, arte e educação, com especial interesse pela psicanálise, esquizoanálise e pelas questões femininas. E-mail: mrb@ufpa.br

Lindomberto Ferreira Alves é curador e pesquisador. Doutorando em Artes (PPGARTES - UFPA), mestre em Artes (PPGA/UFES), licenciado em Artes Visuais (UNAR - SP) e bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Cofundador e editor-chefe da editora independente *Rizoma-Escrita* (2022-) e co-idealizador e coordenador do projeto editorial-cultural *AECE* (2023-). Autor do livro *Rubiane Maia: corpo em estado de performance* (SECULT - ES, 2021). Atualmente pesquisa sobre perspectivas não hegemônicas de escrita da crítica de arte e atua como pesquisador bolsista da FAPES no projeto *Análise Executiva da Lei de Incentivo à Cultura Capixaba* (Instituto Jones dos Santos Neves/ES). E-mail: lindombertofa@gmail.com

Recebido em: 15/12/2024

Aprovado em: 30/5/2025