Sofia Rodrigues Boito

Escritas performativas:

Textualidades criadas por corpos e espaços

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas

Área de concentração:

Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes

da Universidade de São Paulo.

Dados inseridos pela autora:

Boito, Sofia Rodrigues

Escritas Performativas : textualidades criadas por corpos e espaços / Sofia Rodrigues Boito. -- São Paulo: S. R. . Boito, 2018.

1 v.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Luiz Fernando Ramos

Bibliografia

1. Performatividade 2. Literatura 3. Dramaturgia Contemporânea 4.
Corpo 5. Urbanidade I. Ramos, Luiz Fernando

II. Título.

CDD 21.ed. - 700

BOITO, S. R. **ESCRITAS PERFORMATIVAS: textualidades criadas por corpos e espaços.** Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas. Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.	_____
Instituição:	_____
Julgamento:	_____
Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____
Instituição:	_____
Julgamento:	_____
Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____
Instituição:	_____
Julgamento:	_____
Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____
Instituição:	_____
Julgamento:	_____
Assinatura:	_____

A realização deste estudo contou com apoio da **Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP**, processo n. 2014/22297-8.

Às ruas, aos passantes e a você...

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente ao meu pai, à minha mãe e ao meu irmão pela ajuda e apoio constante.

Ao meu orientador, professor Dr. Luiz Fernando Ramos, agradeço pela atenção, leitura precisa, orientação dedicada e, acima de tudo, por acreditar na minha loucura.

Às professoras Dras. Silvia Fernandes e Marta Kawano, agradeço por contribuírem com novas ideias e apontamentos na banca de qualificação deste trabalho.

Ao professor Dr. Joseph Danan agradeço por ter me recebido na Universidade Sorbonne Nouvelle e por manter comigo um diálogo constante durante meu estágio de pesquisa em Paris.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão de bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização deste estudo.

Aos amigos e colegas, Amanda Antunes, Lígia Oliveira e Marcos Azevedo, agradeço por me acompanharem em tantas horas de estudo ou em conversas infundáveis sobre a crise e o amor pela academia.

Agradeço também aos colaboradores que dedicaram um pouco de seu tempo, item precioso nos dias de hoje, para me inspirar nas escritas poéticas desta tese: Pauline Mongin, Ana Gebrim, Carlos Alberto Ferreira, Joana Dória.

Aos amigos e artistas Joana Dória, Júlia Novaes, Mauricio Perussi, Livia Piccolo, Fernanda Machado, Janaina Carrer e Carolina Mendonça agradeço a companhia e o apoio na difícil trajetória artística que empreendemos.

Agradeço aos amigos Lucas Leite, Dafne Baes, Nadia Saab e Alana Gusela pelo carinho ao longo de todos esses anos.

Por fim, agradeço a todos aqueles que contribuíram para a realização desta pesquisa, atravessando minha vida nestes quatro anos, de forma afetiva ou acadêmica. Amigos, parceiros de trabalho, colegas, professores e familiares, agradeço pelo carinho, atenção e paciência.

Desoriento-me
Sem qualquer
Método
Ou sem
Qualquer fim
Vou e não vou
Mas vou
Caio sem qualquer
Alarde
O que é
E não é: mas é
Desorientar-me
É meu antimétodo

Sebastião Uchoa Leite

Sumário

INTRODUÇÃO	19
PARTE I ESCRITAS PERFORMATIVAS	22
Porque grito?	25
Do que estou falando quando falo?	37
Como encarnar-me em mim?	41
Um gesto	55
E a performatividade?	63
Resumindo	64
PARTE II TEXTUALIDADES MODERNAS	68
Como ser e estar na cidade moderna?	69
Abrir janelas...	72
Lançar-se pela janela!	88
PARTE III TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS	106
Ser e estar nas cidades contemporâneas	107
Esgotar	110
Fechar os olhos	120
PARTE IV PERSPECTIVAS PARA A CRIAÇÃO CÊNICA	142
<i>Antídoto para impossibilidades e paralisias</i>	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
BIBLIOGRAFIA	180
ANEXO	192

RESUMO

BOITO, S. R. **ESCRITAS PERFORMATIVAS: textualidades criadas por corpos e espaços**. 2018. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Este estudo tem como objetivo rever o modo de produção textual em processos de criação para a cena performativa. Partimos, assim, do seguinte problema: seria possível engajar o corpo na atividade de escrita? A fim de responder a essa pergunta, traçamos uma breve história do corpo e de sua relação com a escrita desde a modernidade, utilizando estudos de teóricos como Georges Vigarello e David Le Breton. O intuito é demonstrar que a visão cartesiana do homem cindido – em que mente e corpo são instâncias separadas – é uma construção histórica e que pode, portanto, ser questionada e combatida. Nossa hipótese é que processos de escrita que envolvam uma experiência corporal farão emergir textualidades que se efetivam em gestos e implicam em gestualidades. Ou seja, textos cuja compreensão não se dá apenas de forma racional, mental, mas que também atingem o leitor, ou o ouvinte, em sua materialidade corporal. Com o objetivo de verificar essa hipótese relacionamos, então, diversas práticas de escrita e as obras delas resultantes – processos e textualidades que analisamos à luz da noção de gesto, tal qual concebida pelo crítico literário Dominique Rabaté. Dentre os artistas estudados, modernos e contemporâneos, estão: Charles Baudelaire, André Breton, Georges Perec, Cao Guimarães e Myriam Lefkowitz. O estudo das obras desses autores acabou por revelar transformações históricas: a transformação da relação do homem com seu corpo, assim como a transformação dos espaços da vida cotidiana desses homens. Assim, as práticas empreendidas pelos artistas estudados servem para mostrar tanto o resultado do “progresso” da visão racionalista do mundo, quanto a necessidade da invenção de novas estratégias para superá-la. Por fim, a partir dos estudos de caso, refletimos sobre a possibilidade de transpor tais práticas corporais na criação de textos para obras cênicas performativas. Focamos, então, na última etapa do trabalho, em experimentos feitos pela própria pesquisadora. É importante salientar que os resultados obtidos não pretendem formalizar ou cristalizar um modelo para a dramaturgia performativa, pelo contrário, têm como intuito abrir novos horizontes para que se invente outras formas de provocar, criar e fazer emergir textualidades para a cena.

Palavras-chave: Performatividade; Literatura; Dramaturgia Contemporânea; Corpo; Urbanidade.

ABSTRACT

BOITO, S.R. **ESCRITAS PERFORMATIVAS: textualidades criads por corpos e espaços**. 2018. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This study aims to reconsider the text production in performative theater's creative processes, dressing the following question: would it be possible to consider the practice of the body in the writing activity? Using studies from Georges Vigarello and David Le Breton, we retraced the history of the connections between body and writing, from modernity to contemporaneity, in order to prove that the separation between body and mind is a historical construction that can be questioned and fought. Our hypothesis is that performative processes, which engage the writer's body in an experience, will generate performative texts, which accomplish gestures. That is, texts that wouldn't have only a rational comprehension, but would also touch the reader, or listener, in his corporeality. With the objective of verifying this hypothesis we connected different writing practices and their results – processes and textualities analyzed under the concept of gesture, as conceived by the author Dominique Rabaté. The analysis of works from artists such as Charles Baudelaire, André Breton, Georges Perec, Cao Guimarães and Myriam Lefkowitz, showed the transformation in the relation between human beings and their bodies, as well as the transformation of the everyday life's environment. Thus, the study of these artists' practices evidence the result of the "progress" of the rationalist mentality, and the need of creating new ways to overcome it. Lastly, from these case studies we propose a reflection about the possibility of importing those practices to a performative theater creation process, focusing, in the last part of this work, in experiments made by the researcher. It is important, nevertheless, to emphasize that the results from this study are not to be considered as a crystalized format for the performative playwright, on the contrary, this research aims to open new horizons for the invention of other ways to provoke, create and make emerge textualities for the stage.

Key words: Performativity; Literature; Contemporary Playwright; Body; Urbanity

Introdução

Esse trabalho tem origem em uma inquietação de dramaturga e performer, que sou. Seu objeto não é a dramaturgia no sentido mais tradicional do termo, mas uma preocupação performativa de alguém que trabalha com o próprio corpo – carne, osso, vísceras, sangue – em relação ao texto.

Inquietava-me a noção de que a escrita, em geral, em todos os campos do conhecimento e das artes, mas também em particular, no teatro – campo no qual atuo e cuja linguagem está profundamente ligada ao corpo –, é frequentemente concebida como uma atividade puramente mental. A pergunta propulsora do presente estudo foi, então, a seguinte: seria possível criar textos também a partir do corpo? E, caso isso seja possível, poderíamos levar esses procedimentos para a sala de ensaio na criação de obras cênicas?

Para responder a essa pergunta o presente estudo se debruçou sobre diversas maneiras corporais e afetivas de se provocar a criação de textualidades. Textos criados a partir de processos performativos, ou encarnados, de escrita.

O foco da pesquisa não esteve, portanto, na já conhecida função da dramaturgia contemporânea enquanto articuladora de cenas, imagens ou textos trazidos pelos atores/performers – o trabalho do dramaturgo rapsodo –, mas, sim, enquanto provocadora e operadora de experiências que façam, durante o processo de criação, emergir textualidades.

A fim de orientar nosso estudo, escolhemos obras modernas e contemporâneas que pudessem ser analisadas tanto em seus processos quanto em seus resultados. Esses estudos de caso, contudo, não estão restritos ao campo das artes cênicas, pelo contrário, pertencem a outros campos artísticos. Sair do universo da dramaturgia permitiu-nos focar nas textualidades, sem que as confundíssemos com as questões referentes a estruturas dramatúrgicas. Além disso, beber de diversas fontes também foi útil para que não restringíssemos a criação textual a uma ou outra fórmula, ou seja, para que pudéssemos encontrar as mais diversas estratégias para a emergência de uma escrita performativa.

Investigamos, assim, textos oriundos de diferentes linguagens – ou que estivessem na fronteira entre elas – com formas diversas, muitas vezes híbridas ou até mesmo (in)formes. Obras que surgissem da busca pela invenção de outras escritas, textos que emergissem de experiências “não controladas” pelos autores. Tessituras criadas por palavras. Textualidades. Ou seja, escritos que fossem resultantes de experiências que não cindissem, de forma cartesiana, corpo e mente. Nesse sentido, o mais importante critério para a seleção das obras a serem analisadas foi a de que elas extinguissem os limites entre afeto e razão; vida e arte; ética e estética.

A análise partiu, portanto, de uma perspectiva performativa, tal qual a entendemos nas artes da cena, utilizando noções encontradas nos estudos das autoras Erika Fischer-Lichte e Josette Féral: a suspensão dos limites entre espaço da arte e fluxo da vida; a (con)fusão entre ética e estética; a promoção de experiência em detrimento da compreensão; e a explicitação da obra enquanto processo em oposição à ideia de obra acabada.

Minha hipótese é de que a partir de um processo performativo de escrita, o corpo do autor é convocado para a criação textual, deixando emergir palavras que, posteriormente, convocariam também o corpo do leitor. Ou seja, um processo em que a escrita supere a concepção unicamente racional gerará um texto cuja leitura – ou audição – superará a experiência puramente mental.

Para verificar tal hipótese analisei cinco obras, de autores modernos e contemporâneos, relacionando sempre, a prática do corpo do autor durante seu processo de criação, o texto resultante de tal processo e as conexões possíveis com o corpo do leitor no momento de leitura da obra.

Nestas análises utilizei o conceito de gesto de Dominique Rabaté. Para ele o gesto seria o movimento inaugural que dá origem às obras poéticas modernas e contemporâneas e o propulsor da potência lírica do texto que, agora, já não poderia mais ser atribuída a modelos pré-estabelecidos, como o verso e a métrica. É exatamente esse movimento, esse fluxo afetivo

e energético iniciado pelo poeta, que continuará a ser atualizado através da leitura de sua obra.

Assim, o conceito de gesto, segundo Rabaté, se oferece como norteador para a análise de obras de poesia que, a partir de Baudelaire, não seguem mais as regras canônicas da literatura. Mas, se o autor utiliza-se do conceito de gesto como instrumento apenas para a análise de obras poéticas, ou líricas, no presente trabalho nós expandimos o seu uso, ampliando seu alcance para fora do domínio da poesia.

É importante salientar que a escolha por trabalhar esse conceito convergiu com o horizonte teórico proposto desde o início. A ideia de gesto, tal como desenvolvida por Dominique Rabaté, não é alheia à noção de performatividade. Pelo contrário, relaciona-se diretamente com aquele campo teórico. O autor se filia explicitamente à corrente performativa e explica que a realização de um gesto pelo poema, tal qual ele o compreende, depende diretamente da potência performativa da linguagem, ou seja que a linguagem seja capaz de realizar, de fato, algo.

A “realização de algo”, ou a potência performativa do gesto lírico, toma a forma, no estudo de Rabaté, de verbos no infinitivo. Ou seja, cada análise do autor possui um verbo norteador que nomeia o gesto do poeta em questão. O modo dos verbos empregados no estudo, o infinitivo, não é casual, ele revela a possibilidade de cada gesto ser emprestado pelo leitor, e, assim, conjugado em tempo e pessoa diferentes. É a concretização do caráter pessoal-impessoal do gesto que, apesar de ter surgido de um sujeito único, pode ser atualizado por diferentes sujeitos no momento da leitura.

Considereei tal método um bom ponto de partida para os meus estudos de caso. Escolhi, assim, um verbo para nomear cada um dos gestos das obras que analisei. Dessa forma eu garantia que tanto processo, quanto resultado e recepção da obra, fossem estudados em torno de um mesmo movimento, de uma mesma natureza gestual.

Portanto, se a primeira parte dessa tese destina-se a esmiuçar e aprofundar o campo teórico do qual partimos – traçando também nortes sobre a relação entre corpo e escrita na história moderna – a segunda e a terceira parte reúnem as análises de textualidades modernas e contemporâneas, respectivamente, organizadas em torno de seus verbos-gestos propulsores. São eles: **Abrir janelas** (*À uma passante* de Charles Baudelaire); **Saltar pela janela** (*Nadja* de André Breton); **Esgotar** (*Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense* de Georges Perec); **Fechar os olhos** (*Histórias do não ver* de Cao Guimarães e *Walk, Hands, Eys (a city)* de Myriam Lefkowitz).

Cada um dos estudos de caso possui seu próprio universo e seu campo teórico, exatamente pelo fato de que os gestos diferem entre si. No entanto, é possível observarmos que existe uma linha que perpassa a trajetória deste trabalho. Para além da cronologia – partimos da modernidade para chegarmos aos dias de hoje –, há um percurso que vai da descoberta do “sentimento de si” em Rousseau – como concebido pelo historiador Georges Vigarello – até a completa encarnação do performer-escritor.

A sucessão das textualidades estudadas nos revela, assim, transformações históricas: a transformação da relação do homem com seu corpo, assim como a transformação dos espaços da vida cotidiana desses homens. As práticas empreendidas pelos artistas estudados servem para mostrar tanto o resultado do “progresso” da visão racionalista do mundo, quanto a necessidade da invenção de novas estratégias para superá-la.

Cabe, então, à quarta parte do trabalho a investigação da possibilidade de transpor, para a criação cênica, estratégias similares às estudadas. Utilizando o processo criativo do espetáculo *Antídoto para impossibilidades e paralisias* – desenvolvido no início desta pesquisa – como ponto de partida, eu tento compreender de que maneiras o dramaturgo pode provocar os performers/atores partindo da ideia de gesto, a fim de criar textualidades. Aqui as inquietações que deram origem à pesquisa são resgatadas, inserindo os procedimentos de criação textual no fluxo cotidiano da vida e tentando superar

a concepção unicamente mental do texto. O dramaturgo, portanto, passaria a ser um operador de escritas performativas.

Os limites dessa experiências, no entanto, também são apontadas nessa parte do estudo e é exatamente a partir delas que abri o caminho para me lançar em uma última e, talvez, mais arriscada empreitada: uma experimentação de escrita que fecha a quarta e última parte do trabalho.

Além desse último gesto, como o leitor poderá observar, há ao longo de todo o trabalho invasões, ou interrupções, poéticas. Trata-se de textualidades criadas durante o desenrolar da pesquisa, especialmente no estágio de um ano feito em Paris, a partir de procedimentos semelhantes aos analisados. A presença dessas textualidades nada interferem no desenvolvimento da tese em si, elas constituem brechas ou rasgos poéticos independentes, inspirados pelos estudos teóricos.

Por fim, é importante frisar que, longe de buscar respostas definitivas, este estudo pretende abrir portas para uma pesquisa em que a escrita – seja ela acadêmica ou artística – encontre sua veia sanguínea, muscular, epidérmica, sensível... Para que imaginemos novos modos de produção de conhecimento e de criação cênica, mas também novas maneiras de experimentar a vida cotidiana; pois como formularia o poeta Roberto Piva: “não acredito em poeta experimental, que não tenha uma vida experimental” (PIVA, In: COHN, 2012, p. 7).

Que suas palavras ecoem nas páginas que estão por vir...

(...)Delinquência sagrada dos que vivem
situações-limite/

É do caos, da Anarquia Social que nasce a luz
enlouquecedora da Poesia /Criar novas religiões,
novas formas físicas, novos antissistemas políticos,
novas formas de vida/ Ir à deriva no rio da
Existência.

Roberto Piva

Escritas Performativas

PORQUE GRITO?

Este trabalho nasce de uma inquietação artístico-teórica. Inquietação, essa, que só poderia surgir de uma atriz-dramaturga-pesquisadora. Trata-se de reconciliar a atividade da escrita com práticas corporais que extrapolem os limites da compreensão lógica, racional, do mundo. O tema para esta investigação surgiu da pesquisa que venho desenvolvendo em minhas atividades, tanto artísticas quanto teóricas, nas quais procura maneiras de aproximar a experiência corporal e emocional, própria aos atos performativos, da atividade da escrita, sem relegá-la ao campo das atividades puramente intelectuais.

A intenção do estudo é esboçar novos horizontes para a criação dramática e levantar estratégias de criação textual que assimilem aspectos que são caros ao teatro contemporâneo de caráter performativo. Teatro, esse, que, como definido por Josette Féral:

(...) *aspira a fazer evento (acontecimento)*, reencontrando o presente
(...) A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda a dependência exterior a uma mimese precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. (FÉRAL, 2008, p. 209)

Geralmente considerado como o oposto dessas premissas performativas, o texto teatral, como se sabe, ocupa um lugar problemático na cena contemporânea. Tida como criadora de significado, de ficção, representação, a dramaturgia muitas vezes acaba sendo vista como inimiga de tais encenações.

Compreende-se muito bem porque, nesse contexto, a “peça de teatro”, com seu desenvolvimento regrado, sua estrutura dramática

O meu deserto é vasto

Formou-se vagarosamente ao longo dos anos

Erosões lentas

Ventanias que rasgavam o solo

Eu sou o meu deserto

Sem abrigo contra o sol

Sem teto para a chuva

(Que eu espero, mas nunca vem)

Eu sou a passagem da caravana

dos nômades que me habitam

Sou dura como a pele deste camelo

dromedário

que me atravessa

a passos largos

Bem no meio do meu deserto

meu desejo tomou forma ao longos dos meus quase trinta anos

Árido e ávido

Sugando violentamente a água

- quando a água aparece -

Meu deserto é desespero

É o isolamento do beduíno que não encontra um lugar

- pois não há lugar -

Em parte alguma do mundo se sentirá em casa

Meu lar é meu deserto

É o oásis que ajardinei desde os tempos da minha infância

É o paraíso idílico romântico no qual nunca acreditei

E onde nunca pisarei

Meu deserto é você

É esse deus

Que não existe

Você que não ouve

Você que não vê

E que espalha como areia todas as dores nesse mundo

Meu deserto se expande e se contrai

Toma a forma de uma maré

em noite de lua cheia

Meu deserto é um sentimento oceânico

É o líquido amniótico onde a vida se transforma

(Um embrião se esconde sob as dunas do meu deserto)

Enquanto exposta às intempéries

Às tempestades de areia

Aos raios ultravioletas

Ao frio noturno

Ao insuportável calor do meio dia

Eu

Me decompouho

Me desfaço

Me descabelo

Me gangreno

Me deformato

Me fundo

Me confundo

Nas areias da ampla planície

No coração

Do meu deserto

limitadora, a dramaturgia interna que a constitui, pode ser percebida como o inimigo a ser abatido.¹ (DANAN, 2012, p. 28, tradução nossa)

Como bem observa Joseph Danan, nesse contexto contemporâneo em que as artes da cena se expandem e quebram as barreiras que antes separavam teatro, dança, *performance art*, vídeo e artes visuais, o texto teatral, no sentido mais convencional do termo, vem perdendo sua razão de ser. Em busca de eventos que enfatizem a experiência e a presença dos atores e espectadores, os criadores cênicos vêm se distanciando cada vez mais da ideia de dramaturgia pré-concebida, acabada e ficcional.

Na esteira de tais transformações, diversas companhias e coletivos de artistas vêm criando seus espetáculos em processos horizontais, nos quais todos contribuem para o levantamento de material – textos, imagens, sons, coreografias – na elaboração da cena. A dramaturgia vem, assim, sendo concebida durante o processo de criação do espetáculo, em concomitância com a encenação. Abandona-se, portanto, a ideia de texto pré-estabelecido que será interpretado pelo diretor. Agora todos os artistas envolvidos são convocados a criar um evento singular, que só poderia ser fruto do encontro daqueles artistas. Nesse contexto poroso de criação, a relação entre encenador, performers e dramaturgo, ao longo do período de concepção do espetáculo, transforma, rearranja, destrói, constrói, cria e recria a dramaturgia.

O teatro passou a ser, então, uma arte em “mil tempos”. Como define, ainda, Joseph Danan:

(...) sob o aspecto de um borramento entre as fronteiras que separam os dois tempos, conduzindo a uma difração dos tempos da criação e da execução, que tomará

1 “On comprend bien, dans ce contexte, que la “pièce de théâtre”, avec son déroulement réglé, sa structure dramaturgique contraignante, la dramaturgie interne qui la constitue, puisse être perçue comme l’ennemie à abattre.” (DANAN, 2012. p.28)

diferentes formas. Formas múltiplas, tempos múltiplos, processo que faz esses diferentes tempos se interpenetrarem.² (DANAN, In: PIGNON, 2015, p. 11, tradução nossa)

Ou seja, se aos encenadores já coube, há algumas décadas, assumir outros atributos da cena e reinventar sua função, coube também aos dramaturgos se relacionarem com outras possibilidades e alternativas de criações textuais.

Nesse sentido, pode-se observar diversas experimentações dramáticas que, como a encenação contemporânea, têm claras influências da *performance art*. São dramaturgias heterogêneas, multidirecionais, que incluem textos de vários gêneros – poesia, jornalismo, depoimentos pessoais, narrações ficcionais, entre outros – .

Sobre a encenação no teatro performativo, Antonio Araújo aponta:

Inspirada pela performance – e por sua estrutura de *collage* e de *leit-motiv* encadeando as ações – a encenação performativa vai colocar os diferentes fluxos de desejo e de sentido em conexão, deixando emergir as diversidades, habitando em heterotopias e, por fim, desestabilizará as cristalizações da unidade. (ARAÚJO, 2008, p. 257)

Da mesma forma, a relação de atrito e fricção na busca por uma estrutura dramática em um processo performativo de criação não gera uma obra unificada e autocentrada, mas sim uma obra fraturada, multidirecional.

No presente estudo, no entanto, nosso objetivo não é investigar a estrutura dramática performativa em sua totalidade, mas focar nas pequenas partes que formam esse todo. Ou seja, não vamos concentrar nosso estudo na forma de organização e costura dos materiais com os quais o dramaturgo

2 "Sous l'aspect d'un brouillage entre les deux temps, conduisant à une diffraction des temps de la création et de l'exécution, qui prendra différentes formes. Formes multiplex, temps multiplex, procès faisant s'interpénétrer ces différents temps" (DANAN, In: PIGNON, 2015, p. 11)

entrou em contato durante o processo de criação – o trabalho do dramaturgo rapsodo³, como definiu Jean-Pierre Sarrazac –, mas sim na maneira de provocar essas emergências de diversidades, como as define Antônio Araújo, e que estarão presentes, posteriormente, na estrutura dramatúrgica final. Assim, o que analisaremos no presente trabalho são as criações de textos para a cena, o que distinguimos aqui da noção de dramaturgia.

Ou seja, neste trabalho, não pensaremos na obra completa da dramaturgia, sua estrutura e encadeamento. Nosso foco está na emergência de material textual que poderá ser utilizado enquanto materialidade, isto é, matéria a ser moldada, esculpida, e utilizada na construção do “todo” pelo dramaturgo. Sob essa perspectiva os textos, ou textualidades – como veremos mais à frente – criados por escritas performativas não dariam origem, necessariamente, à concepção global da dramaturgia, mas seriam materiais a serem trabalhados nas microestruturas que formam o “todo” do espetáculo.

Por conseguinte, podemos definir como problema central deste estudo, a seguinte questão: o que seria uma escrita performativa e de que maneiras podemos provocá-la?

A resposta está longe de ser simples, ou definitiva, dado que a própria noção de performatividade prevê a extinção de categorias estanques e promove uma concepção mais expandida dos gêneros e linguagens artísticas. De maneira que, na falta de uma forma performativa *a priori*, também não há um método performativo *a priori*.

Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão

3 Essa noção, elaborada por Jean-Pierre Sarrazac, se refere exatamente a essa operação de composição e montagem do dramaturgo contemporâneo a partir de materiais diversos e heterogêneos: “Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – z é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu *devenir*. Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do ‘texto-tecido’ (...)” (SARRAZAC, 2012, p. 153)

de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “Zonas de Desconforto”. (FABIÃO, 2008, p. 239)

No entanto, o que podemos e pretendemos fazer aqui é observar e analisar diversas obras textuais a fim de levantar algumas operações, dispositivos e ferramentas dos quais o dramaturgo poderá lançar mão. A partir de então, caberia a cada dramaturgo compreender e reinventar, no decorrer de cada processo de criação, as formas com as quais ele pode abordar o tema que se pretende trabalhar, levando em consideração o encontro singular entre todos os criadores cênicos envolvidos.

Nessa concepção, o dramaturgo viria a ser um operador. Alguém que prepara o terreno e torna-o fértil para fazer proliferar as singularidades daqueles que estão criando. Ele se torna, assim, atuante. Sua presença não é apenas de um observador silencioso, mas de um provocador, de um agenciador. À medida que ele, o dramaturgo performativo, se subtrai enquanto autor e elimina todas as formatações e convenções concebidas *a priori*, abre-se espaço para que proliferem novos caminhos e novas possibilidades de textos, impensadas ou, ainda, inimagináveis no início do processo.

O homem do teatro não é mais autor, ator ou encenador. É um operador. Por operação deve-se entender o movimento da subtração, da amputação, mas já recoberto de outro movimento que faz nascer e proliferar algo de inesperado, como numa prótese (...) (DELEUZE, 2010, p.29)

O desenvolvimento do processo seria o problema fundamental nessa nova forma de compreender a criação textual. Minha proposta, então, é relacionar as práticas engendradas em alguns processos de criação de texto e os resultados obtidos. Não como forma de comprovação sistemática e simplista de que o processo A sempre levará ao resultado B, mas como exercício de reflexão

acerca de como a natureza dos processos se revela nos resultados obtidos. Dessa forma, comprovaríamos, talvez, que as escolhas feitas durante a trajetória de criação estarão contidas na forma final da obra.

Dáí decorre nossa segunda pergunta norteadora: ao assumir uma “postura performativa” durante a concepção de um processo, não estaríamos mais propícios a criar um texto com potência performativa?

Na própria perspectiva da performatividade, a fronteira entre processo e resultado já não é mais tão clara. As barreiras que separavam esses dois momentos se tornaram fluidas. Como formularia Bia Medeiros “a performance é processo puro” (MEDEIROS, In: MEDEIROS e al, 2007, p. 66). Assim como também foi relativizada a fronteira entre o espaço da arte e o espaço do fluxo cotidiano “(...) o público foi suspenso entre as normas e regras da arte e as normas e regras da vida cotidiana, entre postulados da estética e postulados da ética”⁴ (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 12, tradução nossa).

Pode-se considerar, portanto, que nas artes cênicas performativas os limites entre obra/criação e entre obra/vida estão tão borrados que não é mais possível pensar no resultado sem considerar o seu processo.

Leva-se, assim, em consideração que a negação do modelo dramático⁵ e a incorporação de elementos performativos não poderiam apenas se dar no resultado final, mas deveriam, também, estar na reinvenção de modos de criação e produção da cena. Será, assim, fundamental para esta investigação repensar a atividade do dramaturgo, sua função e sua presença na sala de ensaio. Pretendemos, então, investigar estratégias de criação textual que libertem, não apenas o texto das condicionantes quatro paredes do drama,

4 “(...) the audience was suspended between the norms and rules of art and everyday life, between aesthetic and ethical imperatives.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p.12)

5 O modelo dramático, como entendemos, é aquela estrutura dramatúrgica que, como definiu Peter Szondi, é construída sobre os seguintes alicerces: unidade de tempo, unidade de ação, diálogos intersubjetivos, conflitos de ordem privada e personagens-sujeitos livres.

mas também o próprio dramaturgo das paredes que o isolam do mundo e da criação teatral.

Considera-se neste estudo, portanto, que o contato corpo a corpo entre dramaturgo e os outros criadores cênicos seria de extrema importância. Assim como a exposição desses corpos a práticas e espaços cotidianos não protegidos, ou a zonas de desconforto. Seria necessário, portanto, que estivessem imersos em um processo que suspendesse a fronteira entre espaço criativo e o fluxo da vida.

Dessa maneira, o dramaturgo operaria um processo no qual a escrita surgiria dos próprios atores/performers. A busca seria de fazer surgir “textos encarnados”, em que o envolvimento total dos criadores por trás das palavras fosse indispensável. As textualidades emergiriam, portanto, de experiências e práticas vivenciadas pelos atores, mas compartilhadas e agenciadas pelo dramaturgo. O interesse aqui é que tais textos sejam resultantes de uma abordagem corporal do mundo, uma concepção não mental ou racional da escrita, e que não partam, tampouco, de premissas dramáticas.

O termo ‘encarnado’ que empregamos mais acima é a tradução da expressão *embodied* emprestada de Erika Fischer-Lichte, que em seu estudo sobre performance utiliza a filosofia de Merleau-Ponty e o trabalho de criadores cênicos como Grotowski para explicar o que, segundo ela, é uma das características fundamentais da performance: uma relação carnal entre o artista e o mundo.

A filosofia desse último (Merleau-Ponty), do corpo vivo (*chair*, carne) representa a ambiciosa tentativa de mediação entre corpo e alma, sentido e não-sentido, utilizando uma abordagem não dualística e não transcendental. Merleau-Ponty concebe a relação entre essas duas entidades assimetricamente, quer dizer, em favor do corpo sensitivo. O corpo já está sempre conectado ao mudo por meio da “carne”. Qualquer apreensão humana no mundo ocorre por meio do corpo; precisa

ser encarnado (*embodied*). Nesse sentido, o corpo transcende todas as suas funções instrumentais e semióticas por meio de seu caráter carnal (*fleshiness*)⁶. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 83, tradução nossa)

Refletindo sobre essa última citação é possível concluir que, antes de tudo, para criarmos um texto encarnado é necessário tomar consciência e enfatizar a mediação corporal entre aquele que escreve e o seu entorno, o mundo. A materialidade carnal, portanto, precisa ser experimentada e observada pelo indivíduo que naquele momento pratica o ato de escrever. Isso porque apenas assim poderemos superar uma concepção estritamente racional do texto. De fato, essa preocupação não é inédita, reconhecemos tais intenções, por exemplo, nos escritos de Antonin Artaud que, em uma carta de 1948, revela:

je voulais une oeuvre neuve et qui accrochât certains
points organiques de vie, une oeuvre
où l'on se sent le système nerveux
éclairé comme au photophore
avec des vibrations,
des consonances
qui invitent
l'homme
À SORTIR
AVEC
son corps
pour suivre dans le ciel cette nouvelle, insolite et
radieuse Épiphanie.

6 "The latter's philosophy of the lived-body (*chair*, "flesh") represents the ambitious attempt to mediate between body and soul, sense and non-sense, by using a non-dualistic and non-transcendental approach. Merleau-Ponty conceives of the relationship between these two entities asymmetrically, that is, in the favor of the sensual body. Any human grasp on the world occurs through the body; it must be embodied. In this sense, the body transcends each of its instrumental and semiotic functions through its fleshiness." (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 83)

mais la gloire corporelle n'est possible
que si
rien
dans le texte lu
n'est venu choquer,
n'est venu tarer
cette espèce de volonté de gloire.
(ARTAUD, 2014, p. 92)

Desde Artaud, muitos outros artistas, da *performance art* à cena performativa, vêm buscando criar textos encarnados, textos que neguem a ficção, a representação e o modelo dramático, a fim de se enfatizar a corporeidade daquele que está em cena.

Foi nessa busca, que muitos desses criadores acabaram transformando o teatro em um lugar para confissões íntimas. Como define Oscar Cornago – que analisou essa tendência em um artigo de 2009 – os palcos foram convertidos em “espaços para a confissão, testemunhos pessoais ou testemunhos da história coletiva. Espaços no quais uma pessoa se senta (...) e se vê obrigada a enunciar uma verdade pessoal, interior (...)” (CORNAGO, 2009, p.100).

O teatro da confissão foi, portanto, uma das respostas mais recorrentes para a questão do texto na cena performativa. Uma estratégia para negar a ficção e a forma dramática ou, ao menos, tentar negar.

Esse dispositivo, no entanto, não responde às questões do texto encarnado, ou obra orgânica, como nomeia Artaud. Pois, apesar de passar pela experiência pessoal do performer em cena, os textos autobiográficos muitas vezes acabam sendo criados em processos mentais, psicológicos, resultando em relatos racionais.

Para dar suporte a essa afirmação, faremos uma breve consideração sobre o termo “confissão”, utilizado por Cornago no artigo citado mais acima,

Meu coração está apertado
o movimento da areia promove uma festa de zumbidos na minha orelha
meus pés acariciam o solo macio
as pegadas se movem ao soprar do vento

mais nada
nada
apenas eu e as estrelas
e o infinito

mas nada
nada
comparado com esta dor aqui dentro

Em um sopro rufada ventania que cega meus olhos
tenho uma visão
um corpo macio como as dunas
uma garrafa de vinho
uma vitrola
uma canção distante em uma língua ainda não inventada
um disco riscado
o céu estrelado
sobre nossas cabeças
passa um avião que parece brinquedo

o deserto não tem tempo
é aqui agora hoje ontem daqui a pouco
por enquanto
quando
sua areia se espalha
pós cósmicos
formam o firmamento

o deserto se estende
para além do tempo
o deserto se expande
para lá do espaço

Não há nada aqui que não saiba de mim

A lua me vigia desde o meu nascimento

Eu sou o lobo que nasceu uivando
a loba que sangra no cio
Rômulo e Remo
mamando nas tetas de uma fera
sou selvagem como esta tempestade de areia que levanta as páginas do meu
caderno
sou úmida como os trópicos
quente como o Saara
solitária como o pequeno fio d'água que atravessa o deserto

A água é fresca
límpida
e tem gosto simples
Eu sou a fonte dessa água
nasço no topo das montanhas e escorro por entre os teus dedos

sou solo
sou nascente
sou topo
Nada me pertence
me transformo em paisagem
e me perco

As figuras que me povoam são pequenas
somem na grandeza desta vista
estão cobertas de pano
se aproximam
me olham
conversam
respondo
- pois como a água e o vento aprendi a fazer barulho -
mas não ouço
suas vozes estão longe
como em um sonho
as palavras se perdem nas espumas do tempo

outras falas se formarão
como ondas
outros laços
outros afetos
outros encontros
e todos – absolutamente todos –
se perderão nas profundezas dos dias

Um fogo se apaga numa fogueira distante
deste vale que se estende em mim

O vento continuará a soprar
outras orelhas escutarão seus sussurros

meus pés estarão enterrados em outros solos
e desta pele que carrego
escorrerá seiva pelos poros

voltarei ao estado
duna rio montanha estrela

E essas figuras
essas pessoas
essas vozes
esses afetos
essa vontade
essa dor
esse céu
aquela vitrola
aquele corpo
essa duna

acabarão carregados pelo vento

pois esse termo – certamente não aleatório – nos parece uma pista para a problemática que pretendemos lançar.

Como observa o autor Georges Vigarello, a prática da confissão nasceu no seio da igreja católica como forma de substituir a penitência corporal e está intimamente ligada à fundação da noção de consciência. O autor explica :

A confissão se opõe a um regime de penitência, ela obriga a repensar o pecado, inventa uma nova interioridade, não mais o fato, mas a intenção, não mais o gesto, mas a decisão (...) ela suscita uma atitude mental (...) ela engendra uma interioridade nutrida de análise e reflexão, essa que fundou a consciência ocidental. ”⁷ (VIGARELLO, 2014, p. 28, tradução nossa)

Na confissão, portanto, a palavra é transparente, ela é resultado de um pensamento de um sujeito consciente, que comunica suas intenções ao padre. A cena confessional ou autobiográfica permanece, portanto, um teatro mental. Nesse sentido, nós não estamos tão distantes das premissas do modelo dramático: sujeitos autoconscientes, livres e com problemas de ordem íntima.

É importante esclarecer, contudo, que quando falamos em autobiografia aqui estamos nos referindo ao conteúdo textual de uma obra. Diferenciamos, portanto, o relato pessoal – enquanto texto – do caráter autobiográfico que está por trás de todo processo e obra performativa. Isto é, não deixamos de considerar que a partir do momento em que abandonamos a representação e a ficção para acentuar a apresentação e a presença daquele que está em cena, acabamos convocando, durante todo o processo de criação, a história pessoal daquele artista – seus desejos, seus pontos de vista, suas memórias...

7 “ (...) la confession s'oppose à un régime de pénitence, elle oblige à repenser le péché, invente une nouvelle intériorité, non plus le fait mais l'intention, non plus le geste mais la décision (...) elle suscite une attitude mentale (...) Elle engendre une intériorité nourrie d'analyse et de réflexion, celle qui a fondé la conscience occidentale (...)” (VIGARELLO, 2014, p. 28)

Nesse sentido, não apenas os atores-performers, mas também os outros criadores envolvidos, como encenador e dramaturgo, acabam por ter suas biografias envolvidas em tais processos, como explica Antônio Araújo:

(...) esse paroxismo da presença e da biografia pessoal não ocorrerá apenas por meio dos atores. Na medida em que a função precípua do diretor não é mais a passagem do texto à cena, o campo de experiência do próprio encenador se abre também como material cênico. Suas memórias, histórias pregressas e busca de autodesenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo. Na verdade, a vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. Portanto, a encenação passa a ser, em certa medida, a encarnação, a “mise en chair” do diretor. E ele, por sua vez, torna-se, então, um encenador-*performer* – que trabalhará na elaboração do acontecimento cênico com um grupo de *performers*-encenadores. (ARAÚJO, 2008, p. 254)

Enquanto conteúdo textual, no entanto, muitas vezes, o depoimento pessoal – ou o texto autobiográfico – pode, como vimos mais acima, acabar reafirmando valores da forma dramática. Um outro risco, que não exclui esse último, talvez até o complemento, é que um texto dessa natureza acabe por enfatizar demasiadamente o sujeito que está em cena a ponto de constituir um discurso exageradamente autocentrado. Como sugere Jean-Frédéric Chevalier:

(...) se a representação é sempre majoritária, a apresentação é frequentemente egocentrada. (...) obriga o olhar a afixar sobre um ponto, *seu* corpo (do performer), *seu* discurso, *sua* instalação, *suas* palavras (resumindo, *seu* “eu”), e bloqueia assim os devires: não há mais

variações dado que tudo já está conectado – sobre ele (*performer*).⁸
(CHEVALIER, 2015, p. 79, tradução nossa)

Esse risco do enaltecimento exacerbado do sujeito também é levantado pelo crítico Hal Foster quando em seu livro *O retorno do real* chama a atenção para a tendência da arte contemporânea em:

(..) redefinir a experiência, individual e histórica, em termos de trauma.
(...) na cultura popular o trauma é tratado como um acontecimento que assegura o sujeito, e nesse registro psicológico o sujeito, embora perturbado, volta como testemunha, atestador, sobrevivente. Eis aí decerto um sujeito traumático, e ele tem autoridade absoluta, pois não se pode contestar o trauma de outrem: só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não. (FOSTER, 2014, p.158)

Não sendo possível contestar a autoridade do sujeito traumático, o sujeito se torna absoluto e, então, a obra perde a possibilidade de criar linhas de fugas, de projetar outros devires, de reinventar modos de existência.

É bem verdade que não podemos generalizar tais afirmações – elas não se referem a todas as obras de cunho autobiográfico – e para provar essas hipóteses seria necessário aprofundar-se no tema. No entanto, interessa-nos levantar essas questões a fim de justificar as escolhas de nossos objetos de estudo.

Trata-se, portanto, de procurar outras opções ao relato confessional, conceber um novo território possível para a emergência de textos. Um local de tensão – próprio de trabalhos performativos – que também abandone a dicotomia pessoal/impessoal. Pretende-se, portanto, encontrar estratégias para que

8 " (...) si la représentation est toujours majoritaire, la présentation est souvent égocentrée. (...) oblige le regard à se fixer sur un point, *son* corps, *son* discours, *son* installation, *ses* mots (bref, son « moi »), et bloque ainsi les devenirs : il n'y a plus de variations puisque tout est déjà connecté – sur lui." (CHEVALIER, 2015, p. 79)

a palavra surja de locais ainda desconhecidos pelo próprio performer criador. Processos em que a palavra não se encontre à mercê da lógica psicológica do personagem ou à mercê da lógica psicológica do performer confessor. Enfim, que possibilite a emergência de materiais textuais que se conectem com outras instâncias do corpo, da mente e dos afetos daquele que escreve. É fato que no decorrer de tais processos, o histórico pessoal de cada artista acabará sendo naturalmente convocado à criação. Porém, não apenas de maneira lógica ou racional, mas também, e principalmente, de maneira corporal e orgânica.

Por fim, o dramaturgo performativo seria aquele que promovesse, durante o processo criativo, a superação da dicotomia entre arte/vida, processo/resultado, assim como a cisão entre corpo/mente, afeto/razão. E que fizesse, de tal maneira, aflorar textos encarnados, ou textualidades encarnadas, dos próprios atores/performers a partir de uma prática de escrita performativa.

Na criação de tais obras o dramaturgo, assim como o diretor, precisaria catalisar a colaboração dos atores/performers em um trabalho corpo a corpo, provocando-os continuamente e acompanhando cada passo do processo de criação; ele estaria, dessa forma, comprometido com um trabalho para e com os performers, assim como para e com a encenação.

O dramaturgo, portanto, não estaria apartado do fazer teatral, isolado em seu processo mental, atribuindo sentido às experimentações dos outros artistas. Pelo contrário, ele também estaria em uma zona de desconforto, de experimentação, junto a todos os criadores.

DO QUE ESTOU FALANDO QUANDO FALO?

A ideia de textualidade, convocada por este trabalho, aparece como forma de diferenciar o texto convencional – com ideias encadeadas, discurso coeso e concepção racional – do texto-material – um conjunto de palavras que pode ser utilizado como matéria bruta e concreta pelo dramaturgo.

Como alguns estudos recentes sobre dramaturgia contemporânea apontam, o texto-material é mais uma matéria da cena, assim como os corpos dos atores, a luz, os figurinos, o cenário, os objetos, etc. Ou seja, trata-se de mais um elemento concreto que pode ser utilizado na obra cênica – essa, agora, constituída por diversos materiais, em uma composição não-hierárquica.

Contudo neste estudo gostaríamos de tratar a textualidade não apenas enquanto objeto concreto – como um móvel ou um figurino – mas como materialidade pura. Isto é, não o figurino, mas o tecido que compõe o figurino, não o cenário e os objetos, mas o material do qual se constituirá a obra cenográfica – a madeira, o vidro, o plástico.

Considera-se aqui, portanto, o texto enquanto cor, textura, volume, que, após ser criado pelo performer, poderá ser retrabalhado na totalidade dramática pelo dramaturgo. Na mesma direção em que aponta a análise de Luiz Fernando Ramos sobre a encenação contemporânea:

A alternativa radical e desafiante continua sendo pensar o espetáculo de um modo literal, como puro *opsis*, matéria concreta tornada visível, textura. Nesta hipótese, criar uma cena, menos do que tecer um novelo de ações – como sugere a metáfora tradicional da criação ficcional e dramática –, seria constituir uma sintaxe de superfícies, tessitura de cores e imagens, apresentação de objetos não previamente identificados. (RAMOS, 2015, p. 31)

Em tal concepção, do texto enquanto textura, a palavra se torna opaca. A textualidade é matéria não transparente, não comunicável. Ela não pretende se fazer entender, ou ser interpretada:

Da mesma maneira daquilo que ocorre com muitos termos e conceitos no campo das escrituras dramáticas contemporâneas, assistimos hoje a uma radicalização da noção de material. Não apenas o material agora

se emancipa da significação que ele supostamente tinha que servir e dos limites nos quais ele estava inscrito para adquirir um estatuto mais fundamental, mas em se tornando textual ele se torna um elemento de opacidade. (...) (o material texto) resiste às tentativas de lhe conferir um sentido, de interpretá-lo. ⁹ (SARRAZAC, 2010, p. 111)

Nesse sentido, a linguagem perde a sua característica prática usual e, assim, ao não visar à criação de sentido ou à lógica do leitor ou auditor, acaba por provocar sensações e instaurar experiências. Isso, é claro, não significa excluir completamente a possibilidade de interpretação por parte de um espectador ou leitor – como já foi dito anteriormente, não se pretende aqui criar definições radicais, a partir de uma visão dualista do mundo – mas significa enfatizar as outras características textuais, essas de natureza opaca, não transparentes.

O dramaturgo que busca o performativo se dedicaria a provocar os performers a fim de incentivá-los a criar tais textualidades. E, após recolher todos os tipos de textos-texturas, iniciaria o processo de estruturação dramática. Dessa perspectiva, o dramaturgo estaria lidando com diversos performers-escritores e a sua função seria de encontrar maneiras de estimulá-los a experimentar-se e a experimentar a escrita.

Nesse aspecto a atividade do performer-escritor seria comparável àquela do *écrivain*, como definida por Roland Barthes em seu ensaio *Écrivains et écrivants*. Segundo Barthes, há uma enorme diferença entre ser um *écrivain* – alguém que escreve para transmitir uma mensagem – e um *écrivain* – alguém que escreve não para obter uma resposta, mas para colocar uma pergunta. O primeiro estaria, portanto, em busca de comunicar

9 "À l'instar de ce qui se passe pour de nombreux termes ou concepts employés dans le champ des écritures dramatiques contemporaines, on assiste donc aujourd'hui à une radicalisation de la notion de matériau. Non seulement le matériau s'émancipe désormais de la signification qu'il était censé servir et des limites dans lesquelles il était inscrit, pour acquérir un statut plus fondamental, mais en devenant textuel, il devient un élément d'opacité. (...) (le matériau-texte) résiste aux tentatives de lui conférer un sens, de l'interpréter." (SARRAZAC, 2010, p.111)

uma ideia clara, previamente concebida; enquanto o segundo se lançaria na atividade da escrita como uma investigação em si.

Ou, como ele explicaria, o *écrivant* seria um “homem transitivo” enquanto o *écrivain* um “homem intransitivo”:

Os *écrivants*, eles, são homens « transitivos », eles apresentam uma finalidade (testemunhar, explicar, ensinar) para a qual o discurso, a palavra, é apenas um meio. Para eles o discurso dá suporte a um fazer, ela não o constitui. Vê-se então a linguagem trazida à natureza de instrumento de comunicação, um veículo do “pensamento” (...) Pois o que define o *écrivant*, é que seu projeto de comunicação é ingênuo: ele não admite que sua mensagem volte e se feche sobre si mesma (...) ele considera que seu discurso pode dar cabo à ambiguidade do mundo (...) enquanto para o *écrivain*, como vimos, é absolutamente o contrário: ele sabe bem que sua palavra, seu discurso, intransitivo por escolha e por labor, inaugura uma ambiguidade, mesmo se ele se dê por peremptório, que ele se ofereça paradoxalmente como um silêncio monumental a ser decifrado, que ele só possa ter outro lema as palavras profundas de Jacques Rigaud: E mesmo quando eu afirmo, eu ainda interrogo. (BARTHES, 2002, pp. 180-181)

Para concluir, a textualidade performativa poderia ser definida como um texto-textura sem um fim comunicativo. Suas palavras, opacas, emergiriam de experiências encarnadas em processos performativos, não puramente racionais e, ao invés de promoverem respostas, apresentariam perguntas.

Como toda obra de caráter performativo, portanto, essa textualidade inauguraria uma ambiguidade, negando-se como portadora de uma, e apenas uma, mensagem.

COMO ENCARNAR-ME EM MIM?

A pergunta já feita mais acima e que ainda ecoa nessas páginas é: afinal, como fazer emergir tais textualidades?

Nossa hipótese, como já delineamos anteriormente, é que para não nos prendermos à mente, é necessário liberar e deixar falar o corpo. Promover a encarnação daquele que escreve. A partir disso podemos então formular duas novas perguntas: seria possível reconectar corpo e palavra por meio de novas estratégias de escrita? E por fim: quais estratégias seriam essas?

No livro *Performance, recepção e leitura* Paul Zumthor observa o corpo do leitor de poesia. Para o autor há nesse ato de leitura um engajamento do corpo, mesmo que ele seja mínimo e difícil de identificar à distância. O leitor, mesmo solitário, muda de posição, se movimenta e, muitas vezes, acaba por sentir a necessidade de ler o poema em voz alta. Como escreve Zumthor:

Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. (...) Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença. (ZUMTHOR, 2007, pp. 67 e 69)

Assim, esse corpo-leitor atualizaria, por meio da leitura, a virtualidade performativa do texto poético. Sob esse ponto de vista a leitura não é vista como algo passivo. Pelo contrário, ela é a conjunção das atividades de absorção e criação. Criação, essa, que depende daquele que lê e, inclusive, do momento em que esse sujeito pratica sua leitura. Não apenas por questões referentes à compreensão lógica e mental das palavras escritas, mas também, e principalmente, pelo caráter material e concreto dos movimentos corporais e dos afetos que a poesia proporciona, por vias não racionais.

Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei outro. Falando de “compreensão”, Gadamer a entende como uma interioridade: compreender-se naquilo que se compreende. Ora, *compreender-se*, não será surpreender-se na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, o que ele nos diz. (ZUMTHOR, 2007, p. 54)

Se Zumthor pensa no corpo do receptor, ou seja, daquele que lê ou ouve a poesia, neste estudo pretende-se pensar o corpo daquele que escreve. Será que seria possível considerar os movimentos e variações corporais daquele que escreve? O pulsar do sangue, o movimento das vísceras, as variações emocionais, os afetos que atravessam o corpo, seriam tais elementos passíveis de serem considerados como parte integrante da escrita? Poderíamos considerar a escrita como uma forma de atualizar os movimentos e variações do corpo?

Há muito tempo, desde o renascimento, para não considerarmos a Idade Média – quando a ação de escrever era reservada apenas a alguns membros do clero –, a escrita está ligada à ideia de reflexão, pensamento, um exercício puramente mental e solitário. A grande máxima “penso, logo existo” de Descartes não é a invenção de um ponto de vista único, mas a formulação de um pensamento hegemônico que já regia a ciência, a literatura e a filosofia do período. E, como se sabe, essa visão racionalista do mundo cindia radicalmente a existência humana em dois: de um lado a materialidade corpórea, do outro, o espírito.

A filosofia cartesiana revela a sensibilidade de uma época, não a inaugura. Não é o resultado de um só homem, se não a cristalização, por

meio das palavras de um homem, de uma representação difusa de uma época. É próprio de Descartes, que viveu com insistência a sua própria individualidade e independência, pronunciar de uma maneira quase oficial as fórmulas que distinguem o homem do seu corpo, convertendo esse último em uma realidade à parte, depreciada, meramente acessória. Não é que o dualismo cartesiano seja o primeiro a operar uma ruptura entre o espírito (ou a alma) e o corpo, mas esse dualismo agora é de outra natureza, não tem um fundamento religioso, ele designa um aspecto social manifesto, a invenção do corpo moderno.¹⁰ (LE BRETON, 1990, p. 87, tradução nossa)

O pensamento era, então, praticado de maneira independente, considerado como anterior ao mundo sensível. Os cinco sentidos corporais, que nos fornecem uma relação sensitiva com o mundo exterior, eram ignorados. Assim como as sensações internas do organismo. Nesse período “a instância primeira continua sendo a vontade e o cérebro, imaginação, memória, compreensão. Nada que não seja pensamento.”¹¹ (VIGARELLO, 2014, p. 37, tradução nossa).

Tal concepção influenciou todos os campos do conhecimento humano, atingindo também a prática da escrita. Desde então, é muito difícil não pensarmos na figura do escritor, ou dramaturgo ou ensaísta, como uma pessoa solitária, sedentária, isolada do seu entorno, utilizando apenas suas funções intelectuais.

10 “La philosophie cartésienne est révélatrice de la sensibilité d'une époque, elle n'est pas une pure fondation. Elle n'est pas le fait d'un seul homme, mais la cristallisation à partir de la parole d'un homme d'une représentation diffuse dans l'époque. Il appartient à Descartes, qui aura vécu avec insistance sa propre individualité et son indépendance, de prononcer de façon en quelque sorte officielle les formules qui distinguent l'homme de son corps, en faisant de ce dernier une réalité à part, et de surcroît dépréciée, purement accessoire. Non que le dualisme cartésien soit le premier à opérer une coupure entre l'esprit (ou l'âme) et le corps, mais ce dualisme est d'une autre sorte, il n'est plus fondé sur un sol religieux, il nomme un aspect social manifeste, l'invention du corps moderne.” (LE BRETON, 1990, p. 87)

11 “L'instance première demeure celle de la volonté et du cerveau, imagination, mémoire, entendement. Rien d'autre que la pensée.” (Georges Vigarello, 2014, p. 37)

Antes disso, no entanto, durante a Grécia antiga, os filósofos e outros pensadores consideravam a produção de conhecimento como o resultado de uma vida em que corpo e mente eram integrados, assumindo práticas – corporais e reflexivas – cotidianas. Essas práticas também incluíam a escrita, que não era apenas exercida como forma de formular e comunicar uma ideia, mas como forma de exercitar-se.

Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; não se pode mais aprender a arte de viver, a *technê tou biou*, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida por um treino de si por si mesmo (...) Parece que, entre todas as formas tomadas por esse treino (e que comportavam abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro), a escrita – o fato de escrever para si e para o outro – tenha desempenhado um papel considerável por muito tempo. (FOUCAULT, 2004, p.146)

Foi exatamente no “momento cartesiano” que as práticas cotidianas e a relação corpo/mente foram abandonadas.

(...) houve um progressivo esquecimento da noção de “cuidado de si” no Ocidente, em função de outra ideia que lhe era contemporânea, e que adquiriu enorme prestígio na filosofia posterior: o “conhece-te a ti mesmo”. No contexto socrático-platônico haveria uma profunda articulação e um equilíbrio sutil entre esses dois conceitos. A realização do conhecimento pressupõe o cuidado, na medida em que todo o problema da dissipação da ignorância depende de uma mudança existencial e de uma ascese. (QUILICI, 2012, p. 5)

Desde então a única atividade considerada necessária para conhecer a “verdade” é a reflexão. Nesse sentido nos lembra ainda Cassiano Quilicis que:

Foucault chama provisoriamente de “momento” cartesiano, o processo que culminaria no progressivo enfraquecimento da noção de “cuidado” e que teria engendrado, ao mesmo tempo, outra forma de conhecimento e de relação com a verdade. (...) A verdade aparece como evidência que pode ser demonstrada do ponto de vista lógico-racional. É claro que a dedicação a esse tipo de conhecimento também implica em disciplina, rigor intelectual e até certo ponto, uma modificação dos modos de vida. Mas essas são questões subsidiárias, pouco tematizadas explicitamente. Não há mais um treinamento específico do corpo, da qualidade de percepção, da atenção. (QUILICI, 2012, p. 5)

A partir do século XVIII, contudo, vemos um resgate das “técnicas de si” por parte de alguns filósofos, pensadores e, posteriormente, artistas. Esse resgate¹² revela o início de uma transformação na concepção da existência humana e na produção de conhecimento, uma transformação do modelo cartesiano do mundo. Trata-se de uma nova maneira de experimentar-se. Não mais apenas como uma consciência intelectual, mas como um sentimento ligado às sensações corporais. Como observa Georges Vigarello:

A enunciação da identidade se desloca. Não mais o pensamento, mas o corpo instalando o indivíduo, não mais a ideia, mas a impressão orgânica – tão difusa quanto surdamente observada. O que renova profundamente as práticas de centramento em si. (VIGARELLO, 2014, p. 82)

12 Cabe apontar que as características dessas práticas, assim como as finalidades delas, não são as mesmas quando comparadas à Grécia Antiga, variando muito em cada período histórico e para cada pensador ou artista. Tais diferenças, transformações e muitas vezes contradições são aprofundadas por Quilici no artigo citado. No entanto, não vamos discutir esse problema aqui. Para o bem da nossa reflexão, é relevante apenas notar uma volta à noção unitária entre corpo/espírito, a fim de, posteriormente, analisar como essa visão não dualista afetará e irá se manifestar em alguns casos específicos.

Em um primeiro momento, uma das práticas de “centramento em si” mais recorrentes foi a caminhada na natureza, essa era considerada, por vários filósofos e escritores, como uma atividade fundamental para a produção intelectual. Entre esses filósofos está Nietzsche, que “será um caminhante notável, resistente. Faz sempre menção a esse fato. A caminhada ao ar livre foi como o *elemento* de sua obra, o acompanhamento permanente de sua escrita.” (GROS, 2010, p. 19).

Para Nietzsche havia uma grande diferença entre uma obra concebida por alguém sentado em um local fechado e uma obra criada em um espaço externo, por alguém em movimento.

Estar o menos possível *sentado*, não ter fé em qualquer pensamento que não tenha surgido ao ar livre e em plena liberdade de movimento – em que também os músculos não celebrem uma festa. Todo preconceito provém das entranhas. Todos os preconceitos provém dos intestinos. O sedentarismo – já uma vez o disse – é o verdadeiro *pecado* contra o espírito. (NIETZSCHE, 2008, p. 28)

Como se pode ler no trecho acima o filósofo alemão reconecta o conhecimento ao corpo, as ideias aos músculos, voltando a colocar a questão da existência orgânica do homem. E não foi apenas Nietzsche que traçou relações entre corpo e escrita, também Jean-Jacques Rousseau, no final de sua vida, decidiu assumir longas caminhadas solitárias a fim de escrever seus últimos ensaios. Nessa obra o autor explica sua empreitada:

Tendo portanto formado o projeto de descrever o estado habitual da minha alma na mais estranha situação em que possa jamais encontrar-se um mortal, não vi nenhuma maneira mais simples e mais segura de executar essa empresa do que a de manter um registro fiel de minhas caminhadas solitárias e dos devaneios que as preenchem, quando deixo minha cabeça inteiramente livre e minhas ideias seguirem sua

inclinação, sem resistência e sem embaraços. (ROUSSEAU, 1986, p. 31)

Rousseau busca nesse processo uma maneira de liberar os seus pensamentos, de deixar sua mente livre dos anseios e resistências da razão. O deslocar-se do corpo resultaria, então, em um deslocamento da mente, do afeto, e influenciaria diretamente sua escrita. Esta já não seria mais resultado de uma atividade puramente racional, mas sim o afloramento da experiência vivida por ele.

Em sua quinta caminhada o filósofo escreve, enquanto está sentado à beira de um lago:

O fluxo e o refluxo dessa água, seu ruído contínuo mas crescente por intervalos, atingindo sem repouso meus ouvidos e meus olhos, supriam os movimentos internos que os devaneios extinguíam em mim e bastavam para me fazer sentir com prazer minha existência sem ter o trabalho de pensar. De tempos em tempos, nascia alguma fraca e curta reflexão sobre a instabilidade das coisas deste mundo do qual a superfície das águas me oferecia a imagem: mas, em breve, essas impressões leves se apagavam na uniformidade do movimento contínuo que me embalava, e que, sem nenhuma ajuda ativa de minha alma, não deixava de me fixar (...) (ROUSSEAU, 1986, p. 75)

Podemos observar nesse trecho que além dos movimentos musculares – aos quais se referia Nietzsche – liberarem o pensamento, a caminhada também proporciona um encontro entre corpo e mundo. Dessa exposição do corpo ao exterior – nesse caso a natureza – surge uma nova sensação física. Ou seja, graças aos estímulos externos com os quais Rousseau entra em contato, por meio de seus sentidos, sua atenção volta a se concentrar sobre seu próprio corpo.

Em tais experimentações o autor se permite, portanto, ser afetado pelo que ocorre à sua volta: a passagem por diversas paisagens, climas, ambientes e o encontro com outros corpos – humanos ou animais – promove sensações corporais que atravessam o caminhante.

Na caminhada como prática para a produção de conhecimento assume-se, então, o corpo como um veículo mediador entre interior e exterior. E para além de mediador o corpo passa, também, a ser o local onde essas duas instâncias se encontram, misturam-se e confundem-se. Já que o próprio corpo é, como se sabe, a um só tempo, exterioridade e interioridade.

Os devaneios de Rousseau se estendem, assim, sobre “esse sentimento de existência, com sua referência implícita à presença corporal”¹³ (VIGARELLO, 2014, p. 82, tradução nossa). Presença, essa, que só pôde ser experimentada a partir da relação com o que lhe é exterior e alheio: o mundo.

Sofrer é a *condição primeira do corpo*. Sofrer é a condição de ser *exposto ao exterior*. Um corpo sofre de sua exposição à novidade do exterior; dito de outra maneira, ele sofre de ser afetado. Como diz o Deleuze, um corpo não cessa de ser submetido à irrupção contínua de encontros, encontro com sua luz, com o oxigênio, com os alimentos, com os sons, as palavras cortantes, etc. Um corpo é antes de tudo o encontro com outros corpos.¹⁴ (LAPOUJADE, 2002, p. 6, tradução nossa) ”

13 “(...) ‘sentiment de l’existence’, avec sa référence implicite à la présence corporelle.(...)” (VIGARELLO, 2014 :82)

14 “Souffrir est la *condition première du corps*. Souffrir est la condition d’être *exposé au-dehors*. Un corps souffre de son exposition à la nouveauté du dehors ; autrement dit, il souffre d’être affecté. Comme le dit Deleuze, un corps ne cesse d’être soumis à l’irruption continuelle de rencontres, rencontre avec la lumière, avec l’oxygène, avec les aliments, avec les sons, les mots coupants, etc. Un corps est d’abord rencontre avec d’autres corps.” (LAPOUJADE, 2002, p. 6)

A partir das afecções sofridas pelo corpo em sua exposição ao exterior, surgirão sensações internas inesperadas ou desconhecidas e delas nascerão ideias, memórias, perguntas... E é nesse percurso do caminhante que se encontrará também o percurso da textualidade. Não há mais pré-concepção da obra ou previsão do resultado, pelo contrário, há uma entrega a uma atividade sem fim ou objetivo claro, uma escrita que será descoberta aos poucos, no decorrer de sua prática e que deixará os devaneios da caminhada - para usar a palavra de Rousseau - emergirem na superfície do texto.

Esse modo errático de composição textual condiz com a errância corporal proposta pelo caminhante. Aqui, portanto, como se vê, processo e resultado estão em sintonia. É por isso que o ritmo do movimento corporal, da respiração, a quantidade de energia empregada na prática, a velocidade dos pensamentos, a irrupção de memórias ou a invasão de emoções, entre outros movimentos internos e externos, ficarão impressos no texto naturalmente. Ou seja, sem que isso precise ser uma preocupação racional do indivíduo que exerce a escrita. A textualidade, assim, acabará por ter uma forma híbrida, ambígua, cheia de interrupções. Não há mais um gênero específico, mas sim uma escrita com lógica própria, que se desenvolve no decorrer da ação. Pois:

Aquele que compõe caminhando está (...) livre das amarras (...) não há contas a prestar, ninguém. Só pensar, julgar, decidir. É um pensamento que brota de um movimento, de um impulso. Sente-se aí a elasticidade do corpo, o movimento da dança. (...) não haverá extensas demonstrações bem concatenadas, mas pensamentos leves e profundos. (...) pensar caminhando, caminhar pensando, e que a escritura limite-se a ser pausa ligeira, como quando o corpo descansa durante a caminhada pela contemplação dos vastos espaços. (GROS, 2010, p. 28)

Nessa recusa deliberada em ficar parado, em enclausurar-se e isolar-se reside, então, um posicionamento ético e estético. Um procedimento de criação que

nega a visão cartesiana dualista a separar corpo/mente; afeto/razão e interior/exterior. Como explica Georges Vigarello, o espaço fechado e isolado do estúdio é um equivalente espacial da concepção racional do homem:

A imagem de uma consciência a ser examinada, instância “interior” imediatamente em contato com ela mesma, independente da experiência dos sentidos. O pensamento se assegura e se afirma. O que valoriza também dispositivo espacial decisivo: o *studium*, a torre, a célula, são lugares onde se efetua a meditação sobre os outros e sobre si. (...) O que transforma o *studiolo* em equivalente espacial da consciência, local retirado onde essa pode observar a si mesma (...).¹⁵ (VIGARELLO, 2014, pp. 30-31)

Poderíamos, então, inverter essa análise e dizer que, se o estúdio é o equivalente espacial da consciência humana, a saída do estúdio significa uma forma de escapar a essa consciência. Assim como também parece inevitável expandir tal lógica e continuar o paralelo afirmando: se desejamos novos caminhos para a escrita é necessário encontrar novos caminhos para o corpo no espaço.

(...) o prazer de encontrar novas estradas e novas certezas, provar o gosto de construir para si um pensamento com o seu próprio corpo e agir com a sua própria mente. Com efeito, pôr em crise as poucas certezas mal alcançadas permite que se abra a mente a mundos e a possibilidades antes inexplorados, convida a reinventar tudo (...). Se, de fato, se quer ganhar “outros” espaços é preciso saber brincar, sair

---

15 « L'image d'une conscience livrée à l'examen, instance « intérieure » immédiatement en contact avec elle-même, indépendante de l'expérience des sens (...) La pensée s'assure et se dit. Ce qui valorise aussi un dispositif spatial décisif : le *studium*, la tour, la cellule, sont les lieux où s'effectue la méditation sur les autres et sur soi (...) Ce qui transforme le *studiolo* en équivalent spatial de la conscience, lieu retiré où celle-ci peut observer elle même (...) » (VIGARELLO, 2014, pp. 30-31)

deliberadamente de um sistema funcional-produtivo e entrar em um sistema não funcional e improdutivo. (CARERI, 2015, p.171)

Abrir caminhos no solo, com os próprios pés, descobrir e criar novos territórios fora de si e deixar-se afetar pelo mundo, auxiliar-nos-ia, então, a encontrar caminhos desconhecidos e novos territórios dentro de nós. O que levaria a emergir uma nova escrita. Ou, nas palavras de Deleuze, “É possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela” (DELEUZE, 1998, p. 35).

De fato, Gilles Deleuze, agora tratando de literatura, não nos deixa esquecer que os grandes escritores foram, antes de tudo, grandes “vivedores”¹⁶, que não apenas escrevem, mas vivem o mundo empírica e intensamente. Buscando, sempre, novos modos de existência. Por isso suas obras são traições, rasgos, rupturas. O escritor que experimenta é, portanto, ao mesmo tempo, um traidor:

Ser traidor de seu próprio reino, ser traidor de seu sexo, de sua classe, de sua maioria – que outra razão para escrever? E ser traidor da escritura. (...) é que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido. (DELEUZE, 1998, p. 37)

Na busca desse movimento de traição, contra os modos de existência fixos e já estabelecidos, o escritor não se contenta apenas em negar um modo de existência da maioria, mas se compromete como uma tarefa de extrema dificuldade: traçar linhas de fuga.

16 Deixaremos de lado aqui a comparação que o filósofo faz entre literatura francesa e anglo-saxã, pois essa análise de Deleuze não é relevante para nossos estudos.

Partir, se evadir, é traçar uma linha. O objeto mais elevado da literatura (...). Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vaziar como se fura um cano. (...) O devir é geográfico. (DELEUZE, 1998, p. 30)

Nessa última frase Deleuze aponta o que consideramos mais acima – uma relação íntima entre a escrita de ruptura e o movimento do corpo no espaço, ou seja, “o devir é geográfico”. Uma escrita errática é, portanto, resultado de um corpo que experimenta, que abre e cria novos espaços. De um artista que cria linhas de fuga no campo da realidade: “O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma” (DELEUZE, 1998, p. 40).

Nesse sentido pode-se considerar que, quando o filósofo se refere aos escritores anglo-americanos – a saber: Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller e Kerouac – nesse mesmo texto que estamos citando, Deleuze está em um terreno diferente daquele que estávamos tratando quando nos referíamos a Rousseau. Agora, as práticas cotidianas não são apenas uma nova maneira de experimentar a própria existência, ou de sentir-se presente, mas aponta também para fora, para um desejo de romper com as maiorias, reinventar-se e reinventar o mundo.

Do modo passivo, do sentir-se, passamos para o modo ativo, do agir. Como já foi apontado na citação anterior de Deleuze, fugir é uma ação afirmativa e difícil, é uma arma. Não se está falando de uma fuga apenas como negação de uma realidade, mas como uma afirmação de desejo de construção de uma nova possibilidade. Nesse sentido o corpo é experimentado por meio de uma ação concreta, de um modo ativo e afirmativo de existência.

Essa é, na realidade, a grande mudança de meados do século XIX até os dias de hoje nas práticas de si e nos escritos que delas decorrem. De uma

experiência sensorial passiva da focalização sobre o próprio corpo, passamos a ver artistas e pensadores realizando esforços voluntários para testar suas resistências e experimentar o corpo em uma ação.

Como nos lembra George Vigarello, para o indivíduo, a partir desse período, não basta mais perceber-se na passividade:

É-lhe necessário, dizendo de outra forma, apreender um corpo que se move, e não mais somente, como no século XVIII, um corpo que sente (...). A busca transpõe uma fronteira: não mais as percepções experimentadas passivamente (...). Mas a percepção experimentada na própria ação.¹⁷ (VIGARELLO, 2014, pp.126-127, tradução nossa)

É nesse caminho que veremos, mais tarde, já em meados do século XX, as ações de artistas da *performance art*. São ações que, marcadas pelas diferenças, buscam romper com a prática usual do corpo – e do espaço –, para reinventar novos modos de existência.

A PELE QUE HABITAMOS!

Uma questão que nos interessa, ainda, é a recepção de tais textualidades criadas a partir de práticas experimentais e corporais. A nossa hipótese é que a escrita performativa criará uma ligação com os *outros* corpos, os corpos-leitores (ou auditores) do texto.

Pode parecer paradoxal, mas à medida que o escritor se reconecta com sua própria existência física, parece-nos que ele estará mais apto a conectar-se com o outro e a convidar esse a se encarnar em sua própria corporeidade. Isso porque, consideramos aqui, como Deleuze, que não há nada de pessoal na

17 "Il lui faut, autrement dit, saisir un "corps" à mouvoir, et non plus seulement comme au 18eme siècle, un corps à ressentir. (...) L'enquête a franchi un seuil: non plus les perceptions éprouvées passivement (...) mais la perception éprouvée dans l'acte même." (VIGARELLO, 2014, pp. 126-127)

existência, “*a vida não é algo pessoal*. Ou, antes, o objetivo da escritura é o de levar a vida ao estado de uma potência não pessoal” (DELEUZE, 1998, p. 41).

Há, portanto, aqui, uma diferenciação entre os fluxos de uma existência orgânica, corporal, mais próxima ao universal, e as questões pessoais referentes a uma existência psicológica, mental, mais próxima da ideia de identidade. Nesse sentido podemos considerar também a observação que Frédéric Gros faz sobre a caminhada:

Ao andar escapa-se à própria ideia de identidade, tentação de ser alguém, ter um nome e uma história. Ser alguém pega bem em reuniões sociais onde cada um se exhibe, pega bem nos consultórios de psicólogos. Mas ser alguém não seria só mais uma obrigação que acorrenta (nos obrigamos a ser fieis a nossa própria imagem), uma ficção boba que representa para nós um peso nas costas? A liberdade, caminhando é não ser ninguém, porque o corpo que caminha não tem uma história, tem tão somente uma corrente de vida imemorial. Desse modo não passamos de um bicho de duas patas que se locomove uma força pura em meio às altas árvores, um grito. (GROS, 2010, p. 14)

A corrente de vida imemorial é a conexão carnal e epidérmica entre os corpos, que transcende as camadas mentais da compreensão. É por meio dessa continuidade entre as peles que nos vemos fazendo o mesmo movimento, ou o mesmo gesto, de um outro corpo quando nos vemos confrontados com a presença desse. Como nos chama a atenção Georges Vigarello:

Pessoas que olham fixamente um dançarino se equilibrando sobre uma corda se mexem, viram e balançam seus corpos naturalmente como eles o veem fazer e como eles sentem que eles teriam que fazer naquela situação (...) Adam Smith insiste: nosso corpo ressoa com aquilo que o

outro sente (...) resultado bem físico, a sensação está na concretude da experiência.¹⁸ (VIGARELLO, 2014, pp. 63-64, tradução nossa)

É, portanto, graças a essa delicada e invisível continuidade física entre os corpos – nervosa, sensível, concreta – que a textualidade criada em processos performativos pode ultrapassar as barreiras do tempo-espço – entre escrita e recepção da obra – para continuar a se atualizar. Daí, talvez, pode-se explicar as afirmações de Zumthor sobre a leitura da poesia. À medida que o corpo do autor foi ativado durante a escrita, o texto conterà um movimento corporal virtual, que ao ser confrontado com o corpo do leitor, será atualizado pela leitura. Nesse caso há uma continuação entre o momento de concepção da obra e o momento de recepção dela, mesmo que essa continuidade seja invisível. Há um fluxo que, iniciado no momento da escrita, transbordará para o instante da leitura.

UM GESTO

Ao longo deste estudo, enquanto se relacionava corpo e escrita, um conceito que pareceu de extrema pertinência foi o da textualidade como, a um só tempo, resultado e ativação de um *gesto*.

Essa concepção surgiu, em um primeiro momento, da leitura da obra do crítico literário francês Dominique Rabaté – cujo trabalho analisa os poemas modernos e contemporâneos enquanto *gestos líricos* – mas, posteriormente, após algumas outras leituras sobre o tema, o gesto se mostrou um conceito poderoso para uma análise mais ampla das linguagens artísticas, saindo do

18 "Des gens qui regardent fixement un danseur en équilibre sur une corde, bougent, tournent et balancent leurs corps naturellement comme ils le voient faire et comme ils sentent qu'ils auraient à le faire s'ils étaient dans sa situation (...) Adam Smith insiste: notre corps résonnerait avec ce que l'autre peu sentir. (...) résultat bien physique, la sensation demeurant concrètement éprouvée." (VIGARELLO, 2014, pp. 63-64)

âmbito da poesia, sendo, inclusive, um princípio norteador para muitos filósofos, críticos de arte e teóricos do teatro.

Ambivalente, o gesto possui uma ligação concreta com o corpo, revelando, assim, uma natureza expressiva e espontânea, mas, ao mesmo tempo, possui uma origem mental, na medida em que também é produzido de forma intencional, voluntária. Ele se encontra, portanto, “ ‘entre dois’ (especialmente entre a alma e o corpo)”¹⁹ (GUÉRIN, 2011, p. 24, tradução nossa).

Ou, ainda, como explicaria Dominique Rabaté:

Produzido por um sujeito, o gesto se liga a um impulso que pode tanto vir de dentro como de fora. Mais ou menos voluntário, mais ou menos eloquente, o gesto se trabalha da mesma maneira como os pintores ou mestres de artes marciais, que insistem – tanto uns como outros – sobre o estranho desprendimento de si, ao qual se deve chegar para o executar da maneira mais perfeita.²⁰ (RABATÉ, 2013, p. 14, tradução nossa)

Esse desprendimento de si, ao qual se refere Rabaté, vai ao encontro das observações de Deleuze sobre o escritor-traidor que apaga o próprio rosto. Assim, embora o gesto seja executado por um sujeito e, portanto, seja “revelador de personalidades, de interesses e de paixões”²¹ (GUÉRIN, 2011, p. 19, tradução nossa), por outro lado, o gesto é passível de ser re-efetuado, de maneira a se reajustar a um outro corpo e subjetividade. Esse aparente paradoxo pode ser explicado pelo fato do gesto não ser apenas utilitário, comunicativo, mas também expressivo. Ele se liga a uma necessidade corporal de expressar-se, para além das faculdades mentais comunicativas: “ (...) o gesto

19 “ (...)son lieu est 'l'entre-deux'(entre l'âme et le corps notamment) ” (GUÉRIN, 2011, p. 24).

20 “Produit par un sujet, le geste se lie à une impulsion qui peut bien venir du dedans que du dehors. Plus au moins volontaire, plus au moins éloquent, le geste travaille, à la façon des peintres ou des maîtres des art martiaux qui insistent, les uns comme les autres, sur l'étrange dessaisissement de soi auquel il faut parvenir pour l'exécuter de la façon la plus parfaite.” (RABATÉ, 2013, p. 14)

21 “Révéléateur des personnalités, des intérêts, des passions.” (GUÉRIN, 2011, p. 19)

atesta um querer-dizer animal que, a seu nível mais baixo coincide com um querer-viver, já que a própria expressão das emoções se localiza no quadro das finalidades da vida ²² (GUÉRIN, 2011, p. 20, tradução nossa).

É nessa manifestação de um desejo de viver animal, intrínseco ao corpo, que reside a potência do gesto, uma potência, portanto, que emana da realidade orgânica, da pulsão de vida que diz respeito a todas as existências. E que, assim, poderá ser reativado por um *outro*.

Na base da transmissão dessa corrente de movimento está, portanto, mesmo que implicitamente, o corpo – ou a conexão invisível entre os organismos e as peles dos animais que somos. Nesse aspecto podemos, mais uma vez, lembrar de Artaud que em seus escritos não deixava de considerar que a recepção da poesia poderia se dar pela ressonância da vibração corporal entre aquele que recita e aquele que ouve o texto:

No momento em que eu recito um poema, não é para ser aplaudido, mas para sentir os corpos de homens e mulheres, digo *corpos*, tremer e se deslocar, deslocar como deslocamos da obtusa contemplação de Buda sentado, coxas instaladas e sexo gratuito, à alma, quer dizer à materialização corporal e real de um ser integral de poesia.²³ (ARTAUD apud GROSSMAN, 2003, p. 19, tradução nossa)

[Afinal, não seriam esses os fluxos conjugados sobre os quais fala Deleuze? “Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos

22 “ (...) le geste atteste un vouloir-dire animal qui, à son plus bas niveau, coïncide avec un vouloir-vivre, puisque l'expression même des émotions se place dans le cadre des finalités de la vie. ” (GUÉRIN, 2011, p. 20)

23 “Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d'hommes et de femmes, je dis *des corps*, trembler et virer à l'unisson du lien, virer comme on vire, de l'obtuse contemplation du boudha assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l'âme, c'est -à- dire à la matérialisation corporelle et réelle d'un être *intégral* de poésie.” (GROSSMAN, apud ARTAUD, 2003, p. 19)

(...) Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição.” (DELEUZE, 1998, p. 41.)]

Como afirmaria Dominique Rabaté, ao final de seu livro, enquanto analisa a obra do poeta Olivier Cadiot, estamos, enquanto corpos, “sozinhos juntos”. Somos “*um* corpo, um corpo no meio de outros semelhantes e diferentes, e capaz de comover e de tocar outros corpos, capaz de estar sozinho com todos eles” (RABATÉ, 2013, p. 226, tradução nossa)²⁴. Nesse sentido, a experiência da recepção desse tipo de obra não será apenas contemplativa, mas ativa e física – exatamente como já considerava Zumthor ao analisar o leitor da poesia.

Assim, uma obra-gesto habitaria um campo *entre*. Por um lado, expressão singular da atitude de um artista, por outro, atitude que poderá ser atualizada e reajustada por aquele que frui a obra. Isso se explica pelo caráter virtual do gesto, que mesmo sendo efetuado pelo autor, continua sendo passível de ser repetido e reativado. Não sendo nunca finito.

Invenção, iluminação do corpo, o gesto inaugura toda cultura; ele é virtual. Hábito transmitido, ele forma com outros a base de uma tradição. Que os homens inaugurem ou mantenham em vida aquilo que eles viram ser feito, é por um gesto. Por um lado, ele é *iniciação*, por outro, *imitação*.²⁵ (GUÉRIN, 2011, p. 21, tradução nossa)

É nesse sentido que em seu livro, *Gestes lyriques*, Dominique Rabaté relaciona a poesia moderna e contemporânea a um gesto inaugural. Em sua obra o crítico se pergunta o que confere vitalidade aos poemas modernos que,

24 “*un corps, un corps parmi d'autres semblables et différents, et capable d'émouvoir et de toucher d'autres corps, capable d'être seul ensemble avec eu tous.*” (RABATÉ, 2013, p. 226)

25 “*Invention, illumination du corps, le geste démarre toute culture ; il est virtuel. Passé habitude, il forme avec d'autres le socle de la tradition. Que les hommes inaugurent ou maintiennent en vie ce qu'ils ont vu faire, c'est par un geste. Par un côté il est initiation et par l'autre imitation.*” (GUÉRIN, 2011, p. 21)

principalmente após Charles Baudelaire, abandonam as formas tradicionais pré-estabelecidas de poesia – com seus versos, estrofes e rimas. A resposta encontrada pelo autor é que na poesia moderna e contemporânea podemos entrever um gesto do poeta por trás do texto, gesto, esse, que posteriormente será atualizado pelo leitor da obra: “o poema se torna a expressão de um gesto que o funda e que o reinventa, no entanto, na mesma medida, como em uma fita de Möbius”²⁶ (RABATÉ, 2013, p.19, tradução nossa).

Podemos considerar, assim, que ao traçar linhas de fuga, o escritor-experimentador efetua um gesto que se mantém presente, de forma virtual, na textualidade. Tal virtualidade será então atualizada a cada leitura, o leitor se tornando, assim, um repetidor do gesto inaugural. “O gesto realizado pelo texto poético não é apenas aquele que descreve o escritor, caso ele consiga. Ele se torna também o gesto do leitor ou do ouvinte”²⁷ (RABATÉ, 2013, p. 12, tradução nossa). Não se trata, portanto, de uma simples imitação desse, mas uma repetição, uma reativação do gesto, que, em outro corpo, encontrará uma forma inédita. Como explica Jean-Frédéric Chevallier sobre o conceito de repetição em Deleuze:

O sentido da repetição indica o sentido da vida – e a esse último é necessário procurar para além da estética e do Idêntico. É necessário que a repetição avance, faça avançar, crie algo novo. (...) Depende de uma repetição “o prazer em se rejubilar”, pois, adotando essa repetição em um movimento à frente, desejando-a, é a vida mesmo, o movimento da vida, que adotamos, que aceitamos, que afirmamos.²⁸ (CHEVALLIER, 2015, pp. 38-39, tradução nossa)

26 “Le poème devient l'expression même d'un geste qui le fonde et qui l'invente pourtant à mesure, comme dans un anneau de Möbius.” (RABATÉ, 2013, p. 19)

27 “Le geste qu'accomplit le texte poétique n'est pas seulement celui que décrit, s'il réussit, l'écrivain il dévient aussi celui du lecteur ou de l'auditeur.” (RABATÉ, 2013, p.12)

28 “Le sens de la répétition indique le sens de la vie – et ce dernier, il faut le chercher au-delà de

Na repetição do gesto inaugural pela leitura ou audição do texto, o gesto seria “mais o ajuste de uma experiência singular a uma outra singularidade”²⁹ (RABATÉ, 2013, p. 12, tradução nossa), assim, como explica o autor, a repetição de um gesto seria “como se nós nos colocássemos nos rastros de um movimento que carrega a mesma dinâmica e, às vezes, o mesmo clima afetivo” (RABATÉ, 2013, p. 12, tradução nossa).

É nesse sentido que o artista se torna menos importante enquanto sujeito estável, psicologicamente definível, mas mais importante enquanto operador de uma atitude, canalizador de um fluxo de vida que pode ser apreendido pelo corpo do outro.

Como dirá Rabaté, não se trata mais de um *eu lírico* sólido, mas de um “eu” desestabilizado, um “eu” em ação, que não se veicula a uma personalidade homogênea, única e fixa.

Trata-se, portanto, menos de descrever o sujeito lírico, do que de indicar os modos de subjetivação e des-subjetivação nos quais ele está enredado e pelos quais ele se constitui como tal, em uma dinâmica em que o mais pessoal nunca se dissocia de uma potência impessoal, já que ela vem da linguagem. (RABATÉ, 2013, p.14, tradução nossa)

Seria, afinal, a partir da modernidade, e em Baudelaire mais especificamente, que o artista se tornaria mais uma atitude do que um sujeito. É a partir daí que o *eu lírico* se coloca em movimento e se torna um traçador de linhas de

l'esthétique et de l'identique. Il faut que la répétition avance, fasse avancer, crée du nouveau. (...) Il y va d'une répétition "dont on a plaisir à se réjouir", car, en adoptant cette répétition en avant, en la *voulant*, c'est la vie même, le mouvement de la vie, que l'on adopte, que l'on accepte, que l'on affirme." (CHEVALLIER, 2015, pp. 38-39)

29 "C'est plutôt l'ajustement d'une expérience singulière à une autre. (...) comme si nous nous remettons dans les traces d'un mouvement qui porte la même dynamique, et parfois le même climat affectif." (RABATÉ, 2013, p.12)

fugas: "(...) ser moderno não é se aceitar a si mesmo tal qual se é no fluxo dos momentos que passam, é se tomar, a si mesmo, como objeto de uma elaboração complexa e dura (...)"³⁰ (FOUCAULT, 2001, p.1390, tradução nossa).

Exatamente por isso os verbos irão se tornar a base para a análise literária de Rabaté. Não se trata mais da constituição de um ego estável, da comunicação de uma subjetividade, mas do movimento de um ser que age, que se reinventa, que possui uma atitude: "(...) finalmente, tratar-se-ia de preservar a própria força de algumas ações e de fazer isso por meio da linguagem. Fazer escutar e vibrar alguns infinitivos. De prolongar alguns verbos dando-lhes ainda uma ressonância, uma atividade ou mesmo uma ativação"³¹ (RABATÉ, 2013, p. 24, tradução nossa).

Aqui, a potência da linguagem como gesto, que faz vibrar ações, é similar à ideia do filósofo Giorgio Agamben sobre a poesia, para quem a potência da linguagem reside em ser por si só um acontecimento, uma ação – para ele de “mostrar” ou “indicar” –, ao invés de ser uma mediadora entre a ideia e a coisa. Segundo ele é exatamente nos poemas que ainda resistiria essa linguagem como gesto. Como resume Maria Rosa Duarte de Oliveira:

Percebê-la [a linguagem] dentro do seu ser, ao invés de apenas consumi-la, automaticamente, como moeda de troca para a comunicação. E aí a língua passa a retomar o seu sentido de referência gestual, que é aquele dos dêiticos (dêixis para os gregos), isto é, ‘mostrar, indicar’, e não substituir por um conceito geral e mediador entre a palavra e a coisa. (OLIVEIRA, 2013, pp. 60-61)

30 "Être moderne, ce n'est pas s'accepter soi-même tel qu'on est dans le flux de moments qui passent, c'est se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure. (...)" (FOUCAULT, 2001, p. 1390)

31 "Finalement, il s'agirait de préserver la force même de quelques actions, et de le faire par et dans le langage. De faire entendre et vibrer quelques infinitifs. De prolonger certains verbes en leur donnant encore une résonance, une activité ou même une activation." (RABATÉ, 2013, p. 24)

A linguagem, nessa perspectiva, mobiliza e movimenta fluxos: “o que a arte conseguiu então comunicar é menos um conteúdo do que uma disposição a receber o gesto, a transmiti-lo, para que seu movimento nunca cesse”³² (RABATÉ, 2013, p. 16, tradução nossa).

Consideramos, assim, que na textualidade resultante de processos performativos, entre a escrita e o texto final, há um gesto que é efetuado e que será repetido. Nesse sentido essa textualidade seria transmissora de um movimento. Tal movimento não seria aleatório, mas possuiria uma íntima relação com o movimento iniciado no momento de criação da obra, isto é, nesse processo encarnado de escrita. – Vale ressaltar que consideramos o movimento externo do escritor como propulsor de um movimento interno no escritor e posteriormente no leitor. Tal qual propõe Deleuze e explica Jean-Frédéric Chevallier: “trata-se de mover para comover (...) o *movimento real* como aquele que *realmente* nos move”³³ (CHEVALLIER, 2015, pp. 26-27, tradução nossa).

Ou seja, se por um lado essas textualidades são resultantes de uma prática que mobiliza o corpo (do *mover* para *comover*); por outro lado elas atualizarão esse movimento no momento de sua recepção (aqui, talvez, pode-se mudar o sentido dos fatores e dizer-se que se trata do *comover* para *mover*).

E aí reside a principal hipótese deste trabalho: a natureza do gesto que a textualidade veicula está diretamente relacionada com a natureza da prática de escrita performativa assumida pelo autor. Para comprovar tal relação, utilizaremos o conceito de gesto não apenas para estudar o resultado final das textualidades – a partir de um verbo norteador – como propõe Rabaté, mas também para analisarmos o processo de escrita, o verbo enquanto disparador do gesto. Levando em consideração, por fim, a “fita de möbius” sobre o qual fala

32 “Ce que l’art réussit alors à communiquer c’est moins un contenu qu’une disposition à recevoir le geste, à le transmettre, pour que son mouvement ne cesse pas.” (RABATÉ, 2013, p. 16)

33 “Il s’agit de mouvoir pour émouvoir (...) le *mouvement réel* comme celui qui *réellement* nous *meut*.” (CHEVALLIER, 2015, pp. 26-27)

o crítico literário. Ou seja, o gesto como origem e como atualização constante da textualidade.

E A PERFORMATIVIDADE?

Se este estudo partiu, em um primeiro momento, do campo teórico da performatividade para refletir sobre a dramaturgia, durante o seu percurso encontrou-se a noção de gesto que, a partir de então, tornou-se a ferramenta teórica central para as análises que faremos a seguir.

Mas, se tal conceito parece novo e alheio a esta pesquisa, é importante salientar que ele não nega de maneira nenhuma a noção de performatividade. Aliás, pelo contrário, ele é reativado por essa última. Assim explica o próprio Dominique Rabaté:

De uma certa maneira, o desejo de auto-realização que o poema traz com ele depende da possibilidade de que a linguagem realize realmente algo. Para mim, a poesia é, em certo sentido, o nome dessa performatividade do discurso, à qual todos nós aspiramos.³⁴ (RABATÉ, 2013, p. 21, tradução nossa)

Nesse aspecto a poesia se torna sinônimo de discurso performativo, ou seja, um discurso que realiza uma ação. O gesto, portanto, só pode ser repetido a cada leitura graças à potência performativa da linguagem.

Poderíamos sintetizar da seguinte maneira: a textualidade criada a partir de um processo performativo e encarnado vincula um gesto, um movimento, que foi originado na criação da obra. Tal gesto, no entanto, encontra-se em

34 "D'une certaine manière, le souhait d'auto réalisation que porte avec lui le poème entendu comme geste dépend de la possibilité que le langage accomplisse réellement quelque chose. Pour moi, la poésie est un certain sens le nom de cette performativité de la parole, à laquelle nous aspirons tous." (RABATÉ, 2013, p.21)

estado virtual e só será reativado no momento de leitura/audição da obra e graças à potência performativa da linguagem.

RESUMINDO:

Faremos a seguir uma breve recapitulação dos três principais aspectos do gesto, a fim de relacioná-los com a cena performativa. Afinal, cabe ainda justificar a relevância do uso de textualidades dessa natureza na criação de obras cênicas.

1. Em primeiro lugar, é bom lembrar que o gesto é repetido a cada leitura ou audição de um texto. Essa virtualidade a ser atualizada é, de maneira geral, uma das principais premissas de um evento performativo – ações que serão realizadas, atualizadas e criarão um evento singular, mesmo em sua repetição. Assim, a criação dessas textualidades performativas nos interessa à medida que a fala do ator/performer poderia ativar os gestos contidos naquele texto.

2. Em seguida, temos o caráter ambíguo do gesto, isto é, o fato de ele se encontrar em um local de tensão – *entre* o pessoal e o impessoal; *entre* o corporal e o mental; *entre* o humano e o animal; *entre* o processo e o resultado final. Tal ambivalência e movência, própria ao gesto, vai ao encontro de uma das características fundamentais das obras performativas. Como explica Josette Féral, o trabalho do performer “(...) instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, de **desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem**”. (FÉRAL, 2008, p. 203)

3. Por fim, o terceiro e último aspecto que levantamos: o gesto não comunica, mas sim indica, aponta. Ele traça linhas de fuga e conjuga fluxos. Ou seja, ele catalisa e, posteriormente, instaura uma experiência. Não temos mais, portanto, o foco na transmissão de informação. Aqui, mais uma vez, vemos uma

característica do gesto que está em consonância com a natureza das obras performativas. Pois, como observa Erika Fischer-Lichte:

(...) (*a performance*) resiste veementemente às demandas da estética hermenêutica, que visa compreender a obra de arte. Nesse caso (da *performance*), compreender a ação da artista era menos importante do que as experiências que ela teve (..) e que ela gerou nos espectadores (...).³⁵ (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 25, tradução nossa)

Será, portanto, dessa imbricada relação entre gesto e performatividade, processo e resultado, criação e recepção, que nascerão nossas análises. Esse campo teórico híbrido, que ocupa um local de fronteira entre conceitos, possibilitará um estudo mais amplo, isto é, de textualidades diversas – desde textos modernos, escritos por autores como Baudelaire e Breton, até experiências contemporâneas propostas por escritores e/ou performers como Perec, Cao Guimarães e Myriam Lefkowitz –, transpondo, assim, a classificação estanque de “gênero literário”.

35 “It vehemently resists the demands of hermeneutic aesthetics, which aims at understanding the work of art. In this case, understanding the artist's actions was less important than the experiences that she had while carrying them out and that were generated in the audience.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 25)

Sim, eu poderia abrir as portas que dão pra dentro
Percorrer correndo os corredores em silêncio
Perder as paredes aparentes do edifício
Penetrar no labirinto
O labirinto de labirintos
Dentro do apartamento
Sim, eu poderia procurar por dentro a casa
Cruzar uma por uma as sete portas,
as sete moradas
Na sala receber o beijo frio em minha boca
Beijo de uma deusa morta
Deus morto,
fêmea de língua gelada
Língua gelada como nada
Sim,
eu poderia em cada quarto rever a mobília
Em cada uma matar um membro da família
Até que a plenitude e a morte coincidissem um dia
O que aconteceria
De qualquer jeito
Mas eu prefiro abrir as janelas pra que entrem
todos os insetos

Caetano Veloso

poema sobre duas pernas num portu-francês errático

está cansada. A lombar dói do percorrer dos labirintos urbanos. Às costas não lhes agrada a ideia esdrúxula de tentar ser elegante. A elegância tem hora e contexto adequado. Quando a hora e contexto são ignorados você passa, automaticamente à deselegância – algumas vezes até ao ridículo. – e nada nem mesmo uma ameaça terrorista ou a consciência da queda do avião... nada... te causa mais temor do que o ridículo...

Senta-se no banco da *Place de Vosges*. Senta-te no banco da praça. Sento-me no banco. E sente. Sentada.

Você olha para o céu. Olha e é olhada.

Em um dia ensolarado como este – e no entanto triste – em um dia que até as nuvens se recusam a aparecer, você veste bota preta de salto. Olha-se no espelho. Tão só, parece... o negro te entristece. Mas continuará a usá-lo. O salto não é alto, é apenas uma vontade um começo um despontar de um seio na flor da idade...

Só há você entre o céu e a calçada.

Por fim,

Enfim,

É tudo e é nada. Não devia ter saído de salto alto. Eles estalam o tornozelo e entalam nas incongruências do asfalto. Fazem as palavras saírem mancadas.

Ou surdas

Ou tortas

Ou mudas

Elas se enroscam na calçada e dizem truncadas

je
suis
là

je
suis
là

je
suis
là

je
suis
là

je
suis
là

Je suis là où tu n'es pas. Je suis là.

Eu--- là ----- alhures
----- ailleurs

Où même moi, je n'y suis pas
Les pieds montrent un chemin inconnu, mais connu
Parce que le corps le sait
Il saisi une mémoire i mémorable des choses qui tombent dans l'oubli

Dans l'abri...

Mais, moi je

tombe

aussi

(les talons ne sont pas fait pour cela....)

je

suis

là

je

suis

là

onde o sol acaricia meu rosto onde o sangue pulsa estou entre as pernas quentes
que se roçam que se enroscam que trançam outras veias e estou aqui. Nesta cidade
fantasma. Nestas ruas artérias. Boulevares semânticos.

je

suis

là

où tu n'es pas.

moi

toi

moi

toi

moi

toi

je me suis perdue et puis je suis revenue

20 ans plus tard

20 ans plus bête

20 ans plus moche

20 ans plus proche

enfin

de la fin

et pourtant no entanto ou portanto

il faut se rappeler

JE SUIS LÀ

COMO SER E ESTAR NA CIDADE MODERNA?

Como veremos a seguir, as textualidades que analisaremos nesta parte do trabalho são resultantes da relação entre dois elementos fundamentais: as cidades modernas – novas organizações espaciais urbanas resultantes das transformações econômico-sociais do século XIX – e os corpos modernos – novos organismos que sofrem o impacto das transformações de tais espaços.

Assim, mesmo se o movimento do corpo do escritor continua sendo uma das peças-chave nas criações textuais que veremos a seguir – no caso de Baudelaire, por exemplo, “a lenta elaboração de seus poemas é feita andando (...)” (HAZAN, 2002, p. 436, tradução nossa)¹ – ocorre, nesse período histórico, uma mudança no espaço dessas práticas, o que influenciará profundamente as textualidades obtidas. Ou seja, se antes, em Rousseau e outros, víamos escritos que surgiam do encontro entre um corpo e o espaço natural, agora veremos um corpo confrontado com a urbanidade. “O poeta é um errante, um *flâneur* – um descendente do caminhante solitário de Rousseau, mas que substitui a natureza pela cidade”² (GUYAUX, 2017, pp. 76-77, tradução nossa).

Dessa mudança fundamental do local de experiência podemos verificar, como veremos mais à frente, grandes transformações nos resultados textuais obtidos. Pois a cidade surge primeiramente como um golpe violento no corpo moderno, que não estava preparado para a experiência desse novo espaço. “O sentimento de uma ruptura urbana, dito de outra maneira, cria pela primeira vez, o sentimento de uma ruptura de sensibilidade. Fraqueza de nervos, confusão, desconforto e, a partir de então, nova e insistente percepção do corpo”³ (VIGARELLO, 2014, pp. 67-68, tradução nossa).

1 “La lente élaboration de ses poèmes se fait en marchant (...)” (HAZAN, 2002, p. 436).

2 “Le poète est un rôdeur, un flâneur – un descendant du promeneur solitaire de Rousseau, mais qui substitue la ville à la nature.” (GUYAUX, 2017:76-77)

3 “Le sentiment d’une rupture urbaine, autrement dit, crée pour la première fois, celui d’une rup-

Confrontado com essa dura realidade urbana, o homem moderno se divide entre o fascínio pela novidade e a nostalgia pelo que se perdeu. Assim, a experiência da cidade dá origem a diversas contradições, corpos dúbios e desejos ambivalentes, como poderemos observar em Baudelaire, poeta moderno que catalisa essa mudança histórica por excelência.

Se a natureza é concebida como local harmonioso, fora do controle e do domínio humano – “A natureza como tal escapa à ascendência da ação racionalmente realizada, tanto à dominação quanto à apropriação. (...) ela “é” aquilo que foge; é atingida através do imaginário” (LEFEBVRE, 1991, p. 67) – a urbe é obra do homem, lugar construído e praticado pelos seus cidadãos. Assim, sua existência depende da ação humana, da habitação e transformação contínua pela experiência de seus habitantes.

É nesse aspecto – na relação de alteridade e de construção constante – que a cidade se torna um local de prática, em oposição à contemplação, tão comum em um espaço natural.

Diferentemente da natureza, portanto, a cidade nos impele a agir e a nos relacionar.

A cidade acompanha, de fato, uma valorização da *vita activa*, da *praxis*, à custa da *vita contemplativa*. Enquanto o homem da vida contemplativa é um homem de interioridade, um indivíduo fora do mundo, que se exila, que parte em recolhimento em um mosteiro ou no deserto, o urbano é um homem ativo (...) (MONGIN, 2009, p. 36)

A experiência da urbanidade insere, portanto, um novo fator na relação corporal com o espaço: a cidade nos expõe a proximidade com outros corpos. Nesse espaço comum, em que corpos se esbarram, desviam, seguem, confrontam, ajudam, um novo elemento entra, portanto, em jogo: a alteridade. O *outro* se

---

ture de sensibilité. Faiblesse de nerfs, désordres, inconforts et, des lors, perception nouvelle et insistante du corps » (VIGARELLO, 2014, pp. 67-68).

apresenta tanto como uma instigante descoberta em situações de potentes encontros do acaso – como em *A une passante* ou em *Nadja* –, quanto como um espelho negativo na imagem da multidão – que representa aquilo que os artistas modernos mais temem: o automatismo, a indiferença, a homogeneização dos homens, a potência de vida neutralizada.

Diferentemente dos exemplos que vimos na primeira parte do trabalho, portanto, a atitude dos escritores nas cidades modernas não é mais contemplativa – utilizando os estímulos exteriores da natureza para conectar-se com a sua presença física, suas sensações internas e pensamentos; não, agora os artistas, além de experimentarem sua existência, a afirmam e a praticam, interferindo também no seu entorno a partir delas. Assim veremos que é a partir da vivência das cidades que aparece com força nas textualidades modernas a fricção entre solidão/multidão; interior/exterior; público/privado. Como explica Mongin:

Multiplicadora de relações, aceleradora de trocas, a cidade acompanha a gênese de valores qualificados como urbanos. É por isso que, para além do aspecto físico da aglomeração espacial circunscrita por um território e seus limites, por um dentro e por um fora, a experiência urbana remete aqui a três tipos de experiências corporais que enlaçam o privado e o público, o interior e o exterior, o pessoal e o impessoal. (MONGIN, 2009, p. 29)

E se, por um lado, essa nova e intensa experiência do espaço choca o homem moderno, por outro, o fascina e o encanta. Veremos, então, pelo prisma dos trabalhos de dois grandes artistas – Charles Baudelaire e André Breton – como as transformações, contradições e tensões da relação com esse novo espaço – o urbano – reverberaram na criação e no resultado textual de obras fundamentais.

ABRIR JANELAS...

É nesse contexto de constituição da cidade moderna, em meados do século XIX, que vemos surgir a obra de Charles Baudelaire, poeta que considerava a *flânerie* – o deambular lento e sem rumo pelas ruas – como prática essencial para a criação do artista.

O artista-*flâneur*, figura defendida pelo poeta, teria que ganhar as ruas para observar e absorver a cidade, isto é, experimentá-la corporalmente a fim de utilizar essa experiência como fonte de criação. Em seu célebre texto *O pintor da vida moderna*, Baudelaire afirma que um artista de sua época deve ser um homem do mundo e das multidões, devendo agir como uma criança guiada pela curiosidade, que observa o seu entorno assimilando tudo: “A criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre inebriada. Nada se assemelha mais àquilo que chamamos de inspiração do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor” (BAUDELAIRE, 2010, p. 25).

Caberia ao artista da modernidade, portanto, flunar pelo espaço urbano, buscando o olhar infantil de quem vê o mundo com eterno frescor, saindo do ambiente protegido e controlado da sua casa para observar e ir ao encontro do novo. Sob esse ponto de vista teríamos em Baudelaire o princípio da diluição da fronteira entre arte e vida. Diferentemente de outros poetas e escritores, Baudelaire não se protegia do mundo e das baixeiras do mundo cotidiano, pelo contrário, se expunha a essa realidade e tirava dessa experiência a potência de seus poemas.

(...) seu gênio poético e sua realização, mais que em qualquer outro poeta, antes e depois dele, são argamassados com a específica realidade material: a vida cotidiana – e a vida noturna – das ruas, dos cafés, das adegas e mansardas de Paris. Até mesmo suas visões transcendentais se enraizam em um tempo e um espaço concreto. (BERMAN, 1987, pp. 137-138)

, então, vira à esquerda,

o pé dói

[mas não sangra]

seus olhos são tristes

[mas não são trágicos]

seu peito está vazio

[mas não está nu]

você é sincera

[mas não irremediavelmente honesta]

NÃO É POETA

sente um peso nos ombros mas eles não cedem.

olha para baixo mas não se lança.

As ideias saltam em sua mente como pequenas sementes de milho

explodindo em pipoca

mas elas

não

se fixam

em lugar

algum

é nada mais do que alguém que deseja

deseja ser

e mais nada

é apenas mais uma nesta multidão que atravessa a rua

mas não basta

deseja ser as linhas

traçadas e pisoteadas pelos transeuntes

as fronteiras as barreiras as faixas de proibição os limites do precipício as bordas
das pontes

a tensão da superfície
prestes a romper
ou a ser rompida

tem vontade profunda de ser
a sinalização
o proibido estacionar
o risco no meio da placa
o rabisco no muro
o bueiro sugando tudo.
quer receber sem dar
quer vaziar
extrapolar
transbordar

meio-fio barragem calçada tubulação grade

que os homens tentem te conter e não consigam

veleiros jatinhos motos bicicletas asa deltas moinhos

que os homens tentem te alcançar e não consigam

quer ser vento
quer soprar do fundo do pulmão da terra
sair voando
sem tempo
invadir os espaços
carregar o mundo em redemoinho
derrubar as placas
as sinalizações
o muro em que se encontrava o rabisco
as proibições
arrancar as linhas desenhadas no chão

a faixa de pedestre a fronteira as barreiras

rasgar os peitos e deixá-los nus
corações expostos

ser o precipício
a queda livre
o segundo que antecede o choque
as nuvens
o vapor
o último suspiro

invisível e profundo
inaudível e triste
imperceptível e selvagem
para que os homens tentem te inventar e não consigam

Para nos guiar nesse estudo sobre a *flânerie* proponho aqui refletir sobre os pontos contraditórios da modernidade e da cidade moderna a partir da imagem do vapor, tal qual propõe o teórico T. J. Clark:

(...) nunca fora inequivocamente uma imagem de esvaziamento e evanescência. Sempre fora também uma imagem de poder. O vapor podia ser domado; o vapor podia ser comprimido. Foi o vapor que inicialmente tornou possível o mundo da máquina. (...) O vapor é poder e possibilidade, portanto; mas também, logo, está obsoleto – é uma figura de nostalgia de um futuro, ou um sentimento de futuridade, que a idade moderna tinha no início mas que jamais poderia atingir. (CLARK, 2006, p.129)

De uma forma semelhante ao vapor, a cidade moderna desponta como um símbolo dúbio e ambivalente, carregando em si tanto a potência dos avanços científicos, quanto a impossibilidade de atingir o futuro brilhante prometido pelo discurso do progresso. As metrópoles que surgiam no século XIX – a Paris remodelada do barão de Haussmann é o grande exemplo – eram consequência do crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico, mas eram também resultado da destruição do passado e da marginalização dos indivíduos que estavam excluídos do sistema econômico vigente. Na mesma medida em que eram velocidade e promessa de futuro, esses novos centros urbanos eram a anulação da memória, assim como negação do presente brilhante para os que não podiam consumi-lo.

Seriam os primórdios do que chamamos hoje de espetacularização das cidades, com um discurso sanitarista, mas também estético, sem esquecer a preocupação militar. As habitações populares, os bairros pobres – leia-se insalubres e feios – e suas ruas estreitas são destruídos

em massa para dar lugar à cidade burguesa com suas grandes avenidas (*grands boulevards*) (...) (JACQUES, 2012, p. 46)

Não se trata de ir pelo caminho, tão perigoso quanto reducionista, de analisar a obra de Baudelaire apenas em um sentido sócio-político, como adverte Jean Starobinski em seu livro *A melancolia diante do espelho*. No entanto, no caso de uma análise baseada no corpo, não podemos nos furtar de compreender o contexto em que esse está inserido – afinal, quais forças agem e (de)formam este corpo. Lugar mais profundo de subjetividade, a materialidade de nosso corpo é também resultado de uma moldagem feita por mãos externas a ele, pela realidade objetiva e histórica.

Lugar da biologia, das expressões psicológicas, dos receios e fantasmas culturais, o corpo é uma palavra polissêmica, uma realidade multifacetada e, sobretudo, um objeto histórico. (...) E, do mesmo modo que a língua, o corpo está submetido à gestão social tanto quanto ele a constitui e a ultrapassa. (SANT'ANNA, 1995, p.12)

Não parece estranho, portanto, que o gesto – que tem no corpo a sua origem – também tenha componentes subjetivos e culturais, instintivos e sociais.

Poderíamos, assim, partir do macro – a sociedade moderna – para pensarmos o micro – os corpos dos indivíduos nesta urbanização “brilhante”. E, então, o vapor se torna metáfora para constituição dos corpos dos sujeitos: uma força a ser domada, uma potência a ser domesticada em prol do progresso. Se a tecnologia comprimiu o vapor – originalmente livre e leve – e o utilizou como energia para a produção de um maior número de mercadorias em uma velocidade maior, o mesmo ocorria com os corpos dos homens e mulheres do período. O que podemos concluir é que a vida urbana, assim como o trabalho na era industrial, é regulamentada e segmentada. O sentido das ruas e avenidas da cidade, as vestimentas adequadas para cada ambiente urbano, a

forma de se deslocar nas calçadas, nos cruzamentos ou dentro das estações de metrô... Todos os detalhes da vida pública no ambiente compartilhado são pré-concebidos, a fim de aumentar o rendimento e a produção da população que nela habita. Como sabemos, desde a modernidade as grandes cidades são “aglomerações de homens apressados; quer se vá à cidade para produzir, para trocar, para usufruir, para aparecer, somos pressionados pelo tempo, não suportamos atraso nem obstáculo (...)” (BURGEL apud: MONGIN, 2009, p. 82).

Tais transformações pelas quais passaram as cidades modernas ficaram inscritas nos corpos dos indivíduos que as habitavam – daqueles que trabalhavam, moravam e transitavam por elas. O planejamento estratégico da cidade, por aqueles que a assistem de cima, “daqueles que produzem os espaços a partir da vista aérea, dos cálculos objetivos e do poder que os sustenta” (JACQUES, 2012, p. 268), acabava normatizando a vida daqueles que habitavam cotidianamente os espaços urbanos. Portanto, qualquer possibilidade de uso da cidade considerado “inadequado”, seria (e ainda será) julgado e reprovado. E foi essa cidade moderna, a nova Paris que o Barão de Haussmann redesenhava, o contexto para a criação artística e produção crítica de Baudelaire.

Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como espectador, mas como participante e protagonista desta tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos. (BERMAN, 1987, p.143)

Eu sinto o vento que sai do Ar condicionado
Lá fora o calor continua o mesmo
às 23h

Homens bebem café ou chá
Mulheres usam véus
E não bebem
Nada
nem água
Não se sentam – passam
Eles olham
Nós
Que não nos cobrimos.

O oriente é quente
O oriente é árido
O oriente se estende
Por séculos
Onde minaretes se erguem
E uma voz chama para a oração

É cedo.

A voz se mistura ao meu sono
eu sonho
com você
em uma cidade medieval
em uma cidade murada
onde toca o sino de uma igreja da década passada

eu te chamo para seguir o curso de um rio
caudaloso
cau – da – loso
CAU – DA
CALDA
a parte que se estende da coluna vertebral dos bichos
que não somos
corta-se o rabo fica a civilização
Imagina, se ainda tivéssemos caldas?

como seria abaná-las
como um cachorro
para quem o rabo é um pedaço de coração colado na traseira do corpo
Eu tenho um rabo
Mas ele se encontra nos meus pés.

Lembra?

Quando eu te abraçava meus pés se balançavam
Independentes

Eu sei que estou feliz quando meus pés me contam
E também sei ficar feliz, mesmo se estou triste – terrivelmente triste, triste de não
ter jeito – quando meus pés se põem a dançar.

Eu danço
Sob a música de Leonard Cohen *dance to the end of love*
Toca
Toca agora
E nós dançamos, um colado no outro
sob uma luz que gira em um globo de espelhos e reflete o céu estrelado
sobre nossas cabeças
descortina-se o fundo do mar
agora estamos em um filme *noir*
e nos distanciamos
atrás da fumaça espessa dos cigarros
na pista de dança apertada
claustrofóbica

Eu quis ficar sozinha

Mas meus pés me levam em um passo agitado demais para a canção

Eu pulo

Me chacoalho

Me embaralho

Eu agarro o ar

Me debato

Vibro

Suo

Urro

Mostro os dentes

Salivo

Me descabelo

Jogo minha cabeça para frente e para trás para frente e para trás

Lanço meu quadril para o solo

*Mas ainda é Cohen que sai da caixa de som. Apenas Cohen. Leonard Cohen.
Que morreu recentemente. E então eu choro*

Me soluço toda

Babo

Me sufoco

Não pelo desaparecimento de Cohen. Não. Pelo fim da canção. Não. Pela luz
que girava no teto. Não. Pelo fundo do mar. Não. Pelo *filme noir*. Não. Pelo fim
do sonho. Não.

Pelo fim. Ponto.

- atrás de mim algumas pessoas também dançavam sozinhas ao som de *to the
end of love...* até o fim. Do amor. Porque o amor acaba. Quando acaba. No fim de
uma canção. O amor acaba. Numa noite mal dormida. O amor acaba num pesadelo,

onde acaba o amor e acordamos. E o amor não está mais lá. E então a música também acaba. E paramos de dançar. –

O som do Minarete dissolve-se no som da cidade lá fora. E já não sei mais discernir sonho de realidade. A voz que chamava para a oração não era a tua. Nem a minha. É uma voz em língua estrangeira. Que eu não compreendo. Tão misteriosa quanto a cor de seus olhos. Que se misturavam às luzes que giravam no teto, atrás da cortina de fumaça, onde você desapareceu. E eu me vejo sozinha no meio da pista de dança. No centro de um palco. E eu assisto a plateia que está vazia. As poltronas. Vazias.

A peça acabou.

O texto acabou.

O sonho acabou.

O amor acabou.

A oração não há mais.

O minarete ruiu.

Cohen, Leonard Cohen, morreu.

Você se foi

A canção parou

Meu coração enrijeceu

Minha boca não emite som

Mas a dança

Meus pés

A dança

Ah, Dança !

Dança!

Enquanto houver chão. Enquanto houver ar.

Eu danço.

Je danse.

Até...

The end of love

O choque violento causado pela modernidade está, como sabemos, profundamente presente nos escritos de Baudelaire. As novas experiências que surgiam nesse espaço urbano – que era transformado vertiginosamente, inaugurando uma vivência de cidade nunca antes vista – provocavam reações desconhecidas no corpo e alma do poeta, fazendo delas a sua própria matéria artística. Como aponta Benjamin em seus ensaios sobre o poeta: “Baudelaire insere assim a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 2015, p. 114).

É interessante observar, contudo, que o escritor tinha certa consciência desse fato, e defendia que a exposição de seu corpo a tais experiências era fundamental para a composição de uma obra moderna. Baudelaire ia, portanto, de encontro ao choque: “vendo-se assim entregue ao susto, é natural que Baudelaire o provoque também” (BENJAMIN, 2015, p. 114).

Podemos arriscar dizer que ele teria sido, assim, o primeiro a levar o corpo a uma experiência de confronto com o real para daí tirar uma obra artística. Gesto esse que está inscrito tanto em suas obras poéticas, quanto em suas obras teóricas. Comprovando a intencionalidade e a consciência de sua proposição:

O artista vive muito pouco, ou mesmo nada, no mundo moral e político. O que mora no *quartier* de Breda ignora o que se passa no *faubourg* Saint-Germain. Salvo duas ou três exceções que não vale a pena mencionar, os artistas, em sua maioria, são, é preciso dizê-lo, uns brutos muito hábeis (...) (BAUDELAIRE, 2010, p.24)

É possível considerar, então, a *flânerie* – como uma das primeiras práticas artísticas políticas na urbe. Contra os movimentos rápidos e padronizados – próprios dos grandes bulevares, das calçadas alargadas, das estações de trem – daqueles que se submetem ao espaço desenhado pela e para a produção

capitalista, surge o movimento do corpo que observa, sente, reflete, age ao acaso, erra lentamente. Contra o vapor comprimido, o vapor em dispersão.

Neste ponto observamos o surgimento do homem da *vida activa* sobre a qual fala Mongin no trecho que citamos mais acima. Podemos dizer, assim, que há, de fato, uma dimensão política na proposta de prática artística de Baudelaire – que mais tarde seria retomada e aprofundada por surrealistas e situacionistas. E aqui uso o termo “política” como André Lepecki o utiliza em relação aos espaços urbanos. Um movimento dissonante que mostre, exponha, e abra as rachaduras desse terreno planificado e alisado das urbes planificadas.

A política, então, seria uma operação coreográfica de ruptura da fantasia do espaço público como vazio ou livre de acidentes de terreno. A política (ao contrário da politicagem dos políticos e seus capangas) seria uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações. Mais uma vez, vemos que a questão tem que ser tratada o mais não metaforicamente possível. Como nos diz ainda Rancière: “a política consiste em transformar esse espaço de ir andando, de circulação, num espaço onde um sujeito possa aparecer”. Esse sujeito seria o ser político, ou seja, aquele que é capaz de exercer a sua (sempre presente) potência para o dissenso, que é um exercício também fundamentalmente estético, não arregimentado por vetores de sujeitificação pré-dados. (LEPECKI, 2012, p.55)

No movimento contrário às ruas planejadas, retas e cartesianas; na velocidade oposta àquela da produtividade e do progresso, que eram almejadas pelas cidades modernas, Baudelaire entregou-se à lentidão e ao andar sem rumo. O poeta renunciou, portanto, aos modelos dessa cidade, assim como renunciou aos modelos formais de poesia. É aí que se encontram, em uma primeira instância, a relação da *flânerie* e dos versos em Baudelaire. A liberdade de seus versos é análoga à liberdade do *flâneur*.

Quando Dominique Rabaté aponta a transformação da poesia moderna a partir de Charles Baudelaire, argumenta que é a partir dele que os poemas já não podem mais ser definidos pelos versos, metros ou rimas. Seus poemas não seguem estruturas prévias, pré-estabelecidas. Eles são formalmente livres, são a concretização da experiência do poeta nessa cidade que surgia.

Tendo rompido com o ritual de versificação, com aquilo que as cadências seculares ditavam como possibilidades rítmicas, o poeta moderno deve refundar sua empreitada sobre uma capacidade dinâmica sem precedente. Ele busca na “vida moderna” das grandes cidades uma energia que o gesto lírico deve captar e transmitir. (RABATÉ, 2013, p. 19)

Essa análise reforça, portanto, o que já havíamos apontado anteriormente, a mudança de método – neste caso da poesia – indica uma outra transformação, de maior alcance, acarretando em uma mudança no resultado. A experiência na cidade moderna transformou o homem-escritor. Ele agora quer circular livremente, ignorando o traçado das ruas, o uso pragmático da cidade. Ele se deixa guiar pela curiosidade, se deixa afetar pela cidade efervescente, pulsante e ruidosa. Esse escritor já não pode mais seguir antigos formatos. Na medida em que o corpo moderno e a sua experiência vão tomando conta da produção artística, regras anteriores acabam sendo abandonadas. A poesia não segue as linhas definidas e planejadas das ruas e avenidas, antes deambula e se movimenta livre, guiada pelo desejo, pela curiosidade. Baudelaire é o grande precursor dessa poesia moderna, sem formato prévio. É a partir dele que novas formas de caminhar e se relacionar com a cidade darão origem a novas formas de escrever e criar.

Dessa maneira a prática do *flâneur*, que era possível apenas pela existência da cidade moderna, era ela mesma um contraponto à cidade. Assim, se por um lado Baudelaire se apaixonava pela modernidade, por outro a temia.

O *flâneur* se encontrava dividido entre a excitação da nova vida urbana, e a nostalgia da destruição das antigas cidades. “Ao mesmo tempo que era crescente o fascínio pelo tema da multidão (...) uma certa melancolia crítica pelo desaparecimento da cidade antiga, retratada por fotógrafos, (...) estava também presente em Baudelaire, formando assim uma ambiguidade permanente” (JACQUES, 2012, p. 57). O caminhar do poeta por entre ruínas – restos de uma vida passada agora destruída – e canteiros de obras – promessas de uma cidade planejada em nome do progresso – deixa, portanto, marcas em seus escritos e em sua prática. De fato, muitas vezes Baudelaire explicita sua total desconfiança diante do discurso que pairava por trás das brilhantes cidades, certo de que os avanços científicos e tecnológicos não asseguravam um futuro prodigioso.

Se uma nação entende hoje em dia a questão moral num sentido mais delicado do que se entendia no século passado, existe progresso; isso é evidente. Se um artista produz este ano uma obra que mostra maior saber ou força imaginativa que os que mostrou no ano passado, não há dúvida de que progrediu. Se os gêneros alimentícios são hoje de melhor qualidade e mais baratos do que eram ontem, existe na ordem natural um progresso incontestável. Mas onde está, digam-me, a garantia do progresso para amanhã? Porque os discípulos dos filósofos do vapor e dos fósforos químicos é assim que o entendem: o progresso surge-lhes apenas sob a forma de uma série indefinida. (BAUDELAIRE, 2006, p.54)

O *flâneur* se encontra, então, em uma zona de desconforto: entre o temor pelo progresso e a fascinação pela vida moderna; entre a ruína e a construção; assim como também se encontra, ao caminhar pela cidade moderna que desponta, em uma zona de conflito entre solidão e multidão. Multidão moderna que, por um lado é vista como uma massa de autômatos, homogeneizada,

formada por indivíduos que não sabem mais agir, “se levavam um empurrão de outro transeunte, não pareciam muito irritadas; ajeitavam a roupa e seguiam caminho rapidamente” (POE *apud* Benjamim, 2015, p. 54); e que, por outro, é considerada como uma fonte de energia, uma potência vibrante, berço de possibilidades infindáveis, onde incontáveis encontros podem ocorrer: “o amante da vida universal entra, assim, na multidão como em um enorme reservatório de eletricidade” (BAUDELAIRE, 2010, p.30).

Podemos, logo, afirmar que o *flâneur* se encontra em um limiar. No tênue limite de quem se aventura pela cidade, mas a teme; de quem se lança na multidão, mas se protege; de quem se mistura à massa, mas sabe diferenciar-se dela. “O *flâneur* entra na multidão de forma crítica e, assim, determina seu próprio estado de flanância”. (FÉRES, 2007, p.16).

É, afinal, nessa linha-limite entre fascínio e proteção, multidão e solidão, nostalgia e promessa de futuro, observação e participação, na soleira dessa porta, ou no peitoril dessa janela – como veremos mais a frente – que se funda a obra de Baudelaire. É aqui que se encontra a relação entre a prática de *flânerie* e a poesia dela resultante.

Segundo Rabaté, Baudelaire **abre janelas**. Esse seria o gesto efetuado pela sua poética. O poeta abriria janelas que passariam, então, a ter a função de quadros que delimitam uma cena do mundo (RABATÉ, 2013). Ora, o abrir de janelas não pode deixar de lembrar o gesto do *voyeur*, aquele que observa à distância, tomado por curiosidade. [Como não lembrar do personagem de *A janela indiscreta* de Hitchcock?]. De fato, a filósofa Susan Sontag definia o *flâneur* moderno como um errante voyeurístico, já que esse, mesmo fascinado pela cidade, não se entregava a ela. O *flâneur* mantinha sempre uma distância estratégica, como alguém que, a partir da tensão, da energia resultante, entre entregar-se ou não, poderia escrever e criar sua poesia. Como dirá o próprio poeta, o *flâneur* é um “observador apaixonado” que vê o mundo, está no mundo e permanece escondido do mundo (BAUDELAIRE, 2010).

Entende-se aqui a ação de observar, portanto, não no sentido de um escritor que sai em busca de material documental para uma obra realista, observando de maneira fria e imparcial o seu entorno, mas de um artista que entra na cidade para se expor a possibilidades de encontros, da onde surgirão potências poéticas. “Aquilo que Baudelaire procura na multidão é o choque do encontro, a visão repentina que inflama a imaginação, que cria esse ‘misterioso e complexo encantamento’, a essência da poesia”⁴ (HAZAN, 2002, p.435, tradução nossa).

Essa operação de observação ativa, apaixonada, é muito bem descrita pelo próprio poeta. Evocando o conto de Edgard Alain Poe *O homem das multidões*, Baudelaire narra o que seria um momento de criação do artista moderno. Em sua vivência na cidade, o artista se protege da massa de transeuntes dentro de um café, mas se precipita na calçada quando alguém que passa lhe chama a atenção.

Lembram-se de um quadro (trata-se verdadeiramente de um quadro!) escrito pela mais vigorosa pena desta época e que tem por título *O homem das multidões*? Atrás da vidraça de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se pelo pensamento, a todos os pensamentos, que se agitam em torno dele. (...) Finalmente, precipita-se por meio dessa multidão, em busca de um desconhecido cuja fisionomia, num relance vislumbrada, tinha-o fascinado. (BAUDELAIRE, 2010, pp. 24-25)

O olhar à distância do homem sentado no interior de um café, que assiste através da grande vitrine o desfilar das multidões que passam desapercibidas, é o olhar do próprio poeta. A curiosidade e a busca por um indivíduo que o

4 “Ce que Baudelaire cherche dans la foule, c’est le *choc* de la reencontre, la vision soudaine qui enflamme l’imagination, qui crée ce “mystérieux et complexe enchantement”, l’essence de la poésie” (HAZAN, 2002, p.435).

fascina é a descrição clara de seu processo de criação, e podemos entendê-la como a situação que precede a cena de seu célebre poema *A une passante*.

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

(BAUDELAIRE, 1971, p.223)

É impossível deixar de citar aqui o quadro desenhado pela teórica francesa Josette Féral ao revisitar o conceito de teatralidade em seu texto *La théâtralité: la spécificité du langage théâtral*. No texto a autora investiga o que seria a teatralidade e o que garante que ela exista, para isso ela constrói hipoteticamente

algumas situações em que a teatralidade se faz presente. Um dos exemplos dados pela autora, que é o que nos interessa, é a situação de uma pessoa que sentada no terraço de um café observa os passantes, que nada fazem além de passarem pela rua, percebendo neles uma certa teatralidade, isto é, lendo seus gestos, sua inscrição no espaço, as cores de suas roupas, ou seja assistindo aos passantes como se eles fossem *cena*. Nesse exemplo não há nenhuma intencionalidade de fazer teatro ou ficção por parte do espaço (que não é um palco, mas sim a rua) e tampouco por parte dos passantes (que não são atores, são pessoas que transitam pela cidade). E, no entanto, a pessoa sentada no café viu em tudo teatralidade. Féral, então, conclui que a teatralidade não é uma característica que está conectada à criação de uma ficção ou representação (simulacro) da realidade, pois ela pode estar no cotidiano.

Talvez o exemplo de Féral seja apenas por coincidência o mesmo do flâneur de Baudelaire, mas se há intencionalidade ou não na referência, aqui, não vem ao caso. No entanto é interessante observar que seja no exemplo de Féral, seja no caso de Baudelaire, a distância entre observador e observado é fundamental. É dessa distância que surge o “espaço outro” do qual fala Féral e que possibilita a operação da teatralidade. E o que é a teatralidade se não a construção de molduras, delineamento de janelas? Baudelaire e o observador imaginário de Féral, por trás das janelas de um café, não se misturam com seus temas, mantêm distância. No entanto, algo lhes chama a atenção e logo eles se veem absorvidos em um transeunte que os magnetiza. Baudelaire, tomado pelo calor do momento, precipita-se, como ele próprio narrou, pela rua, à procura da passante. Ao avistá-la novamente, contudo, o poeta não interpelará a moça, mas manterá uma distância onde a possibilidade de aproximação e de observação se colocam em tensão. O poder de *A une passante* está exatamente no encontro que não se realiza jamais, um encontro que não dura mais que alguns segundos, uma janela aberta ao desconhecido para que nós, leitores-voyeurs, assim como o poeta, possamos viver esse breve instante a fim de projetar ali nossos sonhos e possibilidades de futuro nunca vividos. Como

observou Walter Benjamin: “o encantamento do citadino é o de um amor, não tanto à primeira como à última vista. Aquele nunca é o clímax do encontro: a paixão, aparentemente frustrada, só nesse momento irrompe do poeta como uma chama” (BENJAMIN, 2015, p.48).

Nesse caso poderíamos considerar o *flâneur* como um grande operador de teatralidade. Ao flanar, o poeta propõe uma vivência da cidade moderna baseada em movimentos de aproximação e distanciamento. Ou seja, “para Baudelaire a *flânerie* não tem nada de passivo”⁵ (HAZAN, 2002, p. 433, tradução nossa). O movimento de se lançar e recuar, observar, avançar, distanciar, como uma lente de uma câmera que faz o movimento de *zoon in/zoon out*, está inscrito em sua obra poética. E, assim, voltamos ao seu gesto original. Como um *voyeur* Baudelaire **abre janelas** para que assistamos às cenas da cidade.

Fascinado pela mulher que passa o poeta faz uma ode ao breve instante de encantamento em que entrevê a passante, a segue e a observa. Esse intenso momento concentra em seu interior a potência dos encontros fortuitos, do acaso, da instantaneidade, da fugacidade, como um raio: “Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté”. Assim, como a potência desse encontro que não se realizará mais, um encontro virtual que nunca será atualizado, como escreve Baudelaire no fim do poema: “Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? / Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais”.

Mas para além das expectativas e emoções causadas por essa aparição, Baudelaire também utiliza como matéria poética as sensações corporais sentidas naquele instante. O encontro se dá, assim, não apenas entre *flâneur* e passante, mas também entre *flâneur* e cidade – os estímulos urbanos são percebidos por seus sentidos corporais aguçados e transformados em poesia. Passagens como “La rue assourdissante autour de moi hurlait”, “Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;”, “Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,”

5 “Pour Baudelaire, la *flânerie* n'a rien de passif.” (HAZAN, 2002, p. 433)

recorrem aos sentidos corporais de Baudelaire, à realidade corporal da cena. Voltando a Paul Zumthor, citado no início do trabalho, o que observamos agora são as reações das vísceras do escritor, é o ritmo do pulsar do sangue do poeta.

Trata-se, portanto, da materialidade física da presença de Baudelaire naquele breve instante, naquela rua. Como ocorria com Rousseau, quando esse atentava para as suas próprias respostas corporais aos estímulos da natureza, deitado à beira de um lago, vemos em Baudelaire uma atenção às suas sensações, agora no ambiente urbano.

Ao dizer que esses versos ‘só poderiam ter nascido numa grande cidade’, Thibaudet está apenas aflorando a superfície. A sua figuração íntima traz uma marca que nos faz reconhecer neles um amor estigmatizado pela grande cidade. (BENJAMIN, 2015, p. 48).

A mudança de espaço, como vemos, implica na mudança de estímulos e, portanto, na mudança das sensações do corpo – se em Rousseau o texto e as palavras revelam um estado de presença pleno e calmo, em Baudelaire observamos estímulos intensos, fugidios, velozes; um corpo quase saturado pelos estímulos externos. Paul Verlaine diria que Charles Baudelaire é o homem “físico” moderno por excelência:

Refiro-me aqui apenas ao homem físico moderno, tal como fizeram os refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno, com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado pelo fumo, o sangue queimado pelo álcool.... (VERLAINE, 2002, p.991)

De fato, a *flânerie*, apesar de privilegiar os olhos daquele que flana – que, como já explicamos mais acima, muitas vezes toma uma distância da multidão e das

ruas – ela também admite a experiência dos outros sentidos: olfato, visão, tato, paladar. Pois não se trata de um observador frio e desinteressado, em busca de fatos documentais, mas um artista-criança que se embriaga com os estímulos da cidade. “A experiência corporal do *flâneur* dentro da multidão surge como um novo e enorme campo de experiências, prazeres e possibilidades (...)” (JACQUES, 2012, p. 72).

Nesse ponto é interessante relembrar Roland Barthes quando o autor desenvolve uma análise sobre a teatralidade de Baudelaire em *Le théâtre de Baudelaire*, no qual o autor analisa a obra do poeta como um todo, percebendo que a teatralidade – característica do gênero teatral – estaria em todas as suas obras não teatrais e se ausentaria daquelas em que deveria – por princípio – estar, isto é, seus quatro projetos dramáticos. Isso porque, segundo Barthes, o teatro seria um texto que “geneticamente não é nada além da concreção ulterior de uma ficção em torno de um dado inicial, que é sempre de ordem gestual”⁶ (BARTHES, 2002, p.126, tradução nossa), o que, ainda de acordo com Barthes, não ocorre nas obras teatrais de Baudelaire. Pode parecer que essa digressão, aqui, não faça muito sentido, porém ela é muito relevante, para a presente análise. Barthes aponta que nos poemas de *Flores do mal* há muitos aspectos de teatralidade. É nessa obra que a teatralidade de Baudelaire, segundo o teórico, alcança seu mais alto grau. Isso porque nesses poemas o autor teria unido todos os objetos de forma condensada, com uma percepção muito clara sobre suas materialidades, cheias de cor e luz, como em um palco. A teatralidade estaria, assim, relacionada à ordem do sensorial, do sinestésico – o que podemos relacionar com a corporeidade, já que a sinestesia está ligada aos sentidos do corpo e não à compreensão da mente.

Em *A une passante*, um intenso momento de sensações físicas – trazidas tanto pela cidade que os circundam, quanto pelo encontro com a desconhecida que nunca chega realmente a ser realizado – dá origem a um

6 “(...) génétiquement, le théâtre n’est jamais que la concrétion ultérieure d’une fiction autour d’une donnée initiale, qui est toujours d’ordre gestuel (...) ” (BARTHES, 2002, p.126)

poema-instantâneo, um poema-cena, pleno de movimentos, sons e cores. Novamente, podemos lembrar da produção crítica de Baudelaire, nela ele revela a sua busca por uma obra sensível, não ligada apenas à racionalidade. Diz ele:

(...) afirmo que a inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime vem acompanhado de um espasmo nervoso, mais ou menos forte, que reverbera até o cerebelo. O homem do gênio tem nervos sólidos, a criança tem-nos fracos. Num, a razão tomou um espaço considerável; na outra, a sensibilidade ocupa todo o seu ser. O gênio não é, entretanto, senão a *infância* controladamente recuperada (...) (BAUDELAIRE, 2010, p. 28)

Para o poeta moderno, portanto, as ruas e a multidão não eram apenas tema e local de convivência, mas eram parte do processo de criação. Em uma operação de teatralidade, ao desenhar e abrir janelas na cidade – na ambivalência daquele que observa à distância as cenas das quais gostaria de se aproximar – o poeta inscreve suas sensações corporais de vivenciador/espectador do espetáculo das ruas parisienses. Assim se desenham os *Quadros Parisienses* de *Flores do Mal*, como cenas de um teatro condensado e nunca encenado.

Barthes conclui o seu texto afirmando que é do fracasso e da morte da literatura – tormento e justificativa dos escritores modernos – que surge a teatralidade de Baudelaire e de seus poemas. Apenas no abandono de empreitadas de caráter eloquente e literário, no momento em que Baudelaire mergulha sua obra na concretude do corpo e da vida, na materialidade do gesto, que a potência da teatralidade surge. Dessa maneira pode-se relacionar a natureza gestual da poesia de Baudelaire com o método de criação desse, ou com o germen de sua escrita, como se referiria Barthes. As experiências corporais de Baudelaire, durante o seu flamar pelas ruas de Paris seriam, portanto, fatores determinantes para a afloração da teatralidade de seus poemas.

Andei pela Faubourg Saint-Antoine, movimentada, entre tantos desconhecidos, sentindo uma conexão bizarra com a cidade.

[Paris é uma velha estranha conhecida]

Nada nem ninguém me liga a este solo. Não há se quer uma conexão que remonta a gerações passadas. No entanto, a cada passo, cada palavra francesa, escrita, lida, falada, escutada, cada partícula de odor de manteiga que exala das padarias ou do cheiro único e indescritível que as entradas de metrô baforam em nossa cara, cada passo destas calçadas forradas de bitucas de cigarro, eu me reconheço. É a primeira vez que volto, depois de centenas de oportunidades, ao local onde passei minha infância.

[Os quarteirões que eram uma cidade inteira.]

Um choro irrompe. Não há como controlar. Não há porque controlar.

[Talvez não seja um local na cidade, mas em mim, que procuro.]

...decido caminhar por cima. Abandonar a realidade mundana e ir rumo às janelas de Baudelaire. A rua que atravesso tem exatamente este nome: Charles Baudelaire. Sigo em direção à Promenade Plantée – nome da minha infância – hoje conhecida como Coulée Verte (porque a mudança de nome?)... Perto das janelas o sol desenha, com toda a sua exuberância, as fotos que todos já observamos em cartões-postais ou guias turísticos da cidade luz.

Você é bela Paris. Aqui de cima. Quase podemos esquecer as barracas acampadas aqui embaixo do viaduto das artes, na Avenue Daumesnil. Outro dia passei por lá, uma senhora dava de comer a alguns dos moradores da cidade-provisória, a cidade-nômade, a cidade invisível. Senti vergonha. Hoje mesmo passei com uma

pizza em uma caixa, diante de um pedinte e virei a cabeça, balancei negativamente “je n'ai pas de monnaie”... Não era verdade. E ainda que fosse, porque não lhe dei a pizza?

Mas aqui, no alto, o caminho está livre. Sem cantos esquecidos e escuros onde se acomodam colchões gastos, podemos seguir olhando o céu limpo. Não há nem mesmo cachorros que poderiam deixar desagradáveis dejetos no sapato. Pequenos

Senhores

Amigos

Turistas

Me vem uma lembrança de olfato. O cheiro de cloro em uma piscina pública. Há alguma piscina por perto. Ou talvez seja apenas a con-fusão da memória de infância – quando caminhei por aqui com o grupo da escola. O professor à frente. Tínhamos ido a uma piscina pública – à narina de adulta.

[como eu sempre adorei o cheiro de cloro... uma sensação morna de desgaste físico e relaxamento: NADAR. Fundir-se à água. Boiar. Estar no centro do universo, o útero. E voltar à superfície, as vozes tomando forma, o ar entrando no pulmão. A pele enrugada. Nadar até desaparecer. Cruzar o horizonte que se vê no fundo da praia. E chegar até o 27 Boulevard Poniatowski. Mas alguém mexeu na praia deserta quando você não estava olhando. Alguém que não conhecia as areias, as marias-farinha, a falta de ondas, a mata rasteira... O sol daquela parte do mundo ardia – mas ardia tímido, amarelado como em algum filme envelhecido. No fim da praia crepitava uma fogueira – já era noite? (É que desse lado do mundo o sol se põe tão cedo...) – o som de um violão rebatia nas rochas nas rochas escorregadias de musgo. Alguém tocava uma canção... Um Chico, um Caetano, um Jacques Brel, une chanson quelconque... Une de ces chansons que rappelle tout le monde quelque chose, mais qui, toutefois, nous fait sentir spécial... Tu as envie de pleurer, mais tu ne le fais pas. La porte est là. Le numéro 27 est là.

Tout est comme avant et pourtant toi, tu n'es pas. Tu tournes à gauche. Tu vois le nom de la rue, tu vois le chemin que tu faisais pour aller à l'école, qui est là aussi. Mais toi, tu n'y es pas. La gamine qui courrait dans la cour, qui jouait avec les autres enfants dans une langue étrangère, cette fille n'est pas toi. Où serait elle maintenant? Et, même si elle réapparait, serais-tu capable de la reconnaître? Comment-elle parlait!? Quel était son accent? Faisait-elle les mêmes erreurs que tu fais maintenant? Ela errava? Como agora fazes tu? C'est toi qui erres par ces chemins connus-inconnus... Já sabe como voltar. Pega o metro que pegou tantas vezes e a longa estação continua a não fazer sentido algum. Porque fazer uma estação tão grande neste canto esquecido da cidade? Um pouco mais comprida e seria a tua praia secreta, sem ondas, praia onde esqueceu tua infância e viu o despontar de uma adolescência prematura.... Será que todas as lembranças de verão são varridas pelo vento dos dias ? O que aconteceu com as intermináveis horas que se enfileiravam sem pressa...? Com os almoços cheio de gente, as longas noites jogando baralho, descobrindo novos sons, balançando na rede, o enrugar da pele porque não havia limite para o banho de mar? Onde estariam aquelas pessoas que povoavam os dias como se não houvesse outras? Como se não viessem a haver outros? Você agora enruga não de banho de mar. Você agora não sabe como povoar a mesa de jantar, você se enrola nas horas que se precipitam diante dos seus olhos cansados, que já viram a morte - antes ilustre desconhecida que só povoava os teus pesadelos quando passava atrás deste cemitério enquanto caminhava até a escola na Rue de Charenton. Você não nada mais a noite. Nada. De noite. Apenas o silêncio do apartamento vazio. Acabaram as promessas da infância.]

Talvez eu devesse andar até encontrar a piscina. Mas a essa altura eu não sei mais o que imagino lembrar, ou o que lembro imaginar. Decido não ir. Estou sentada. Por isso escrevo. Talvez não seja hoje que eu chegue lá. Talvez hoje eu vá até onde consiga ir. Talvez hoje o fim seja este banco, vendo o desfilar dos corredores

Dos velhos
Sem pressa
Das crianças
Em rodas
Patinetes
Skates

(Nunca entendi a inversão das coisas: os idosos – que deveriam ter pressa –
caminham como se tivessem a vida inteira – e as crianças - que tem a vida inteira
– correm cheias de pressa.)

Talvez eu não chegue em nenhum lugar. E talvez seja isso que me assuste. Talvez.
Provavelmente...
Eu veja uma escola
uma piscina
a porta do meu antigo prédio
meu sorvete preferido na brasserie da esquina
e nada aconteça.
Nada disso será suficiente.
E talvez por isso
Eu
Nunca
Tenha voltado
Probablement.

Volte para casa!

Aqui o processo engendrado está intimamente ligado ao resultado. O gesto, portanto, está nas duas pontas da criação: de um lado o gesto que Baudelaire efetuou em seu processo artístico, do outro, o gesto efetuado por seus poemas. Pode-se dizer que um está diretamente ligado ao outro. Se em um primeiro momento o gesto era pessoal e estava inserido em um determinado contexto histórico, cultural e social – o gesto de flunar pela cidade moderna, observando e enquadrando cenas –, logo o gesto toma forma de poesia e se torna universal e atemporal – a potência de qualquer encontro não consumado entre dois transeuntes desconhecidos. “A circunstância pode ser mais ou menos singularizada, mas o movimento da enunciação poética a encaminha em direção a uma generalização que apaga as marcas muito específicas (...)” (RABATÉ, 2013, p. 11).

Resta, portanto, nessa universalização do gesto de Baudelaire um convite. Cada leitor, tomado pela potência lírica desse quase-encontro, dessa intensa experiência, poderá sentir-se impelido a sair pelas cidades em busca de sua/seu passante. E aí encontramos uma das características fundamentais que veremos em todas as obras que analisaremos neste trabalho. Em se tratando de resultantes textuais de gestos concretos, inseridos no cotidiano, tais obras apontam sempre para fora de si, deixando em aberto um convite para a atualização de seu gesto no mundo. Ou seja, não se trata apenas do gesto atualizado pelo leitor durante a fruição da obra, os leitores são também instigados a fechar o livro e atualizar aquele gesto na realidade, na sua vida cotidiana, com o seu próprio corpo.

LANÇAR-SE PELA JANELA!

De uma cidade em vias de construção, na segunda metade do século XIX, onde a multidão era fator novo e crescente, passamos para uma cidade moderna já estabelecida, a partir da segunda década do século XX, onde a multidão não era mais novidade e a experiência da urbanidade vinha se transformando, aos

poucos, em uma experiência menos chocante. Os corpos, agora, se tornavam cada vez mais acostumados à vida moderna: as cenas da cidade não surpreendiam mais como antes.

É nesse contexto que vemos despontar o movimento surrealista, com suas práticas de deambulações urbanas. “Os errantes que fizeram deambulações não estavam mais, como nas flanâncias, embriagados pela experiência e pelo choque da multidão nas ruas” (JACQUES, 2012, p. 131).

Se o espaço urbano já não causava mais tantos traumas ao indivíduo, um fator determinante vem se somar à experiência dos sujeitos nesse novo momento histórico: trata-se do advento da psicanálise. Não farei aqui uma análise focada nesse aspecto, mas para nós é importante lembrar que é a partir desse momento que o corpo e a mente ganham uma dimensão até então desconhecida: ganham um inconsciente. Agora, portanto, a interioridade não está apenas ligada a uma realidade corporal orgânica, mas também a uma dimensão psicológica complexa e desconhecida. E é a partir desse lugar obscuro e misterioso, dessa dimensão não-racional da mente que, como sabemos, os artistas surrealistas almejam criar suas obras.

Deambular é deixar-se levar pelos seus pés, pelo seu corpo, pelo espaço, sem conceber previamente seu percurso. É abandonar a razão e confiar na misteriosa *intuição*; é estar disponível e atento aos impulsos internos não-racionais, estar aberto aos outros e ao mundo. Como explicará Breton em seu livro *L'amour fou*:

Hoje, ainda, eu não espero nada além da minha própria disponibilidade, dessa sede de errar ao encontro de tudo, a qual tenho certeza que me mantém em uma comunicação misteriosa com os outros seres disponíveis, como se nós fossemos convocados a nos reunir de repente.⁷
(BRETON, 2015, p. 39, tradução nossa)

7 “Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les

É, portanto, reconhecer que há um outro conhecimento, que não é apenas racional e então perder-se num espaço para encontrar-se, a si mesmo, no desconhecido.

Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. São momentos da vida que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda (...) já não somos capazes de atribuir um valor, um significado à possibilidade de perder-nos. Modificar lugares, confrontar-se com mundos diversos, ser forçado a recriar continuamente os pontos de referência é regenerante em nível psíquico, mas hoje, ninguém aconselha uma tal experiência. Nas culturas primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. E esse percurso era brandido no deserto, na floresta; os lugares eram uma espécie de máquina através da qual se adquiriam outros estados de consciência. (LA CECLA *apud* CARERI, 2015, p. 48)

Como dirá Breton acerca da primeira grande experiência de deambulação que ele fará ao lado de Aragon, Morise e Vitrac nos campos ao redor da pequena cidade de Blois, em 1924: “considerando tudo, é uma exploração nada decepcionante (...), pois é uma exploração nas fronteiras entre a vida consciente e a vida de sonho, e por isso em grau máximo dentro do estilo das nossas preocupações” (BRETON *apud* CARERI, 2015, p.79).

Nesse sentido, as deambulações surrealistas podem ser consideradas como uma forma de revelar, a uma só vez, o espaço e a si mesmo – o sujeito

---

autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain.” (BRETON, 2015, p. 39)

que pratica a errância –, em um jogo dúbio em que interior e exterior se (con)fundem.

O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e relações. É um organismo vivente, com um caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco. (CARERI, 2015, pp. 78-80)

E, se em um primeiro momento, os surrealistas praticaram a deambulação em zona rural, logo essa prática será trazida para o espaço urbano. Como uma forma de contrapor-se ao modo de vida do burguês, que utiliza a cidade como local de passagem e de consumo, os surrealistas deambulam pelas “zonas marginais de Paris (...) a fim de sondar aquela parte inconsciente da cidade que escapava das transformações burguesas” (CARERI, 2015, p. 80).

Habitados à forma de vida nas cidades modernas – que agora se tornou a norma –, os surrealistas buscam encontrar em suas práticas urbanas *outros* elementos da cidade que até então não se havia observado. Trata-se de um tipo de etnografia urbana: os artistas se inserem na vida da cidade moderna “(...) em busca do estranhamento do próprio cotidiano, a partir da atração pelos resíduos, pelas sobras da fugacidade urbana, num jogo contínuo entre familiar e estranho (...)” (JACQUES, 2012, p. 118). Assim, objetos, pessoas e lugares ordinários, advindos do cotidiano urbano, revelariam um lado desconhecido e enigmático desse espaço e, ao mesmo tempo, viriam a revelar um aspecto desconhecido e enigmático daquele que pratica a deambulação.

Os surrealistas têm a convicção de que o espaço urbano pode ser atravessado como a nossa mente; de que a cidade pode se revelar uma realidade não visível. O surrealismo é uma espécie de investigação psicológica da própria relação com a realidade urbana, uma operação

já praticada com sucesso por meio da escrita automática e dos sonhos hipnóticos, e que também pode voltar a ser proposta diretamente ao atravessar a cidade. (CARERI, 2015, p. 83)

O que os move, portanto, é a ideia de que por trás do cotidiano aparentemente banal esconde-se um inconsciente que pode ser revelado em breves momentos de “iluminação profana”, nas palavras de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2015), “(...) que poderíamos tentar explicar como sendo a própria experiência surrealista, a partir da embriaguez de sentidos, do embaralhamento entre realidade e imaginação, entre vigília e sonho, entre banal e suprarreal, que seriam sempre a experiência, e não teoria (...)” (JACQUES, 2012, p. 120).

Será, então, uma dessas iluminações profanas que dará origem ao livro *Nadja* de André Breton. Como uma visão no meio da multidão de transeuntes, uma mulher, Nadja, surge diante dos olhos do escritor durante uma de suas deambulações diárias. Breton, como um surrealista, não pode deixar de se entregar a tal encontro e dele tirar todas as conclusões que puder. Assim, maravilhado com a figura da passante misteriosa, o autor se entrega a uma experiência com essa personagem de “alma errante” (BRETON, 2007 p. 70).

O livro de Breton será, então, resultado da sua vivência ao lado de Nadja – e a linguagem que surge desse encontro irá se revelar tão potente quanto a impossibilidade dele. Obra sem classificação – algo entre um ensaio, uma novela ou um diário - o livro de Breton segue uma forma livre, errante, assim como o espírito dessa mulher de “gênio livre”, como descreve o próprio autor.

Nesse sentido a obra não segue uma estrutura lógica, com ideias encadeadas e justificadas, mas pelo contrário, é fragmentada, descontinua, seguindo as sensações, descobertas, impulsos e impressões de Breton diante dessas *trouvailles*. Sua linguagem, assim como Nadja, é guiada pela vontade, pelas iluminações instantâneas e pelo desejo livre do autor. Mais uma vez estamos diante de uma linguagem moldada pela experiência, uma linguagem que não segue padrões anteriores. Como dirá o próprio Breton:

Vou limitar-me aqui a lembrar, sem esforço, de fatos que independentemente de qualquer iniciativa da minha parte já ocorreram comigo, e que me dão, por vias insustentáveis, a medida da graça e da desgraça particulares de que sou objeto; deles falarei sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que trazer à tona o que vier à tona. (BRETON, 2007, pp. 28-29)

Como se pode observar no trecho acima, no que diz respeito à relação “experiência originária/resultado final”, *Nadja* é muito mais explícita do que a obra de Baudelaire. Breton apresenta no decorrer do próprio texto suas reflexões e análises sobre o processo de escrita. E como sabemos há dois momentos importantes na criação dessas obras – algo que fica evidente nas reflexões presentes em *Nadja* – um primeiro momento em que o artista vive a cidade e realiza suas práticas; e um segundo, no qual ele decanta a sua experiência no papel. A cisão entre os dois momentos, que pode parecer traumática, não chega a criar um problema para a nossa análise, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho. De fato, é interessante perceber que cada um dos escritores que citamos – seja ele Rousseau, Baudelaire ou Breton – encontrará uma maneira própria de fazer emergir as palavras de sua experiência corpo-espacial, seguindo o impulso do gesto que os levou, desde o princípio, a mover-se para fora do escritório e da escrivaninha.

Assim, podemos considerar que se Baudelaire cria janelas em sua experiência urbana de *flânerie*, será também assim que ele conceberá seus poemas: com bordas e linhas bem delineadas, escolhendo o que ficará dentro e o que ficará fora do quadro. Enquanto no caso de André Breton, sua escrita em fluxo, cuja “tendência é registrar tudo que o exame e o interrogatório podem fornecer, sem a mínima preocupação com o estilo” (BRETON, 2007, p. 20), segue o impulso fundador das práticas deambulatórias que ele empreendia. A textualidade em *Nadja* é, portanto, baseada no conceito de escrita automática

que, para Breton, era mais a manifestação ou registro de uma experiência do que representação de algo. Como explica Rosalind Kraus:

O 'automatismo', escreve Breton, 'conduz exatamente a essa região' – e a região que ele tem em mente é o inconsciente. A espontaneidade do automatismo faz surgir o inconsciente (...). Pode ser que o automatismo seja a escrita, mas, ao contrário dos outros signos escritos da cultura ocidental, ele não é representação. É uma espécie de presença, a presença direta da interioridade do artista. (KRAUS, 2010, p.112)

Além do texto em fluxo, a obra de Breton também é composta por fotografias de locais, pessoas e objetos que o autor encontra em suas deambulações ao lado de Nadja. A sucessão de inúmeras fotos, uma após a outra, de cafés, praças, ruas, objetos e pessoas, forma como um inventário de imagens cotidianas do mundo, de elementos banais. No entanto, os retratos embaçados, as fotos de lugares parisienses quase sempre sem presença humana, como em um cenário, e as imagens de objetos solitários formam um conjunto de fotografias misteriosas que parecem criar um enigma indecifrável. Como comentará Breton, sobre o registro fotográfico que ele produziu durante a criação da obra, ao serem fotografados os seus temas, se “ defendiam” da câmera, ou seja, se recusavam a se mostrar, se apresentar, como André Breton havia imaginado:

Comecei por rever vários dos lugares a que este relato conduz, fazia questão, na verdade, tanto em relação a algumas pessoas como a objetos, de tomar uma imagem fotográfica do mesmo ângulo especial em que eu próprio as havia considerado. Na ocasião, constatei que com raras exceções eles se defendiam mais ou menos da minha iniciativa (...) (BRETON, 2007, p. 138)

Sob essa perspectiva, as fotografias nesse livro surrealista são imagens de um mundo aparentemente impenetrável, um mundo triste e vazio e nós, leitores, somos convidados a fazer como Nadja, isto é, abrir nossos olhos diante desse espetáculo e encontrar nele algum sentido, ainda que oculto: “Vi seus olhos de avenca se *abrirem* de manhã, para um mundo em que as batidas de asas da imensa esperança pouco se distinguiam dos outros ruídos, que são o do terror. E nesse mundo eu não via senão olhos se fecharem” (BRETON, 2007, pp. 102-103). Nesse ponto podemos observar que Nadja-personagem e *Nadja*-Obra se (con)fundem, pois ambas nos convidam a enxergar o que ninguém quer – ou consegue – ver, as duas nos convidam a penetrar no mistério do mundo, em uma perspectiva surrealista, como descreverá Benjamin: “(...) só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma lógica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (BENJAMIN, 1987, p. 33).

No ensaio *Fotografia e Surrealismo* Rosalind Kraus considera a fotografia surrealista como uma operação de duplicação e recorte do mundo, a fim de transformá-lo em signo – um signo vazio:

O enquadramento fotográfico é *sempre* percebido como uma ruptura no tecido contínuo da realidade. Ora, a fotografia surrealista insiste enormemente sobre este enquadramento para fazer dele um signo legível, um signo vazio, é verdade, porém um número inteiro na álgebra do sentido, um significante do significado. (KRAUS, 2010, p. 124)

O mundo transformado em signo vazio evidencia o fato de que a realidade também precisa ser decifrada por cada indivíduo, não com o objetivo de descobrir o “verdadeiro” sentido secreto do mundo, como se houvesse apenas um, mas, pelo contrário, com o intuito de descobrir seu próprio sentido subjetivo e inconsciente, a partir de um encontro entre si e o mundo exterior. Essa operação das fotos surrealistas seria, de fato, análoga àquela operação da *trouvaille*,

como a descreve Kraus: “em que um emissário pertencente ao mundo externo traz uma mensagem que revela ao destinatário seu próprio desejo (...)” (KRAUS, 2006, p. 121).

A busca de si no outro, ou a busca de iluminações sobre seu interior na investigação de um elemento que lhe é exterior, parece ser o motor da obra de Breton.

Não por acaso o autor começa seu livro com a frase “quem sou? ” (BRETON, 2007, p. 21), depois ele também perguntará à Nadja, na ocasião de seu primeiro encontro, “quem é você? ” (BRETON, 2007, p. 70). Se para o autor a vida talvez “peça para ser decifrada como um criptograma” (BRETON, 2007, p. 103), Nadja seria uma possível chave para esse enigma. Afinal ela não é uma pessoa como as outras. Com dons de clarividência e alma errante, a enigmática mulher resume em si a busca surrealista pela iluminação profana. Como podemos observar na afirmação que ela própria faz a Breton acerca de sua infância: Nadja, quando criança, tinha “mania de arrancar os olhos das bonecas, para saber o que *há* por trás deles” (BRETON, 2007, p. 85).

André Breton considera essa mulher, portanto, como uma figura mítica, uma esfinge moderna: “Lembro também – e nada naquele instante poderia ter sido ao mesmo tempo mais belo e mais trágico –, lembro de ter aparecido a ela negro e frio, como um homem fulminado aos pés da Esfinge” (BRETON, 2007, p. 97). Esfinge – Sphinx – como o nome do hotel situado no Boulevard Magenta, entorno do qual os dois deambulam, e onde Nadja havia se hospedado ao chegar em Paris. Se já vimos anteriormente que Nadja-personagem se confunde com *Nadja*-Obra, aqui também podemos observar que a figura feminina se (con)fundirá com a cidade.

Mulher e cidade, ambas precisam ser percorridas em um salto-movimento apaixonado para fora – fora de casa, fora de si, fora do conhecido. Como as ruas de Paris, Nadja é a própria essência da deambulação. Essa mulher, assim como o espaço urbano, não pode ser apreendida, encontrada, definida. Nas palavras dela própria: “ali, ou lá (...) onde eu estiver é sempre assim” ou “não

sou encontrável”; (BRETON, 2007, pp. 70 e 89). Encontrá-la ou encontrar-se, localizar-se ou localizá-la, tanto um, quanto outro, parecem feitos impossíveis nessa aventura. Os dois personagens estão, portanto, presos a um labirinto que não parece ter fim – a cidade moderna, já com seus limites longínquos e pouco evidentes, envolve o artista e sua musa em um caminho sem volta.

A cidade permanece, entretanto, um labirinto para aquele que ali se aventura sem adotar a atitude do burguês que conduz do exterior ao interior. Ou nos predemos na solidão do quarto ou do apartamento (...) ou então mergulhamos na massa da multidão, vagueamos no labirinto da cidade. (MONGIN, 2009, p. 74)

Encontrar o fim de tal labirinto talvez não seja apenas impossível, como também irrelevante. Nadja, essa esfinge moderna, dá a entender que o percurso é a única coisa que realmente vale. Muito mais do que o fim desse percurso, é o trajeto que é a verdadeira chave, já que a cada passo ele nos revela alguma coisa. Como ela explica ao autor: “Passos perdidos? Mas, não existe passos perdidos” (BRETON, 2007, p. 71).

Dito de outra maneira, a resposta para a questão “quem sou eu?” não é estática e única, mas um movimento incessante, em constante transformação. Não é no fim do caminho que ela se encontra, mas no próprio percurso, afinal, “a irrestrita adesão de Nadja à errância, supõe uma personalidade à mercê do transitório” (MORAES, In: BRETON, 2007, p. 14). A obra de Breton desenvolve-se, portanto, enquanto um livro-busca, um eterno movimento.

[Uma queda?]

Annie Le Brun escreve na edição brasileira de *Nadja* que essa é uma obra sobre a “história de um desastre” (LE BRUN, In: BRETON, 2007, p. 149). De fato, seja em seu conteúdo – a relação com uma mulher no limite da lucidez – seja na sua forma livre e experimental, o livro é a “história de um desastre”. E assim seu autor o prevê, desde o princípio de sua escrita e desde o início de sua relação com a transeunte desconhecida, mas isso não o impede

de continuar a viver esse “fato-precipício” (BRETON, 2007, p. 28), como ele próprio o nomeará.

A aventura consiste, portanto, em pressionar essa experiência em sua multiplicidade – a relação com Nadja e a cidade de Paris, a escrita do livro, a leitura do texto –, até o limite. Ou seja, em direção ao desconhecido, ao perigo, mesmo que isso leve ao fim trágico que pressentimos. “Sem hesitar dirijo a palavra à desconhecida, já esperando, como seria previsível, o pior. Ela sorri, mas muito misteriosamente e, eu diria, *com conhecimento de causa*, embora naquele momento eu não pudesse acreditar em nada disso ” (BRETON, 2007, p. 65).

E se eu apresento aqui a experiência vivida pelo autor, o ato da escrita, e a ação de ler, de uma só vez, é porque essas três instâncias têm um mesmo peso nessa obra, são originárias de um mesmo impulso e criadoras de um mesmo gesto. Aqui o processo e obra se (con)fundem de maneira a se dirigir diretamente ao leitor e a convidá-lo, ao seu turno, a experimentar algo semelhante. De fato, em diversas passagens Breton faz referência a uma casa de vidro ou a uma casa de portas abertas, na qual ele convida o leitor a adentrar. Ainda segundo Le Brun, *Nadja* parece ter sido escrito apenas e diretamente para aquele que a lê. Como em uma relação íntima entre autor e leitor. E é exatamente aí que “reside sua beleza perigosa” (LE BRUN, In: BRETON, 2007, p.156).

[E não é essa, afinal, a potência do gesto?]

Falta-nos, no entanto, nomear esse gesto propulsor da obra... Breton menciona um “precipício” e Brun fala em “desastre” – isso porque o gesto do autor está claramente ligado a um impulso espontâneo e sem controle, que o levará para locais inesperados –. Assim, podemos concluir que o gesto principal é o de “se lançar”. No entanto, à imagem de “precipício” prefiro, mais uma vez, a imagem da janela. Evidentemente, utilizo essa imagem como uma referência às janelas abertas por Baudelaire, pois é de fato impossível não relacionar Nadja à “passante” do poeta moderno. Como Charles Baudelaire,

em *A une passante*, André Breton avista uma desconhecida na rua. E, como o poeta moderno, Breton percebe a potência desse evento:

De repente, (...) vejo uma moça, pobrememente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida ao contrário de todos os passantes. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto. Curiosamente maquiado, como alguém que, tendo começado pelos olhos, não teve tempo de chegar ao fim, deixando o contorno dos olhos muito escuros para uma loura (...) eu nunca tinha visto uns olhos assim. (BRETON, 2007, p. 65)

Mas o surrealista, ao contrário de Baudelaire, não para por aí. É, de fato, exatamente nesse ponto que nós podemos diferir o gesto de Breton daquele do poeta moderno. O que fazer com a janela aberta é a grande diferença entre as duas práticas. No momento em que Baudelaire pararia, quando ele suspenderia o tempo e faria dessa suspensão temporal a sua potência lírica – como um fotógrafo que tira uma foto e logo abandona seu tema –, é nesse momento que começa a aventura de Breton. Se Baudelaire abre janelas para daí tirar a energia potencial de seus poemas, André Breton as abre para delas se lançar.

É desse movimento impulsivo que nasce o encontro dos dois transeuntes – pois como já foi dito mais acima é “sem hesitação” que Breton se aproxima da desconhecida e lhe dirige a palavra. É esse lançar-se do autor que dá início à relação dos dois desconhecidos, que terminará – como já pressentia o próprio autor – com uma separação dramática e inevitável.

Não sei que sentimento de absoluta irremediabilidade essa horrível aventura me fez provar, mas o fato é que chorei por um bom tempo depois de tê-la ouvido, como já não acreditava mais que fosse capaz de chorar. Chorava à ideia de que não devia mais ver Nadja, não, eu não podia. (...) ao me dizer adeus, em Paris, ela não conseguiu, no entanto,

deixar de acrescentar, muito baixo, que era impossível, mas nada me fez para o tornar mais impossível. Se impossível foi em definitivo, só dependeu de mim. (BRETON, 2007, pp. 105 e 107)

Imagem recorrente em *Nadja* – assim como na obra de Baudelaire – a janela é o limiar entre o dentro e o fora, entre interior e exterior, como observamos na ocasião da análise sobre o poeta *flâneur*. Mas, diferentemente do que vemos em Baudelaire, aqui o escritor não se protege na parte de dentro, recebendo os estímulos que vêm de fora. Aqui o limiar, o parapeito, é atravessado, em um mergulho no vazio. Aliás é interessante reparar que além da janela, o salto, ou a queda pela janela, também aparece duas vezes na obra, uma delas em uma narrativa de Nadja – “Foi de lá, de uma das janelas do Hotel Henri IV (...) Eu não queria morrer, mas senti uma vertigem daquelas... Com certeza teria caído da janela se alguém não tivesse me segurado” (BRETON, 2007, p.81) – e outra vez em uma anedota contado pelo autor – “(...) é que caí pela janela...” (BRETON, 2007, p.143).

A tentação reside, portanto, em mergulhar para fora, sair do interior protegido para o exterior. Pois é esse mergulho que garante o encontro com o desconhecido, lançar-se para fora, na cidade, é estar aberto ao imprevisível:

Se a prática da caminhada é uma experiência banal, uma experiência ordinária que é o feito do homem ordinário, ele experimenta, entretanto, o inesperado, a indeterminação, o insólito. O ordinário não é o inverso do extraordinário, mas a oportunidade, pela simples razão de fazer sair de casa e de si, de se confrontar com o inesperado (...) (MONGIN, 2009, p. 64)

O gesto, portanto, pode ser visto como o mergulho em um mar de possibilidades, como alguém que se lança em um “líquido amniótico”: “é nesse líquido amniótico em que tudo cresce e se transforma espontaneamente e fora

dos olhares que se desenvolvem os intermináveis passeios, os encontros (...)” (CARIERI, 2015: pp. 80 e 82).

A ideia de líquido – amniótico ou oceânico – não é casual. Os surrealistas utilizavam a imagem da água, do mar, repetidamente. Os oceanos, essas águas “pré-conscientes”⁸ (BRETON, 2015, p. 37, tradução nossa) – para empregar a expressão de Breton em *L’amour fou* – são a uma só vez o líquido que nutre, que faz gerar vida e o líquido misterioso, turvo, do qual não conhecemos as profundezas. Mas é, acima de tudo, como dirá Julien Gracq, a água-mãe que nos une continuamente em “uma viva consanguinidade”⁹ (GRACQ, In: BRETON, 1996, p.11, tradução nossa). Talvez seja o que Freud nomearia de “sentimento oceânico”: um sentimento de pertencimento, de unidade, de conexão com um “TODO”, presente na origem da vida (FREUD, 2010).

Essa comunhão universal, a noção de água inconsciente que reconecta todos os homens e, quem sabe, todos os seres, é o que faz da obra de Breton uma linguagem-oceano, “onde basta mergulhar mais uma vez corpo e alma, perder-se, para aprofundar a comunhão, para perder a consciência de suas fronteiras, para atingir a revelação universal”¹⁰ (GRACQ, In: BRETON, 1996, p.14, tradução nossa).

Assim, o gesto de Breton se revela em cada página do livro: movimento em direção externa e interna; de caráter pessoal e universal. As fotos – portadoras de uma realidade visível e externa – são os restos de um mundo aparentemente impenetrável. Já o texto – revelador de uma dimensão interna – mostra a possibilidade de atravessamento de tais imagens a partir de uma experiência de lançamento. Janelas-imagens sendo perfuradas pela experiência-texto. Um mundo público revelando um universo particular. E um universo

8 “ (...) les eaux pré-conscientes” (BRETON, 2015, p. 37)

9 “(...) une vivante consanguinité (...)” (GRACQ, In: BRETON, 1996, p.11)

10 “où il suffit de se replonger corps et biens, de se perdre, pour approfondir la communion, pour perdre conscience de ses frontières, pour atteindre à l’universelle révélation” (GRACQ, In: BRETON, 1996, p.14).

particular que se abre como um convite a uma experiência universal. Um convite que Breton nos oferece como uma janela escancarada. Pois se o movimento de lançamento, de mergulho, foi iniciado pelo autor, esse movimento não cessa ao terminar-se o livro. Pelo contrário, a sensação é de que, a exemplo do que ele considera “beleza convulsiva” – que, como explica Breton, trata-se de uma beleza “nem dinâmica, nem estática” (BRETON, 2007, p. 146) – o livro é um movimento em suspensão, que está pronto para ser retomado por aquele que o lê.

É nesse sentido que compreendo o que Dominique Rabaté chama de “promessa” na obra de André Breton. Segundo o crítico todos os finais de livros do surrealista abrem um horizonte, negam uma conclusão. Sua escrita dar-se-ia no futuro, como um “salto no impossível”¹¹ (RABATÉ, 2012, p.179, tradução nossa).

Portanto, é assim que a experiência revolucionária da dupla Breton-Nadja se torna, pela potência da sua textualidade, um gesto que nos instiga, mesmo depois de mais de meio século, a experimentar o mesmo *élan*. Um gesto que nos aponta um convite – neste caso até mesmo explícito – durante a leitura do livro:

Espero, de todo modo, que a apresentação de uma série de observações dessa ordem e da que se segue seja de natureza a precipitar alguns homens na rua, depois de tê-los feito adquirir consciência, se não do nada, pelo menos da grave insuficiência de qualquer cálculo pretensamente rigoroso sobre si mesmos, de toda ação que exija uma aplicação permanente, e possa ter sido premeditada. (BRETON, 2007, p.102)

[A beleza será CONVULSIVA, ou não será] (BRETON, 2007, p. 143).

11 “(...) sault dans l'impossible” (RABATÉ, 2012, p.179)

É num dia desses em que sentada à beira do rio, sob a sombra de uma árvore, descansando as pernas pesadas, dia em que acordou no meio da noite com a sensação interna de que ia desaparecer pelos orifícios do corpo, em que sente a cabeça pesada por conta do calor impiedoso, um dia comum e quente, as pessoas passando à sua volta, aproveitando o feriado, tomando sorvete, refrescando-se com água gelada... que pensa... Nada pode ser tão terrível assim. O corpo sente a opressão do sol, mas tudo passará quando a noite cair – lá pelas 21:30h – quando o céu de um azul celeste se tornará azul marinho, para depois se tornar negro... A ordem da vida segue. É o que ela sente, tomando um gole d'água que desce pela garganta gelando momentaneamente os dentes e depois o cérebro. Nada pode ser tão trágico ou tão definitivo. As escolhas que fazemos – impreterivelmente – são muitas, porém pequenas. São poucas as escolhas que farão realmente diferença. Que verbo usar? Qual palavra escrever? Utilizar este ou aquele pronome? A literatura não é na realidade tanto. Nem pouco. Apenas é. Um conjunto de palavras colocadas umas depois das outras, que formarão frases, parágrafos, páginas... e que mais alguém chamará – ou não – de literatura. O processo contínuo de existência. De escrita. De leitura. Do outro. De textos não escritos e que ainda estão por vir. Ao seu lado uma gaivota olha para o nada – em uma surpreendente atitude de contemplação. Mas ela não contempla. Ela sente o ar parado, antigo, nostálgico e ao mesmo tempo tão vivo desta cidade luz. Os homens, mulheres, crianças, um dia se tornarão velhos, velhas, adultos e se lembrarão – cada um deles – de uma forma diversa deste dia. Ninguém está à altura de ninguém. Ninguém está à altura da gaivota que contempla. Nas profundezas deste rio urbano, controlado, que perdeu aparentemente seu estado selvagem, uma correnteza fria consola a atmosfera quente. Uma brisa que sopra dos pulmões do mundo e que não se sabe. O silêncio do calor ecoa. Ninguém tem coragem ou energia de soltar um GRITO num dia desses. Nem mesmo ela, no momento em que acordou de madrugada com a sensação clara de que estava desvanecendo. Ela não esgotará as possibilidades...

não cantará às gaivotas, não criará alegorias

Ela não contemplará as nuvens – que não estão ali

Ela não se perderá em um amor
Ela não se jogará no vazio
Não conhecerá uma cartomante
Não lerá seu futuro em uma palma de mão
Ela não descobrirá o mistério da vida em um letreiro
Não mudará o rumo da humanidade – nem mesmo da arte
Ela não conhecerá o dia de sua morte
Nem se reconhecerá no silêncio
Ela não fará cálculos inimagináveis
Não inventará movimentos, não escreverá manifestos
Ela é muda, cega e surda
Mas ao mesmo tempo é completamente saudável
Ela não caminhará de olhos fechados
Não pegará nas mãos de um estranho
Não aprenderá o significado de nenhuma palavra
Ela não se lançará da ponte
E tampouco cravará no muro um coração com uma seta
Não arrancará pedaços do pavimento
Nunca construirá barricadas
Não fará a revolução
Não atravessará a avenida em chamas
Não desaparecerá sem deixar rastros
Ela não se afundará no solo
Nem deixará marcas
Ela não inventará versos
Não comunicará o som de sua verdade
Ela não conseguirá alcançar o topo
Não cravará nenhuma bandeira
Não se perderá para sempre
Em ruas avenidas calçadas ou continentes

Não desenhará um *mapa mundi*

Não saberá a medida de seus erros

E tampouco conhecerá a dimensão de seus acertos

Ela é apenas isto que vemos sentada à beira do rio

Parte da paisagem

Como todos

Ela aumentará os teus batimentos cardíacos

Suará por todos os poros

Desmaiará enquanto dorme

E morrerá num dia desses

Em que o calor nos aproxima e nos afasta

E todos nós sucumbiremos às forças do clima e acabaremos nos abraçando em
pensamento...

O olhar é a última gota do ser humano.

Walter Benjamin

linhas bitucas chicletes

retângulos

hexágonos

sob meus pés

as nuvens

a cabeça de alguém que fuma

sob meus pés

a fumaça

a terra

treme

um trem atravessa

um túnel

sob meus pés

a escadaria

"limpe seus sapatos"

sob meus pés

a sola

suja de restos

de merda

de feira

de frutas

animais insetos petróleo

sob meus pés

a terra

que gira

entorno do sol

meus pés

ganham a via láctea

e a guia rebaixada

não rebaixada

a quina
o limite entre a calçada
e a estrada
sob meus pés
o caminho
embaralha
meus pés
encouraçados
amordaçados
pelos cadarços
que se desfazem
sob
meus pés
tropeçam
os cascalhos a areia o bueiro o encanamento

EXPOSTO

ESGOTO

como um pedaço
de osso
o esôfago
de uma cidade
que engole
sob meus pés
os meus pés
que pisam em falso
as rodas
que rodam
em falso
sobre o asfalto
giram no eixo

sob meus pés
o ônibus – errado
os carros – parados
os pedais – das bicicletas
os caminhões – apontam para os chapadões
meu nariz
meus olhos
meus ouvidos
escutam assistem sentem
a china
Coréia Japão Vietnam
os meus pés
borram as fronteiras
Itália Marrocos Líbano

aos meus pés
teus pés
que esmagam
a bituca o chiclete o ticket de metrô
a tinta fresca
o picho
o lixo
e pisam
os pés descalços
dos desabrigados
dos migrantes
dos refugiados
dos poetas
dos desempregados

PROIBIDO ULTRAPASSAR

eu ultrapassei

a linha

sob meus pés

olhei para os dois lados

por poucos não me joguei na frente do trem

do metrô

sob meus pés

amostras grátis

papéis rasgados

cartas de amor

pétalas de flor

restos de escritório

espaços

entre

pequenos buracos

onde me afundo

musgos plantas micro-existências

resistem a todo o custo

à civilização

urbanização

impermeabilização

sob meus pés

vidros quebrados

de brigas esquecidas
resolvidas esclarecidas apartadas

meus pés
sentem os relevos
fim da calçada
Pare!
olhe para os dois lados
ou não olhe
Espere

A barreira o cone a obra a cratera

É irrelevante
O relevo

Sob meus pés

o mijo empoçado
a água da chuva
linhas
que apontam
para todos os lados
todas as direções

sob os meus pés

1. SER E ESTAR NAS CIDADES CONTEMPORÂNEAS

As cidades modernas cresceram e tornaram-se grandes aglomerados, megalópoles de extensões gigantescas, onde os deslocamentos – de carro, ônibus ou trem – são longos e torturantes. Se antes o caminhar pelas ruas – incorporado ao cotidiano urbano – proporcionava a possibilidade de encontro com o outro, com o inesperado, agora o deslocar-se no trânsito, assim como as longas esperas em estações de trem ou pontos de ônibus, tomam grande parte dos nossos dias, em horas infindáveis e tediosas que tentamos fazer passar o mais rapidamente possível.

Desprovida dos limites bem delineados das cidades modernas, as cidades contemporâneas se tornaram aglomerações urbanas muito extensas, congestionadas e assustadoras. A cidade agora não parece mais passível de ser modelada, controlada ou percorrida pelo simples cidadão, ela é um organismo que se estende para além de nós. Assim, a falta de limites dessas grandes metrópoles contemporâneas acabou por limitar – por mais paradoxal que isso possa parecer – as possibilidades de práticas urbanas (MONGIN, 2005).

Nossos trajetos hoje são longos e lentos e nós, trabalhadores comprometidos, mesmo quando caminhamos pelas ruas, fazemos isso com pressa e somente com um objetivo: chegar ao destino. Utilizada apenas como uma passagem obrigatória que nos leva do Ponto A ao Ponto B, a cidade se torna um local desinteressante ao qual não prestamos nenhuma atenção. Enquanto espaço de trânsito torturante, que somos forçados a atravessar no nosso cotidiano, criamos muitas vezes repulsa pela urbe. Ao invés de vermos a cidade como obra concebida – desenvolvida e transformada pela prática de seus cidadãos, como define Lefebvre: “A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra (...)” (LEFEBVRE, 1991, p. 47) – ela se torna sinônimo de estorvo. A cidade, assim, não nos pertence, ela nos repele e nós a repelimos de volta.

Além disso, em muitos casos – principalmente nos países “em desenvolvimento” – os espaços públicos acabam também sendo vistos como locais de perigo. A passagem por eles, portanto, não se torna apenas uma tarefa exaustiva, mas também temida. A cidade, assim, se torna um local no qual nos sentimos inseguros e do qual temos medo. Nos poucos bairros em que ainda existe um uso do espaço urbano – muitas vezes regiões centrais e ricas –, as cidades contemporâneas foram reduzidas quase completamente a lugar de consumo, assim como em um consumo do lugar. O valor de troca sempre se sobrepondo ao valor de uso. Como bem define Lefebvre em *O direito à cidade*:

Já é bem conhecido o duplo caráter da centralidade capitalista: lugar de consumo e consumo de lugar. (...) nesses lugares privilegiados, o consumidor também vem consumir o espaço; os aglomerados dos objetos nas lojas, vitrinas, mostras, torna razão e pretexto para a reunião das pessoas; elas veem, olham, falam, falam-se. (LEFEBVRE, 1991, pp. 130-131)

É nesse processo que nós, habitantes das cidades contemporâneas, – consumidores ou transeuntes desinteressados nas melhores das situações, passantes protegidos e assustados nas situações mais extremas – acabamos alijados da experiência urbana. Cada vez mais, portanto, vemos a “pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea” (JACQUES, 2012, p. 14).

Não é de se estranhar, portanto, que esteja na **redescoberta** e na **reinvenção da experiência urbana** a chave das experimentações artísticas contemporâneas que iremos analisar nesta terceira parte do trabalho. Se na modernidade a cidade estava sendo experimentada ainda em uma reação espontânea à novidade, como choque, surpresa e encantamento – seja na figura da criança curiosa em Baudelaire ou nas iluminações profanas de Breton – agora os artistas contemporâneos – diante de corpos cansados,

desinteressados, isolados e assustados – terão que inventar estratégias para reativar o corpo e a cidade. Se antes apenas o caminhar pelas ruas já bastava para instaurar uma experiência no corpo do autor e fazer emergir textualidades, agora, o artista precisa buscar novas estratégias para que ele volte a ter uma experiência do espaço urbano.

Assim as questões que parecem pairar sobre esses processos artísticos contemporâneos são as seguintes: como reinventar os laços rompidos entre corpo/espaço na cidade contemporânea? Como reativar a relação corpo/cidade e as relações de alteridade no espaço urbano?

O resgate da experiência urbana, nesse sentido, não é gratuito, é também a possibilidade de vislumbrar outros possíveis, outras formas e estrutura de vida nas cidades contemporâneas. Mais uma vez encontramos aqui uma convergência entre a estética – ou a poética – artística e a ética – ou a práxis – do homem-cidadão-artista.

As estratégias encontradas para tanto, claro, serão múltiplas, mas uma das características principais que perpassa esse conjunto heterogêneo de experiências é a ideia de jogo. Ou melhor, de uma relação lúdica com o espaço urbano. Assim, estabelecendo regras e instaurando novas e inusitadas situações¹, o artista acaba por inventar novos caminhos e descobrir novas possibilidades de relação com o espaço e com o *outro*. E é a partir de tais situações que poderão surgir novas experiências e novas perspectivas sobre a cidade. “De fato, jogar, segundo Jaques Henriot, não é apenas alterar as coisas do mundo que nos cerca, (...), mas é também e sobretudo se colocar

1 Não podemos deixar de lembrar que os conceitos de “situação” e “jogo” são fundamentais para os artistas e pensadores situacionistas que, inspirados pelas experiências surrealistas, criaram procedimentos lúdicos para se relacionarem com a cidade. Afinal, para os situacionistas “a cidade é um jogo para ser usado para o próprio aprazimento, um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, onde perder o *tempo útil* para transformá-lo em *tempo lúdico-constructivo*” (CARERI, 2015: 98). Não estudaremos, no entanto, nenhuma obra situacionista, pois apesar do movimento ter sido iniciado por escritores e literatos, logo o foco do grupo foi redirecionado para a criação de experiência urbanas. Assim, as práticas criadas se tornaram muito mais importantes do que seus resultados estéticos – que poderiam vir na forma de mapas, colagens, desenhos ou imagens.

em perspectiva e operar uma metáfora interior (...)” (ROSIENSKI-PELLERIN, 1995, p. 161).

Dessa forma, as textualidades que surgem de tais processos fazem transparecer, em um só tempo, uma crítica à maneira contemporânea de viver o espaço urbano e a procura por uma nova proposta de prática desse mesmo espaço.

2. ESGOTAR...

É nesse contexto da cidade contemporânea, mas especificamente em Paris no ano de 1974, que o escritor Georges Perec – célebre autor francês, conhecido por romances como *La Disparition* e por fazer parte do grupo OuLiPo, Oficina de Literatura Potencial – se lançará na empreitada de *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. A obra baseia-se nas anotações que o escritor faz durante a permanência de três dias na praça de Saint-Sulpice. Durante esses três períodos diurnos o autor se reveza entre o banco da praça, a tabacaria e o café para observar os acontecimentos da cidade.

A ação, assim descrita, pode nos dar a impressão de ser semelhante a do *flâneur* de Baudelaire e ao Homem das Multidões de Poe, mas ao contrário dos autores modernos, o homem contemporâneo – aqui encarnado em Georges Perec – não fica mais fascinado com as cenas urbanas, como quem assiste a um grande teatro em que janelas abertas podem nos deixar entrever potenciais encontros e descobertas. Pelo contrário, Perec faz as vezes de um *flâneur* desencantado. O que Perec escreve é simplesmente um inventário do que ele vê desfilar diante de seus olhos, como podemos ler logo no início de sua obra:

Chers et chères,

Je vous écris afin de solliciter votre collaboration pour l'élaboration de mon travail de doctorat dans lequel je développe une recherche autour de l'écriture sur la ville en analysant des pratiques telles que la flânerie, la déambulation, la dérive et leurs résultats textuels.

La thèse s'intéresse aussi au côté pratique – j'écris moi même de petits textes à partir d'expériences que je mène dans la ville - et je cherche des nouvelles façons d'expérimenter la ville de Paris. C'est là que votre intervention pourra m'être utile !

La proposition est la suivante :

1. Vous choisissez un lieu où je dois aller – un monument, une place une rue, un bâtiment, un parc, etc. –, un endroit que vous appréciez ou que vous détestez (pour quelque raison que ce soit : souvenir, sensations physiques procurée par le lieu en question, etc.)... dans Paris et sa banlieue.
2. Vous choisissez le jour de la semaine et l'horaire auquel je devrais m'y rendre.
3. Vous m'expliquez l'itinéraire menant à ce lieu – en donnant la préférence au parcours à pied. (Vous me dites d'où je dois partir), mais **sans me dire au préalable la destination finale vers laquelle je vais me rendre !**

L'important est que je réalise le parcours sans en connaître la destination finale! Et sans connaître la raison pour laquelle vous avez choisi cet endroit ! Je partirai sans portable et sans plan, il est donc important que la description de l'itinéraire soit la plus claire possible.

Si vous acceptez de m'aider j'en serai très contente ! Et vous en serai très reconnaissante.

DIA 1

A DATA: 18 de outubro de 1974

A HORA: 10.30

O LOCAL: TABACARIA SAINT-SULPICE

O TEMPO: FRIO SECO. CÉU CINZENTO. ALGUMAS ABERTURAS

Esboço de inventário de algumas coisas estritamente visíveis:

(...)

Slogans que passam: “Eu vejo Paris de ônibus”

Vejo o chão: pedra britada e areia

(...)

Um bando de pombas que se lança de súbito sobre a praça central, entre a igreja e o chafariz.

Veículos (inventários ainda a fazer)

Seres humanos

Uma espécie de bassê

Um pão (baguete)

Verduras (encaracoladas?) transbordando de uma cesta

(PEREC, 2016, pp. 14-15)

Aquilo que o escritor vê é descrito, neste caso, como matéria bruta. Podemos mesmo observar isso em sua forma, uma enumeração de itens, descritos de forma simples, curta e pontual. Ai não há espaço para teatralização, significação ou projeção, como nas janelas abertas por Baudelaire. Na experiência de Péric a potência dos encontros e o fascínio pela cidade não tem mais lugar. Trata-se de um corpo-cidadão contemporâneo já acostumado com o espaço urbano, com sua multidão, seu fluxo. Um homem que precisa, em realidade, reinventar ou redescobrir a maneira como vê o mundo.

A visão, de fato, é o sentido hegemônico nessa obra de Péric. É ela que permite a tomada de distância do escritor-observador. Porém essa distância é menos criadora de teatralidade – como é no caso de Baudelaire – e

mais portadora de um olhar crítico e irônico. A ironia, aliás, também pode ser detectada no título do livro. Nele lemos a palavra *tentativa*, que evidencia a posição do autor. É a partir dessa palavra que Perec, como quem nos dá uma piscadela de olhos, ironiza sua própria ação. De fato a noção de tentativa já traz consigo a ideia de fracasso. O fracasso do seu objetivo final, que também está explícito no título do livro – e que é a natureza de seu gesto –: o *esgotamento*.

Sua proposta, portanto, é de enumerar todos os acontecimentos de um local em Paris, esgotando todas as possibilidades. Ao longo da obra, então, o que lemos é a descrição daquilo que passa diante de seus olhos, tudo que é móvel e mutante na cidade, o que a habita e a significa, a torna viva. É de fato a prática do espaço urbano que está em jogo, a significação do espaço. São os habitantes, o vai e vem da Place de Saint-Sulpice, as pequenas cenas cotidianas, ou seja, esse organismo-cidade. Nesse sentido, Perec não está interessado em descrever ou narrar a praça enquanto arquitetura ou geografia, o que lhe interessa é a vida cotidiana desse lugar. Aquilo que transforma o local em espaço, isto é, a forma de praticá-lo (DE CERTEAU, 1999). O escritor deixa claro esse intuito desde o início de seu livro, onde ele escreve:

Há muitas coisas na praça de Saint-Sulpice, por exemplo uma câmara municipal, uma coletora de impostos, um comissariado de polícia, três cafés (um deles vende cigarros), um cinema, uma igreja (...) Grande número, se não a maior parte, dessas coisas já foram descritas, inventariadas, fotografadas, expostas ou arroladas. Meu propósito nas páginas que se seguem foi mais o de descrever o restante: aquilo que em geral não se nota, o que não tem importância: o que acontece quando nada acontece, a não ser o tempo, as pessoas, os carros e as nuvens. (PEREC, 2016, p. 11)

Esgotar completamente o movimento vivo e incessante da cidade é, de certo, tarefa impossível, mas a tentativa de inventário de Perec nos leva a perceber

um outro esgotamento: o esgotamento da experiência urbana. A saturação de nomes de marcas, produtos, pessoas carregando compras, slogans e painéis publicitários nos dá a impressão, ao longo da leitura, da cidade estar praticamente reduzida ao consumo.

Quase não há encontros, trocas e diálogos na listagem de eventos do *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. Tudo aquilo que dá significado à cidade – as ações dos transeuntes, os diálogos dos habitantes, as vestimentas, os objetos, assim como os textos escritos e as placas – parecem ter uma mensagem dominante, não única, porém hegemônica: o consumo.

Perec constata já nos anos 1970, nossa ignorância em ver a Cidade. Condenamos nosso ato de ver ao puro condicionamento mercadológico espetacular. Vemos o mundo com olhos objetivos, mecanizados, procuramos e decodificamos apenas o funcional e o utilitário. Fica evidente a consequente relação que temos com a construção da cidade. Um olhar utilitário e mercadológico constrói cidades do mesmo tipo. (SILVA, In: PEREC, 2016, pp. 7-8)

Assim, em um curto trecho, logo no início do livro, já podemos ler:

Danone: iogurte e sobremesas
Exigir roquefort société, o verdadeiro com rótulo oval verde
(...)
Um caminhão azul de marca Mercedes
Darty Réal
Berth France Ltda.
(...)
Cerveja Goff em barris
Mudanças Wallon
(...)

De um ônibus de turismo uma japonesa parece fotografar-me
Um velho com sua meia baguete, uma senhora com um pacote de
bolinhos em forma de pequena pirâmide (...)
(PEREC, 2016, pp. 17-18)

Provavelmente não é por acaso que Péric tenha se instalado em um local central de Paris, em uma praça que vinha se transformando em lugar de passeio turístico e de compras – “o núcleo urbano torna-se, assim, produto de consumo de uma alta qualidade para estrangeiros, turistas, pessoas oriundas da periferia, suburbanos” (LEFEBVRE, 1991, p. 12) –. A Place de Saint-Sulpice é, portanto, um palco onde os valores da sociedade contemporânea – velocidade, consumo, ordem – desfilam em todo seu esplendor. A praça é um grande exemplo de espaço luminoso de Paris: “O espaço luminoso é o espaço hegemônico da mercadoria, do espetáculo, da imagem – ou do que ofusca – (...)” (JACQUES, 2012, p. 283).

Assim, se em Baudelaire vemos uma cidade fascinante que desfila diante das janelas por ele abertas, em Péric vemos uma cidade-produto, desencantada e nada atraente. Esses aspectos ficam evidentes nos movimentos corporais de ambos e, posteriormente, se revelam nas textualidades produzidas. Pois, se de um lado, o poeta moderno se levanta do café e se lança na multidão ao visualizar um rosto que o atrai – em um lançamento apaixonado pela cidade, que o instiga –, do outro, temos, no escritor contemporâneo, um corpo sentado que nunca se move em direção a nada. O corpo do homem esgotado, como definiria Deleuze:

(...) o esgotamento não se deita e, quando chega a noite, continua sentado à mesa, cabeça esvaziada em mãos prisioneiras (...) sentado não tem volta, não se pode revolver sequer uma lembrança. (...) o sentado é a testemunha em torno da qual o outro gira, a desenvolver todos os graus de seu cansaço. (DELEUZE, 2010, pp. 73-74)

O sol já tinha me acordado alto e brilhante pela janela, eu sairia com certeza para andar sem rumo, provavelmente. Esperando minhas pernas me levarem a algum lugar. Mas esta manhã, recebo de você um percurso de presente: começaria na Place de la Bastille – e eu fiquei contente em saber que mesmo até lá, o ponto inicial da jornada, eu poderia ir caminhando. Vi o monumento dourado e pensei que ele seria mais um monumento qualquer, não fosse o fato que ali, um dia, se deu a queda. A grande queda. Continuei pela Ponte de Sully – eu procurava qualquer coisa que fizesse sentido. Não que o caminho em si não houvesse seu próprio sentido, mas eu procurava um mistério mais profundo que se revelasse por esse trajeto, que me levaria até esse local que, como você disse, havia visto em sonho – . Acreditando tanto na potência dos sonhos, como eu acredito, tenho certeza que este percurso nasceu do local mais correto possível, do potente e infalível DESEJO que nos habita. Já no fim da ponte percebo que ao meu lado caminha um rapaz lindo – uma dessas belezas incontestáveis – e chego a pensar que é esse o sentido deste percurso. (Se ao menos eu fosse mais corajosa mais feminista mais cara de pau mais espontânea menos machista mais aberta menos tímida mais expansiva mais aventureira menos ridícula mais artista mais mais mais mais mais.... teria parado esse homem *à la* Breton e contaria, então, a história de *Nadja* às avessas. A incrível fantasia do desconhecido passante continua a nos perseguir, mesmo no avançar das décadas. O acaso seduz. Porque, na verdade, não há acaso, há apenas DESEJO. Eu desejo que *você* me seja enviado. Eu desejo tropeçar no seu caminho, desejo cair aos teus pés em um deslize. Desejo que me trombe, que me esbarre. Que eu te ajude a levantar e que ponha teus olhos nos meus. Eu desejo que seja imprevisto e forte, desprevenido e fulminante.) E então eu me lembro de uma vez que o acaso-desejo se concretizou, um homem que conheci em um cruzamento, no carro ao lado. Não trocamos telefones, não trocamos nada além de 3 palavras. Dias depois o encontrei novamente em um bar vazio. Sentado há 3 mesas da minha. Ele lembrava o número da minha placa de carro. Eu quase me lembrei dele. Hoje não esqueço. Mas quase não penso mais.

* o ônibus 87 passa – era o ônibus que eu pegava com meu pai para ir à escola, quando tinha 10 anos e morava em Paris. Seria, afinal, essa a mensagem? Precitaria ainda visitar meu passado? *

[A caneta agora falha. A caneta falha quando mais precisamos dela: numa lista de compras, num cheque com pressa, numa carta de despedida feita ao nascer da aurora, num bilhete de amor depois do café da manhã, a caneta falha, e eu aceito o querer da caneta. E continuo.]

É numa livraria pequena que eu espero poder comprar uma nova. Entro. Livros em árabe, livros sobre a Palestina, sobre o Líbano, poemas, Corão. Pergunto para a vendedora se ela vende canetas. Não. Mas ela me oferece uma, me dá sem pedir nada em troca, tira da sua pequena caixa em cima da sua mesa de trabalho. Eu fico sem graça, mas aceito. A caneta é boa. Inesperadamente boa. É preta com detalhes prateados, numa forma ergonômica, confortável. Ela desliza no papel. Não tem tampa, apenas aquele botão no topo que ao ser pressionado exhibe e recolhe exhibe e recolhe sua ponta. A tinta é preta como seu corpo. A funcionária da livraria havia me perguntado se eu aceitava uma “caneta qualquer”. Eu examino a caneta. Ela é qualquer, mas agora é minha. Como tudo na vida que é qualquer até que possamos conhecer melhor, até que possamos segurar entre as mãos e dizer conheço-te. A caneta exhibe um nome de hotel. “Baglioni Hotels” – 05 estrelas sob o nome – penso em pesquisar depois sobre o tal hotel, talvez esteja aí o segredo...

Continuo.

Quanto mais eu avanço mais me sinto ansiosa e curiosa para saber onde você vai me levar. Ao mesmo tempo, estranhamente, é como se soubesse o fim do caminho. Como se houvesse sonhado com você. Ao me aproximar do destino suas instruções me confundem. Quando viro à esquerda, onde você me pede, eu acabo voltando para o mesmo ponto em que estava antes. Então resolvo seguir à direita. Procuro a Mesquita, mas acabo encontrando a Rue Lacépède antes de passar por ela. Não entendo porque você escreve “ao passar pela mesquita virar na Rue Lacépède à direita”. Acabo virando à esquerda nessa rua, por ser minha única opção. Quando começo a subir a leve rampa percebo que estava certa, eu já sei para onde você está me guiando. Sinto medo, pois a última vez que estive ali estava acompanhada por alguém que não me acompanha mais. Sonhei com ele essa noite e estranhamente acordei com uma mensagem dele hoje no meu celular. Talvez esteja aí o segredo. Uma antiga ruína romana abandonada sob o sol de inverno, onde senhores de cabelo branco jogam petanca. Talvez esteja aí, nas ruínas, o desvendar do mistério. Na sobreposição das casas e construções do século XIX sobre as paredes de uma arena milenar. Quando Paris ainda não chamava Paris, mas Lutécia. (Todos já fomos outros e já atendemos por outros nomes. E no nosso coração ainda restam as ruínas... Lembro de Agamben e de um ensaio em que ele escreve sobre Veneza, essa cidade-fantasma em vias de submersão). Eu sou o centro desta arena. Estou no coração da cidade. E não quero entrar. Tento retardar as lágrimas – que eu sei que virá, pelo fim de uma civilização – e entro num pequeno restaurante vietnamita, um minúsculo restaurante vietnamita, na verdade. Ele cheira deliciosamente à ervas e frituras asiáticas.

Não tem lugar, está lotado, volte mais tarde, me diz o senhor que me atende. Saio deste canto aconchegante com cheiro de colonização e atravesso a rua. Agora já não posso mais adiar. Sou obrigada a entrar na Arènes de Lutèce. (Esse é o jogo, não?) ACEITAR. Você me trouxe até aqui e pelo menos não me sinto sozinha, pois seguir os passos dos outros nos exime da responsabilidade. Eu me sinto ao mesmo tempo triste e feliz. Talvez porque sinta saudade... (e o que é a saudade, se não um sentimento ambíguo?)

Os raios de sol desenhavam, oblíquos, sombras que se alongam pelo solo de areia e eu me sento no banco verde, ao lado de uma senhora que fuma e lê. Ela se afasta de mim para me dar mais espaço e não deixar que a fumaça de seu cigarro me atinja diretamente. Tenho vontade de lhe dizer palavras doces. De perguntar o que lê. De lhe dizer que tudo ficará bem, de lhe revelar o segredo. Mas ela, olhando de vez em quando os senhores que jogam petanca, ela, parece já saber...

A proposta do autor – de assistir, desencantadamente, a cidade à distância – poderia, nesse sentido, ser vista como uma proposta extremamente passiva e acomodada, à medida que o autor se afasta e se isenta dos eventos do mundo apenas para observá-los e expô-los em forma bruta.

No entanto, o ato de enumerar de maneira atenta e compulsiva o que se passa na praça é a regra do jogo que transforma esse “simples observar” em uma experiência. Na sucessão das páginas que compõem *Tentativa...*, a listagem de elementos, a repetição de cenas, a descrição precisa de ônibus, vestimentas e pessoas, nos faz experimentar durante a leitura da obra um outro tipo de *esgotamento*: aquele que refere ao corpo do escritor. Ou seja, nessa situação de longa permanência e de enumeração exaustiva Perec acaba submetendo si mesmo à uma forma de esgotamento. Não é de se estranhar que em alguns momentos, entre uma lista de elementos e outra, o autor adicione observações entre parênteses: “(cansaço?) (...) (estou com frio) (...) (cansaço)” (PEREC, 2016, pp. 19-37).

O mesmo ocorre para nós leitores que, na leitura de uma longuíssima lista (muitas vezes repetitiva) de eventos banais, também sente no próprio corpo e mente a exaustão e o esgotamento. O gesto, portanto, vai em dois sentidos: se por um lado trata-se de tentar esgotar as possibilidades dessa cidade viva, ao realizar essa tarefa impossível e ingrata o gesto acaba também por esgotar o corpo e a mente daquele que escreve e daquele que lê. “Uma atitude que nos solicita “enxergar” a cidade. Um ato consciente. Ato que deveria ser realizado à exaustão. Forçar o corpo ao seu limite, o lugar ao seu limite. Estressar o sistema” (SILVA In: PEREC, 2016, p.9).

E é nesse ponto que poderíamos encontrar o lado ativo e, talvez, positivo do gesto de esgotar. Pois, se por um lado, é possível ler tal ação como a ação de um *flâneur* desencantado, em uma atitude distanciada de ironia e descrença com a sociedade contemporânea, por outro, podemos pensar no sentido Deleuziano de esgotamento. Isto é, podemos considerar que o

esgotamento nessa obra é uma estratégia para gastar, exaurir, o modo de vida urbano contemporâneo – em sua imagem, seus signos e sua experiência – a fim de deixar surgir uma ruptura, para que o leitor possa criar e projetar um novo, e próprio, modo de vida. Um novo possível, como explicaria Jean-Frédéric Chevallier:

Trata-se, sempre, de esgotar (todos) os *possíveis*: nós esgotamos todas as portas, todos os senhores ... E o que, nesse quadro, nosso filósofo vai procurar mostrar é que esgotar os possíveis acaba finalmente por produzir e integrar (...) a terceira possibilidade – isto é, mesmo se a expressão for um pouco grosseira, ou até paradoxal: fazê-la sua.² (CHEVALLIER, 2015, p. 83, tradução nossa)

Podemos notar, aliás, que essa operação não ocorre apenas em *Tentativa...*, ela também aparece em outra obra de Perec, no romance *Um homem que dorme* – mas nesse caso no plano ficcional. No romance – narrado sempre em segunda pessoa – acompanhamos o cotidiano parisiense de um jovem estudante que se encontra completamente desinteressado pela vida. “É em um dia como este aqui, um pouco mais tarde, um mais cedo, que você descobre sem surpresa que alguma coisa não vai bem, que, para falar sem precaução, você não sabe viver, que você jamais saberá”³ (PEREC, 2017, p. 22, tradução nossa).

Quando tudo lhe parece sem sentido o protagonista acaba por cortar os laços que lhe prendiam à vida em sociedade – estudos, provas, colegas, família –, e sai diariamente pelas ruas da capital francesa seguindo regras e

2 “Il s'agit, toujours, d'épuiser (tous) les *possibles*: on épuise toutes les portes, tous les maîtres... Et ce que, dans ce cadre, notre philosophe va chercher à montrer, c'est qu'épuiser les possibles revient finalement à produire et intégrer (...) la troisième possibilité – c'est à dire, même si l'expression est un peu grossière, voire paradoxale: la faire sienne.” (CHEVALLIER, 2015, p. 83)

3 “C'est un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tu découvres sans surprise que quelque chose ne va pas, que, pour parler sans précautions, tu ne sais pas vivre, que tu ne sauras jamais.” (PEREC, 2017, p. 22)

inventado jogos para esgotar a cidade. As regras aleatórias que ele cria para si – “Você evita caminhos que por muito tempo tomou” (...) “Você descobre as passagens” (...) “Você fixa, por vezes, objetivos vãos” (...)”⁴ (PEREC, 2017, pp. 54-62) – conferem uma espécie de quadro, de limite para a sua experiência urbana e, dessa maneira, são elas que ajudarão o protagonista a brincar de esgotar todas as possibilidades de relação com a cidade a ponto de fazer surgir espaço para o seu re-encantamento, como podemos ler no fim do romance: “É em um dia como este aqui, um pouco mais tarde, um pouco mais cedo, que tudo recomeça, que tudo começa, que tudo continua”⁵ (PEREC, 2017, p. 143, tradução nossa).

O jogo aparece como mediador da relação sujeito/espço urbano, como forma de reinventar e redescobrir a experiência de cidade e alteridade. Podemos traçar, assim, um paralelo entre o gesto do autor em *Tentativa de esgotamento de um local parisiense* e a atitude do protagonista em *Um homem que dorme*. Afinal, “é toda à sua prática de escrita que ele [Perec] assimila a atividade de jogador, já que ele não cessa de repetir: ‘escrever é um jogo que se joga a dois’ (...)”⁶ (MAGNÉ, 2005, p. 13, tradução nossa).

Podemos observar, portanto, que o estabelecimento de regra não é para Perec uma amarra ou uma mordaça, pelo contrário, seguir as regras de um jogo é para ele, assim como para todos os autores de OuLiPo, a possibilidade de novas descobertas:

(...) a condicionante *oulipienne* não deve ser considerada no sentido de restrição ou limitação da escrita. Ao contrário, ela é concebida pelos

4 “Tu évites les chemins que tu as trop longtemps empruntés (...) Tu découvres les passages (...) Tu fixes parfois des buts dérisoires (...)” (PEREC, 2017, pp. 54-62)

5 “C’est un jour comme celui-ci, un peu plu tard, un peu plus tôt, que tout recommence, que tout commence, que tout continue.” (PEREC, 2017, p. 143)

6 “(...) c’est toute sa pratique d’écriture qu’il assimile a l’activité du joueur, puisqu’il ne cesse de répéter: ‘écrire est un jeu qui se joue a deux’.” (MAGNÉ, 2005, p. 13)

Eu me atraso para sair. Domingos são dias preguiçosos. Mas dou sorte, quando não há quase mais esperança, Paris e seu céu misterioso abrem alas para o sol. Não há um dia que o tempo parisiense, esse enigmático e imprevisível tempo, não nos surpreenda. O dia tem cara de despedida. Mas nada se deve ao dia em especial, quando nos aproximamos dos términos vemos despedida em tudo. Um domingo qualquer para os outros passageiros do ônibus que pego em direção a Saint-Michel. Para as crianças que brincam e brigam ao meu lado, sob a bronca irritada do pai, para o senhor de boina que tosse uma tosse carregada, para o motorista do ônibus, de óculos e gravata, que não respondeu meu BONJOUR... Um domingo qualquer – suspenso entre vontade de esgarçar o tempo para a criança que amanhã cedo tem aula e a pressa em acabar o dia para o motorista que trabalha.

Chego em Saint-Michel. A fonte, a livraria, o Sena, tudo me parece familiar. Continuo pela Quai reparando no conjunto aleatório de livros, gravuras, pôsteres e objetos dos bouquinistas. Brel, Brassain e Gainsburg conversam e fumam cigarro. Uma bailarina olha para o meio das pernas. Mona Lisa sorri no fundo de um prato, um mapa mostra o caminho das cruzadas. Proust. Benjamin. Paulo Coelho. Revolução Russa...

Faz frio, mas me sento no banco que você indicou, sob a Pont-Neuf. Não leio. Ao invés disso escrevo estas palavras. É bom me sentir acompanhada. É o milagre dos livros, dos guias, das fotos, da memória. Um barco passa, eu me sinto vazia e completa. Faz frio. Mas a luz é bonita como você “encomendou”.

(Olhando todos esses turistas tirando fotos me sinto uma péssima turista. Talvez uma das piores. Eles estão munidos de grandes câmeras, teleobjetivas, rostos com sorrisos ensaiados, maquiagem, luvas, boinas compradas em camelô, cartões-postais, mapas, *selfies* no instagram.... Enquanto minha máquina ficou guardada no armário, trouxe para Paris apenas como desincargo de consciência... Minha única testemunha é meu caderno.)

Me levantarei, minhas mãos tremem. Seguirei até a Place de la Concorde, apesar do frio. Seguindo teus passos. Preciso apenas de coragem, o primeiro movimento é sempre o mais difícil. Levantar da cama, abrir a torneira, girar a chave, levantar o braço, sair do ventre, tirar a blusa, inspirar o ar, dar o primeiro berro...

Hoje aqui penso que há dias em que é melhor ficar em casa
Esquecer-se

Deixar-se vazio
Não pensar
Não fazer
Não agir
Não sentir
Abandonar-se no conforto morno
Ignorar
Não ler
Não tirar a caneta do estojo
Não ligar o computador
Não colocar a panela no fogo
Não sonhar acordado
Não olhar pela janela
Não varrer o chão
Não sentar
Não trocar de roupa
Não colocar a mão para fora para sentir o frio
Não olhar a previsão do tempo
Não ouvir o rádio

Agora caminho observando o chão. Reparo em um adesivo inesperado. Quase desfeito, seus pedaços negros despedaçados se misturam com a textura da tampa de um bueiro. É algo escrito em português – estranhamente. No seu fundo preto, com letras em branco é possível ler parte de uma frase:

you já teve um amor..... ÍVEL....

Brinco de completar a frase semi destruída de diversas maneiras:

Você já teve um amor incrível?
Você já teve um amor ilegível...?
Você já teve um amor imprevisível!
Você já teve um amor incompreensível.
Você já teve um amor invencível?
Você já teve um amor invisível.
Você já teve um amor infalível?

A brincadeira é eterna....

Mas agora sentada numa cadeira no jardim de Tuilleries eu me sinto traindo o teu percurso, pois acredito que ele era um convite à contemplação. Mas hoje não tenho meios para... (ou energia ou paciência).... reparar nas folhas caídas do outono, nas árvores secas, no canto mórbido dos corvos, na água prateada do rio Sena, na Roda Gigante. Hoje tenho vontade de meditar sobre uma frase boba de adesivo colado no chão, hoje observo a única coisa que você provavelmente não observaria, hoje queria ir para casa – mas não sei mais o que chamar de casa. Hoje quero responder à uma pergunta que não me foi feita, que não sei por quem foi feita, que não sei se foi direcionada a mim.

A torre Eiffel me olha lá do horizonte do céu violeta e eu decido levantar e lhe virar as costas...

oulipiens como abertura em direção à outras possibilidades, uma maior liberdade para escritor, porque ela oferece um suporte à inspiração (...) Perec inclusive falará do grau zero da condicionante, onde tudo se torna possível.⁷ (ROSIENSKI-PELLERIN, 1995, p. 15, tradução nossa)

Essas brechas, espaços, para novas possibilidades, aparecem tanto no final do romance *O Homem que dorme*, como no fim de *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. Mas, se no primeiro, o coroamento do processo de desencanto vem em forma de chuva – imagem que remete à renovação –, “Você espera, na praça Clichy, que a chuva pare de cair”⁸ (PEREC, 2017, p. 144, tradução nossa) e de retomada do sentimento de pertencimento ao mundo onde “tout continue” (PEREC, 2017, p.143), já em *Tentativa...* surge “um raro raio de sol” (PEREC, 2016, p. 62) para clarear e aquecer a nossa experiência. Ou seja, por fim, esse longo processo de regras restritas abre espaço para momentos como esses em que as nuvens dão lugar a um raio de sol e, então, podemos experimentar ínfimos instantes de sensações agradáveis.

Como podemos observar, em Perec, reparar no ínfimo até as últimas consequências, relatar o desinteressante, torna-se um jogo-arma contra o desencanto. A brincadeira aqui é perceber que a mediação do corpo, dos sentidos, e das sensações – mesmo quanto se tenta ser o mais objetivo possível – vence a realidade exterior que, afinal, só existe enquanto experiência. O mundo se mostra, portanto, como incompleto e inesgotável, e a experiência do sujeito – mesmo o mais contemporâneo e desencantado dos sujeitos – acaba por abrir novos caminhos.

7 “(...) la contrainte oulipienne ne doit pas être envisagée dans le sens de restriction ou limitation de l'écriture. Au contraire, elle est conçue par les oulipiens comme ouvrant vers d'autres possibilités, comme donnant plus de liberté à l'écrivain parce qu'offrant un support à l'inspiration (...) Perec parlera même du degré zéro de la contrainte, à partir du quel tout devient possible.” (ROSIENSKI-PELLERIN, 1995, p.15)

8 “Tu attends, place Clichy, que la pluie cesse de tomber.” (PEREC, 2017, p. 144)

É nesse aspecto, de um mundo incompleto e inesgotável que está, como vimos, a chave do gesto de *Tentativa de esgotamento de um local parisense*. Seu final, nada conclusivo – como, aliás a grande maioria das obras de Perec que tem “um gosto manifesto (...) por desenlaces decepcionantes”⁹ (MAGNÉ, 2005, p. 38, tradução nossa) – nos dá a impressão de ser um grande convite. Uma abertura, uma brecha, onde nós leitores poderemos nos colocar e continuar seu gesto:

(...) veremos um narrador fazendo-nos um convite derradeiro: ir à Cidade e estar nela, estar quieto e contemplá-la. Talvez assumir esse lugar e esse tempo desconfortáveis, assumir essa pausa nessa cidade que não para e estar nessa cidade que não é nossa. (SILVA In: PEREC, 2016, p. 10)

Isso se dá pela própria natureza do gesto. Listar todos elementos de um local da cidade, até esgotá-lo, é algo impossível e, portanto, será sempre um gesto inacabado ou inacabável. O inventário nunca estará completo. Mas a falta de alguns (vários) elementos, nesse caso “não é a vitória do exaustivo sobre o incompleto, mas a dinâmica própria de uma escrita cuja melhor imagem é a de um quebra-cabeças aberto onde cada peça colocada fará surgir a mesma quantidade de vazio que ela suprime”¹⁰ (MAGNÉ, 2005, p.48, tradução nossa).

A escrita, assim, se torna parte integrante da prática criada por um homem contemporâneo dividido entre o desencantamento total e a possibilidade de fazer surgir o novo. O esgotamento do homem sentado, para usar a imagem criada por Deleuze, não é a imagem da desistência, mas de alguém que não pode ser e fazer de outra maneira. Assim, se em Rousseau tínhamos um

9 “ (...) un goût manifeste (...) pour les dénouements déceptifs.” (MAGNÉ, 2005, p. 38)

10 “ (...) pas la victoire de l'exhaustif sur l'incomplet, mais la dynamique propre d'une écriture dont la meilleure image reste celle d'un puzzle ouvert où chaque pièce posée ferait surgir autant de vide qu'elle en comble.” (MAGNÉ, 2005, p. 48)

corpo que recebia agradavelmente os estímulos da natureza e em Baudelaire um corpo fascinado que era abalado pelo excesso de estímulos da cidade moderna, em Perec temos um corpo saturado, que não consegue se deleitar e, tampouco, assombrar-se com a urbanidade contemporânea.

Assim, o gesto, em *Tentativa...*, não só nos convida a assistir à cidade, mas a refletir sobre **o que** e **como** percebemos e sentimos a cidade. Quais são os estímulos que o espaço urbano contemporâneo nos oferece e quais posturas corporais podemos e vamos escolher para recebê-los? Teríamos que reinventar nossos cinco sentidos? Como podemos reeducar nossa visão, tão condicionada?

Mais uma vez temos a prova de que o processo que engendra a obra, por se tratar de uma prática concreta, vincula um gesto, de natureza a um só tempo pessoal e universal, que pode ser apropriado por um outro sujeito e atualizado, não apenas no momento de fruição da leitura, como também para fora do âmbito do livro, em um rasgo espaço-temporal que aponta para fora da obra artística, e nos convida para a vida.

3. FECHAR OS OLHOS.

Na corrente das experimentações lúdicas do espaço urbano muitos performers contemporâneos criaram seus próprios jogos e regras – ou programas performáticos¹¹–para descobrir novas maneiras de vivenciar a cidade. Dentre eles elegi dois artistas para analisar conjuntamente – o artista visual brasileiro Cao Guimarães e a coreógrafa francesa Myriam Lefkowitz –, já que ambos produziram textualidades que possuem um gesto em comum: *fechar os olhos*.

11 Noção utilizada por Eleonora Fabião para definir as ações da *performance art* enquanto "(...) um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada." (FABIÃO, 2008, p. 237)

Em uma Gare de Nord lotada eu fecho os olhos. Ele me guia. Braço esquerdo em braço direito. E a Gare de Nord que até então estava lotada me soa vazia. Alguns saltos altos, vozes masculinas, línguas diferentes ressoam nos meus tímpanos. O som eletrônico da catraca, o pistão da porta de entrada, os alto falantes. Mecânico e eletrônico, estamos cercados de máquinas. Somos nós mesmos automatizados – alguém sempre esquece de trocar as pilhas... Me sinto num espaço vasto, vazio, frio. Uma nave-mãe, ou nave-madrasta que me repele, estou no universo, solta, numa odisseia. No espaço. Os trens são barulhentos. Eles chegam partem param repartem. Não há nada entre eu e eles. Parece que eu caio. Em um buraco infinito. Sinto a cada passo que estou mais perto de algo. Verifico o chão com as pontas dos pés. Ainda há solo. Ali. A gravidade, no entanto, falta. Sou alguém suspensa no ar. Os trilhos parecem próximos e distantes. É como se pudéssemos saltar de um trem a outro trem a outro trem ... grita e estaciona na nossa frente, não entramos. A espera é longa. Mas quando o que nos resta é esperar, esperamos. Esperando esperando esperando... Circundados pelas linhas férreas que não sei para que direção apontam – para qual lado está o lado de dentro? Para que lado está o lado de fora? O buraco no qual venho caindo só cabe a mim, como a toca do coelho de Alice, entro em um mundo paralelo que ninguém mais vê. Ele continua ali. Mas é uma presença sutil, como alguém que nos dá segurança mas também nos dá liberdade – o que as mães deveriam ser para seus filhos, uma mão que os guia quando precisam. (Eu do meu lado nenhuma experiência tenho como mãe, digo apenas como alguém que experimenta o lado da filha). Subimos. Não pegamos o trem. Eles quase nos atropelam, nos atravessam e nos esmagam. Subimos e é outro trem que pegamos, no metrô. A catraca me parece violenta, como nunca me pareceu de olhos abertos. (Ver as linhas e barreiras que formam as fronteiras parece deixá-las menos agressivas, menos aleatórias).

No vagão de metrô todos os toques parecem o dele. Esbarrões de desconhecidos nos meus ombros e rapidamente eu viro a cabeça para perguntar por ele. É você? É você que me chama? É aqui que descemos? Aqui? Mas não se trata de seu toque, e quando for o toque dele eu certamente saberei...

Já fora do túnel escuro a cidade se abre em uma vasta sensação. Não fosse os motores as buzinas os carburadores e estaríamos em plena paz. Andamos em uma linha reta sem pedra no nosso caminho, a linha se estende ao infinito, num plano sem fim. Eu posso jurar que se seguirmos mais um pouco caímos no mar, e alcançamos o precipício que liga a terra à via láctea. Esses espaço leitoso que nos engloba. Atravessamos de repente uma tropa de adolescentes. Eles cheiram a cigarro a hormônios e a chiclete. Eles estão no meio do caminho. Entre eu e a

via láctea. Não fosse aquilo que nos torna adultos e estaríamos em paz. (Ouça agora crianças ao longe que brincam em algum parque ou escola, esse som soa como uma melodia alegre e calma....) porque aquilo que nos define como seres humanos adultos é a causa de nossa terrível desgraça. Porque aquilo que nos define como seres humanos adultos é a causa de nossa terrível desgraça? (E por favor não me pergunte o que nos define como seres humanos adultos pois não saberia explicar)...

Um delicioso raio de sol morno me salva desses pensamento sórdidos, ele banha o lado esquerdo do meu rosto e eu viro a cabeça em direção à sua radiação. Minhas pálpebras estão alegres, elas se pintam de um laranja dourado, é como se estivesse imersa numa piscina de ouro. Ele me faz abraçar um pilar de concreto, ele me esquece e eu trombo em um poste... Não dói, é apenas engraçado. Engraçado... Como suprimir a visão nos faz sentir pequenos.

Continuamos até um banco, entendo depois que é um ponto de ônibus, mas até compreender sinto-me sentada em uma plateia feita pra assistir o trânsito ruidoso que desfila na minha frente. O tráfego mata tudo o que o circunda. Ele toma conta, ele violenta, ele se impõe, autoritário. Nunca odiei tanto os carros e os ônibus. Entramos em um deles e seguimos, agora estamos no caminho de volta ao ponto de início. O ônibus está cheio (pelo menos me parece)...

Desde que eu iniciei a caminhada uma frase parece se formar em meu cérebro, mas ela ainda está disforme. Tento formulá-la... algo como “quando quiser calma”... não ... “quando desejar vazio”... não... e então ela surge, como um leiteiro gigante e nítido de um comercial da Coca-Cola. “Quando precisar de silêncio, feche os olhos.” E a frase continua ricocheteando em meu crânio até o fim do percurso, quando desço do ônibus, abro os olhos e vejo acima de mim um céu azul que descortina por trás das nuvens.

Quando precisar de silêncio, feche os olhos.

Em *Histórias do não ver* o performer, videomaker e fotógrafo Cao Guimarães propõe a amigos uma experiência na qual ele seria “sequestrado” e levado de olhos fechados para algum local:

Convidei algumas pessoas para que me “sequestrassem”. Cada um executaria o seu “sequestro” da forma como bem entendesse. Pedi a elas que me não me dessem nenhuma informação sobre os lugares para onde me levariam. Eu ficaria esperando por elas em algum lugar combinado. Ou então não combinaria nada. Quando chegassem, vendariam meus olhos (...) (GUIMARÃES, 2013, s/p)

Já em *Walk, Hands, Eyes (a city)*, a artista Myriam Lefkowitz propõe uma caminhada em que um guia/artista de olhos abertos conduz um participante de olhos fechados:

Há apenas uma regra, trata-se de uma experiência silenciosa, mas ocorrendo qualquer coisa que lhe incomode não hesite em me dizer. Você pode parar a experiência a qualquer momento. Para começar, eu vou apenas lhe pedir para fechar os olhos. Uma vez essa instrução dada, uma dupla espectador/olhos fechados e guia/olhos abertos começam a caminhar.¹² (LEFKOWITZ, 2015, p. 9, tradução nossa)

Tanto a experiência de Guimarães, quanto a de Lefkowitz, deram origem a um livro, o primeiro composto por textos do próprio artista que se propunha a escrever imediatamente depois de cada um dos seus “sequestros” “pequenos textos que certamente estariam impregnados de imagens produzidas pelas

¹² *“I n’y a qu’une seule règle, c’est une expérience silencieuse, mais s’il y a quoi que ce soit qui te dérange, tu n’hésites pas à me le dire. Tu peux arrêter l’expérience à n’importe quel moment. Pour commencer, je vais juste te demander de fermer tes yeux. Une fois cette consigne énoncée, un couple spectateur/yeux fermés et guide/yeux ouverts se met en marche”.* (LEFKOWITZ, 2015, p. 9)

impressões dos meus outros sentidos" (GUIMARÃES, 2013, s/p); e o segundo pela composição de um texto com trechos das conversas (gravadas) entre guia e participante, que eram feitos ao fim de cada caminhada – "(...) montagem de amostras de imagens que emergiram das conversas pós-passeio"¹³ (LEFKOWITZ, 2015, p. 12, tradução nossa).

É fato que a supressão da visão não é algo inédito na arte contemporânea. Aliás, poderíamos dizer que o gesto artístico de *fechar o olhos* é recorrente hoje. Isso ocorre, provavelmente, como uma resposta à supremacia dos olhos e da visão¹⁴ – legados do homem moderno –, que acaba nos proporcionando uma relação afastada do mundo, como nos lembra Le Breton:

O corpo da modernidade deixa de privilegiar a boca, órgão da avidez, do contato com os outros por meio da fala, o grito ou o canto que a atravessa, a bebida ou a comida que ela ingere. (...) A axiologia corporal se modifica. Os olhos são os órgãos beneficiários da influência crescente da "cultura erudita". Todo o interesse do rosto se concentra sobre eles. A visão, sentido menor para os homens da Idade Média e até da Renascença, é nomeado a um destino engrandecedor ao longo dos séculos posteriores. Sentido da distância, ele se torna o sentido chave da modernidade, pois ele autoriza a comunicação deixando os interlocutores sob sua proteção.¹⁵ (LE BRETON, 1990, p. 42, tradução nossa)

13 "(...) montage d'échantillons d'images ayant émergé des conversations post-balades". (LEFKOWITZ, 2015, p. 12)

14 A supremacia da visão sobre os outros sentidos, contudo, não a libera de um certo "adestramento", afinal, somos todos condicionados a ver de uma certa maneira. Nesse sentido podemos lembrar, por exemplo, das obras de McLUHAN (2002) e FLUSSER (2002) que apontam para a hegemonia da organização da visão em linhas, desde o advento da escrita alfabética, linear.

15 "Le corps de la modernité cesse de privilégier la bouche, organe de l'avidité, du contact avec les autres par la parole, le cri ou le chant qui la traverse, la boisson ou la nourriture qu'elle ingère. (...) L'axiologie corporelle se modifie. Les yeux sont les organes bénéficiaires de l'influence croissante de la "culture savante". Tout l'intérêt du visage se concentre sur eux. Le regard, sens mineur pour les hommes du Moyen Age et même de la Renaissance, est appelé à une fortune grandissante

O ato de recusar a visão, portanto, pode ser uma forma de redescobrir uma outra conexão entre corpo/espaco e corpo/corpo. Ou melhor de reinstaurar uma comunhão e (con)fusão entre o eu-corpo e o mundo-corpo. Comunhão, essa, que em outros tempos – como na Idade Média – era naturalmente promovida e vivenciada:

Se o homem dessas sociedades não é discernível do seu corpo, o mundo não é discernível do homem. É o individualismo e a cultura erudita que introduzem a separação. Para afastar quais representações do homem (e do seu corpo) precedem estas que nos caracterizam hoje, um retorno à festa popular medieval se impõe. (...) nas celebrações do Carnaval, por exemplo, os corpos se misturam, indistintamente, participam de um mesmo estado da comunidade, levada à sua incandescência. Nada é mais estranho a essas festividades do que a ideia de espetáculo, de se colocar à distância, de apropriação apenas pela visão.¹⁶ (LE BRETON, 1990, p. 30, tradução nossa)

Sob essa perspectiva podemos considerar que, assim como o estúdio é o equivalente espacial da lógica cartesiana – local isolado e protegido, onde a reflexão e a consciência atuam de forma solitária, sem a intervenção dos sentidos corporais (como vimos na primeira parte deste trabalho) –, a visão é a

au cours des siècles à venir. Sens de la distance, il est devenu le sens clé de la modernité car il autorise la communication en laissant les interlocuteurs sur leur réserve." (LE BRETON, 1990, p. 42)

16 "Pas plus que l'homme de ces sociétés n'est discernable de son corps, le monde n'est discernable de l'homme. C'est l'individualisme et la culture savante qui introduisent la séparation. Pour dégager quelles représentations de l'homme (et de son corps) précèdent celles qui nous caractérisent aujourd'hui, un retour vers la fête populaire médiévale s'impose. (...) Dans les réjouissances du Carnaval, par exemple, le corps se mêlent, indistinctement, participent d'un même état de la communauté porté à son incandescence. Rien n'est plus étranger à ces festivités que l'idée de spectacle, de mise en distance et d'appropriation par le seul regard." (LE BRETON, 1990, p. 30)

equivalente sensorial dessa lógica mental de concepção do mundo. É através dos olhos que temos acesso distanciado à realidade exterior. A visão seria a possibilidade de nos mantermos afastados e, portanto, de sermos observadores não participativos, de analisarmos a realidade sem nos misturarmos a ela. Sob essa perspectiva, o sentido ligado aos olhos estaria a serviço de uma lógica racionalista – não que essa característica seja necessariamente intrínseca à visão, mas podemos reconhecer que durante muitos séculos ela assim foi concebida e moldada.

É interessante notar que já em 1749 em *Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Diderot criticava a importância dada a visão pelos cientistas e filósofos da época, refletindo junto a um cego como o mundo também poderia ser apreendido de outras maneiras. Segundo Diderot o homem que não enxergava era capaz de ver pela pele, graças à uma sensibilidade extrema que ele havia desenvolvido nesse órgão (DIDEROT, 2004). A compreensão racional do mundo por meio da visão *versus* a apreensão do mundo por meio da pele é, afinal, o que está em jogo tanto em *Histórias do não ver*, como em *Walk, Hands, Eyes (a city)*. Nas duas obras a sensibilidade da carne une o ser ao mundo, em uma continuidade, exacerbando sua presença física no tempo presente. Como explica Georges Vigarello sobre a experiência sensível da carne:

A carne impõe uma substância particular, inteiramente específica, vibrante pelas suas fibras, suscetível pelos seus nervos. Nada além, então, de uma tomada instantânea, quase fusional, da vida. Nada além de uma continuidade intuitiva consigo mesmo, mais do que uma tomada de distância em relação a si.¹⁷ (VIGARELLO, 2014, p. 57, tradução nossa)

17 "La chair impose une substance particulière, entièrement spécifique, vibrante par ses fibres, susceptible par ses nerfs. Rien d'autre alors qu'une saisie instantanée, quasi fusionnelle de la vie. Rien d'autre qu'une continuité intuitive avec soi plus qu'une mise à distance de soi." (VIGARELLO, 2014, p. 57)

Nas duas obras o gesto de fechar os olhos pretende negar a relação mental, distante e analítica que temos com o mundo, deixando o sujeito-corpo inserido no ambiente de forma sensível, livre para formação de imagens internas, partindo da percepção dos outros sentidos.

Como dirá o próprio Cao Guimarães em sua obra:

Eu queria sentir o mundo através do que estivesse ouvindo, cheirando, pegando, pensando. A visão sempre me parecerá um sentido tirano com relação aos outros sentidos. Sem ela o mundo poderia ser então vários mundos; a realidade, várias realidades. (GUIMARÃES, 2013, s/p)

Ou seja, fechar os olhos seria uma estratégia para promover a Imagin-AÇÃO do sujeito. Rompendo com a tirania dos olhos, o corpo acaba por descobrir novas sensações de realidade, desbloqueando percepções internas e criando novas imagens e ideias. “O tipo de atividade perceptiva induzida pela experiência desbloqueia uma força imaginativa: aquele que está ali se autoriza a ser simultaneamente uma outra coisa”¹⁸ (LEFKOWITZ, 2015, p.9, tradução nossa). Essa natureza da experiência fica evidente nos textos gerados, como podemos ler aqui, em um trecho do *Histórias do não ver*:

LONDRES dezembro de 1996

Sequestradora: Rivane Neuenschwander

Ela me deitou na grama fria e se afastou lentamente. Ainda pude acompanhar por alguns segundos os ruídos dos seus passos, até que desaparecessem completamente. Com o lado esquerdo do meu rosto colado à grama, pude sentir a imensa cidade ressoando bem longe.

18 “Le type d'activité perceptive induite par l'expérience débloque une force imaginative: ce qui est là s'autorise à être simultanément autre chose”. (LEFKOWITZ, 2015, p. 9)

(...) Céu e chão eram um halo sem luz e sem peso. Dentro dele eu caminhava a lembrança de caminhar sem saber que caminhava. E caminhar um lembrança é necessariamente já ter chegado a algum lugar, é necessariamente voltar. (...) caminhar uma lembrança é gerar futuro no passado. Céu e chão, de onde e para onde as coisas vieram e voltarão. O resto são flores no jardim da memória.

Com certeza estávamos num parque. Um imenso e longiplano corredor de vento. (...) o burburinho das pessoas, a estranha e choramingada musicalidade das vozes me convenceram de que estava invadindo uma festa árabe. (...) o som da língua árabe era o elemento perturbador, a droga imediata, o que me fez lembrar de uma estória que me contaram sobre a tradição dos casamentos de certas regiões de países mulçumanos. A estória é mais ou menos assim. (...) (GUIMARÃES, 2013, s/p)

Lendo o trecho acima podemos ter uma amostra de como a supressão da visão significa, além de tudo, romper com os limites impostos. Há nele uma mistura e uma (con)fusão entre eu/mundo, interior/exterior, sensações presentes/memórias passadas. As fronteiras se borram e, então, as textualidades que emergem desses processos, se mostram repletas de fusões e saltos entre imagens internas, sensações corporais, lembranças passadas, reflexões inesperadas, pensamentos, perguntas, etc. Em *Walk, Hands, Eyes (a city)* isso talvez fique ainda mais exacerbado pela maneira como o livro foi constituído – e aqui talvez esteja uma das grandes diferenças entre as duas obras –, isto é enquanto uma seleção de relatos feitos por aqueles que participaram, enquanto público e enquanto guia, das caminhadas de olhos fechados. Assim, se, por um lado, o artista brasileiro é o próprio *performer* de olhos fechados e é ele quem escreverá os textos sobre a experiência, no caso da coreógrafa francesa não é ela quem fechou os olhos. Sua textualidade – como já dissemos anteriormente – é

narrada em terceira pessoa e acaba por dar saltos não apenas entre ideias, lembranças, imagens e sensações que afloram no corpo, mas também de um corpo para o outro, de dentro para fora. Sem que as fronteiras entre os sujeitos sejam delimitadas, assim como as fronteiras entre as cidades – Lefkowitz realizou a caminhada em dezenas de locais e em seu livro ela nunca diferencia uma cidade da outra.

Essa composição cria uma maior fusão entre interior/exterior, entre tempo/espço, entre corpo de um sujeito e o corpo de um outro sujeito, criando uma única pele, um tecido contínuo que nos oferece ainda mais a sensação de (con)fusão.

A escrita fragmentária deste livro se interessa em re-agenciar esses blocos, redefinindo os laços e as distâncias entre eles. Para fazer isso, eu me apoiei sobre o sistema da própria composição do passeio, feita de contraste de escalas, de imagens, de sensações, de atenções, de distrações, de reviravoltas, de difrações.¹⁹ (LEFKOWITZ, 2015, p. 11, tradução nossa)

Fechar os olhos, como podemos observar, não é apenas propiciar uma nova forma de experimentar a realidade, mas também de nos fundir ao ambiente. Ao mundo externo, ao outro. Onde começa o seu corpo e onde termina o meu? Onde acaba a minha pele e começa a do mundo? Tais concepções – claras quando estamos de olhos abertos, delimitando através daquilo que enxergamos as fronteiras dos nossos corpos – tornam-se fluidas quando não estamos vendo.

19 "L'écriture fragmentaire de ce livre s'attache à ré-agencer ces blocs en redéfinissant leurs liens et leurs écarts. Pour ce faire, je me suis appuyée sur le système de composition même de la balade, fait de contraste d'échelles, d'images, de sensations, d'attentions, de distractions, de rebondissements, de diffractations." (LEFKOWITZ, 2015, p. 11)

Podemos ilustrar essa supressão de barreiras e fronteiras corporais por meio de um trecho de *Walk, Hands, Eyes (a city)* que narra a sensação de uma das participantes da caminhada:

Ela não sabia onde ela acabava e onde o mundo começava. Ela era tocada de tal maneira que ela não estava mais separada da outra pessoa que caminhava com ela. Ela se sentia em um corpo ao qual teríamos adicionado novas partes, das quais algumas assumiam, estranhamente, mais responsabilidades do que outra.²⁰ (LEFKOWITZ, 2015, p. 29, tradução nossa)

A extinção dos limites entre corpo/mundo, pode ser comparada a ideia de retorno ao sentimento oceânico – que tanto impulsionava as práticas surrealistas (como vimos na segunda parte do trabalho). Trata-se de criar uma nova estratégia para sentir a conexão perdida entre todos os corpos que compõem o mundo e que foi rompida a partir do momento em que cada corpo humano se tornou propriedade de um único indivíduo, perdendo, assim, seu elo e sua continuidade com a comunidade e o espaço em que estava inserido.

Já no século XVI, nas camadas eruditas da sociedade, origina-se o corpo racional que prefigura nossas representações atuais, aquela que marca a fronteira de um indivíduo a outro, o enclausuramento do sujeito. É o corpo liso, moral, sem asperezas, limitado, reticente a toda transformação eventual. Um corpo isolado, separado dos outros em posição de exterioridade com o mundo, fechado sobre ele mesmo.²¹ (LE BRETON, 1990, p. 32, tradução nossa)

20 "Elle ne savait pas où elle finissait et où le monde commençait. Elle était touchée de telle sorte qu'elle n'était plus séparée de l'autre personne marchant avec elle. Elle se sentait dans un corps auquel on aurait rajouté de nouvelles parties, dont certaines étrangement assumaient plus de responsabilités que d'autres." (LEFKOWITZ, 2015, p.29)

21 "Déjà au XVI siècle, dans les couches savantes de la société s'amorce le corps rationnel qui préfig-

A sensação de retorno à uma unidade corpo/mundo num banho fusional em líquido amniótico – na expressão que utilizamos para analisar a obra de Breton na segunda parte deste trabalho –, reaparece mais uma vez, agora radicalizado pela experiência de fechar os olhos. Podemos considerar, então, que se trata de um gesto que se relaciona diretamente com o gesto surrealista em *Nadja*. Mas, se o surrealista salta pela janela, os dois artistas contemporâneos mergulham no escuro, no abismo sem luz, para atingir, também, como veremos mais a frente, um estado parecido com o do sonho.

A referência ao mergulho e ao líquido, aliás, é explícita no livro de Guimarães:

Tudo começou por acaso. A piscina estava vazia aquela manhã. Por algum motivo, nem mesmo as raíais que separam os nadadores estavam ali. (...) Ao tocar a água senti meu corpo como uma pedra quebrando um espelho e espatifando a realidade em milhares de partículas. A ideia de realizar este livro ou as experiências contidas neste livro são fruto de uma atividade atlética cujo único propósito era trazer mais resistência a um corpo já fragilizado pela idade. (...) Dentro d'água eu tinha os olhos fechados e uma abundância de bolhas saindo de mim. Entre o céu e os azulejos meu corpo se enchia da lembrança de sonhos recentes, uma caótica edição de imagens e de sons me visitando por uma segunda vez. (...) narrar os sonhos debaixo d 'água prendendo-os dentro de bolhas. Sentir o som como matéria e tempo. O tempo dos sonhos preso na realidade da bolha. Passado, presente, futuro (...)
(GUIMARÃES, 2013, s/p)

---

ure nos représentations actuelles, celui qui marque la frontière d'un individu à l'autre, la clôture du sujet. C'est le corps lisse, moral, sans aspérités, limité, réticent à toute transformation éventuelle. Un corps isolé, séparé des autres en position d'extériorité avec le monde, fermé sur lui-même." (LE BRETON, 1990, p. 32)

É evidente, contudo, que transferir a experiência do mergulho literal – na piscina – para um mergulho sensorial na cidade, transforma completamente a natureza do gesto. E a escolha desse espaço para realização das duas experiências por certo não é fortuito – o gesto de fechar os olhos em um local protegido, como em uma sala de apresentação, uma piscina ou um espaço expositivo, é completamente diverso do gesto de fechar os olhos no espaço urbano –. Neste caso, portanto, a tirania da visão não é abordada apenas na hegemonia desse sentido sobre os outros sentidos do corpo humano contemporâneo, mas também na hegemonia que os estímulos visuais têm dentro do espaço urbano. Afinal, assim como a produção de conhecimento, a criação artística e as relações humanas modernas foram construídas entorno do sentido da visão, o mesmo ocorreu com as cidades que acabaram se organizando em torno desse sentido:

Para além do barulho e dos odores desagradáveis, a experiência sensorial do homem da cidade se resume essencialmente àquela da visão. O olhar, sentido da distância, da representação, e até da vigilância, é o vetor essencial da apropriação pelo homem do seu meio ambiente.²²
(LE BRETON, 1990, p. 107, tradução nossa)

Se é pela visão que nos apropriamos hoje do nosso ambiente – é basicamente por meio dela que nos localizamos e nos deslocamos na cidade – é também pela visão que nos chega o maior número de signos, mensagens e informações no espaço urbano. E nesse labirinto semiótico a imagem quase sempre está atrelada à mensagem de consumo. A imagem se torna assim, a grande

22 "Au-delà du bruit ou des odeurs désagréables, l'expérience sensorielle de l'homme de la ville se résume essentiellement à celle de la vue. Le regard, sens de la distance, de la représentation, voire de la surveillance, est le vecteur essentiel d'appropriation par l'homme de son milieu ambiant." (LE BRETON, 1990, p. 107)

emissora da mensagem que esse espaço urbano nos envia que é a do “valor de troca” em detrimento do “valor de uso” (LEFEBVRE, 1991); e nesse processo nós também nos tornamos imagem, signo que será assimilado, lido, significado e consumido pela cidade. Somos, portanto, também reconhecidos visualmente, pois é por meio de nossa aparência que nos diferenciamos de um grupo (ou que nos integramos a ele).

A extinção da visão e dos limites entre corpo e mundo, neste caso, portanto, não é só para que se possa procurar outras maneiras de vivenciar a própria experiência corporal, mas também a experiência urbana. Assim, distanciamo-nos cada vez mais da ideia de contemplação e de experiência de existência que vimos em Rousseau, nas suas caminhadas pela natureza. Agora a prática corporal não só possibilita uma outra sensação de si, mas também uma outra percepção do mundo, colocando a construção daquela realidade urbana em cheque.

Nesse aspecto podemos traçar um paralelo – ou uma linha de continuidade – entre a obra de Perec e as obras de Guimarães e Lefkowitz: se o escritor do OuLiPo cria uma obra em que se radicaliza o esgotamento visual para fazer emergir brechas de novas possibilidades de experiências urbanas, é por meio do completo esgotamento, na extinção da visão – mesmo que temporariamente – que os outros dois artistas tentarão reinventar a experiência da cidade.

Como explica Teodoro Renó Assunção no posfácio do *Histórias do não ver*: “o caráter ‘didático’ da experiência está em seu possível poder de reeducar uma visão esgotada (pelo bombardeio mercantil de imagens) justamente através de sua perda provisória” (ASSUNÇÃO, In: GUIMARÃES, 2013, s/p).

Isto é, em nenhum dos casos se trata de uma demonização da imagem ou da visão. A tentativa – para usar a expressão de Perec – é de descobrir um novo lugar para esse sentido, a fim de que ele não tirenize ou anule os outros. Ou ainda, de redescobrir a imagem – agora livre do imperativo capitalista do consumo. Vindo de artistas como Guimarães – artista visual – e Lefkowitz

– coreógrafa – o que podemos esperar é uma reinvenção do *status* da dupla visão-imagem. Tanto é assim que nenhuma das duas experiências a exclui de forma absoluta.

Em *Histórias do não ver* uma das regras propostas para os “sequestros” é a de que o artista levará sempre com ele uma câmera fotográfica munida de filme. Ela será sua “testemunha ocular”, não como prolongamento dos seus olhos, mas como seus próprios olhos. Aqui, portanto, as imagens chegarão posteriormente, depois da experiência de “sequestro” e de escrita, em uma espécie de inversão sensível – se normalmente o sentido mais imediato é a visão, agora as imagens serão as últimas informações a chegar e a completar a experiência vivida.

Na verdade, o aparelho fotográfico seria não mais a extensão dos meus olhos. Seria, antes, meus próprios olhos. Minha única possibilidade de reter a realidade em imagens reais estaria guardada nesse aparelho e, conseqüentemente, minha assimilação ou percepção imagética dessa mesma realidade seria adiada ou deslocada para o futuro: para quando esses filmes fossem, enfim, revelados. (...) Feita a narrativa, o contraponto interessante seria a justaposição desta às fotografias “cegas” do “sequestro”, enfim reveladas: o ato de fotografar sem ver através de um texto gerado pela dinâmica dos outros sentidos. (GUIMARÃES, 2013, s/p)

Já em *Walk, Hands, Eyes (a city)*, Myriam Lefkowitz propõe aos guias, de olhos abertos, que durante a caminhada, que dura entorno de uma hora, posicionem os caminhantes, de olhos fechados, em alguns locais e peçam para que eles abram os olhos por alguns segundos. “Assim que o guia achar que enquadrrou corretamente ele dirá “abra”. O tempo de abertura dos olhos lembra aquele

do diafragma fotográfico: o tempo imperceptível da captação da imagem”²³ (LEFKOWITZ, 2015, p. 9, tradução nossa). Aqui também temos uma espécie de inversão, pois a imagem exterior se torna quase uma pausa para a velocidade e profusão de imagens que se formam no interior daquele que passeia de olhos fechado. Como se pode observar nos textos gerados:

Ele comenta a maneira com a qual ela toca, ao mesmo tempo que ele pensa em outras coisas, ao mesmo tempo que ele interpreta sinais em torno dele, ao mesmo tempo que ele se conta retalhos de uma ficção possível, com um filete de erotização e um filete de medo que percorre todo esse conjunto. Em relação ao que os instantes em que ele abre os olhos, são instantes de corte face a essa atividade multi-sensorial e “multi-mental”. As imagens são “pausas”²⁴. (LEFKOWITZ, 2015, p. 89, tradução nossa)

O guia, aqui, tem uma função quase “baudeleriana”. É ele o responsável por abrir janelas para o espectador, que verá apenas alguns quadros fugazes durante essa hora de caminhada. Tal procedimento mostra que, talvez, a única maneira de resgatar o fascínio pelas imagens urbanas é diminuindo a frequência em que elas se mostram, condensando-as de maneira deliberada em apenas alguns segundos de fruição. Essa operação, somada ao fato de que os outros sentidos estão aguçados pela caminhada de olhos fechados, transforma a relação do caminhante com as imagens da cidade. Livre do acúmulo das

23 “Lorsque le guide pense avoir correctement “cadre”, il dira “ouvre”. Le temps de l’ouverture du regard rappelle celui du diaphragme photographique: le temps furtif de la prise d’image.” (LEFKOWITZ, 2015, p. 9)

24 “Il commente la manière dont elle touche, en même temps qu’il pense à d’autres choses, en même temps qu’il interprète des signaux autour de lui, en même temps qu’il se raconte des lambeaux d’une fiction possible, avec un filet d’érotisation et un filet de peur qui parcourt tout cet ensemble. Par rapport à quoi, les instants où il ouvre les yeux, sont des instants de coupe vis à vis de cette activité multi-sensorielle et “multi-mentale”. Les images sont des arrêts. ” (LEFKOWITZ, 2015, p. 89)

mensagens visuais hegemônicas do consumo, a imagem agora se constitui enquanto pedaços do mundo exterior, pedaços de sonhos, invenções e lembranças. Trata-se, assim, de um mapeamento imaginário do espaço urbano. Pedaços de informações visuais externas, justapostas às imagens e sensações internas.

Suas mãos teceriam um fio entre dois regimes de imagens, aquelas de dentro e aquelas de fora, até que os dois regimes formem apenas um. (...) Seu corpo é um espaço contendo uma quantidade considerável de imagens, de experiências, de relatos. (...) No momento em que ela abre os olhos, uma máquina agrícola se eleva no centro do seu campo de visão, atrás de uma grade. No momento em que ela os fecha novamente, a estrutura da máquina – seus ângulos, seus planos, suas cores, seu tamanho – se recompõe em uma fração de segundo no interior de seu corpo. Como se ela tivesse engolido uma máquina.²⁵ (LEFKOWITZ, 2015, pp.74-75, tradução nossa)

Ambas as obras, portanto, são textualidades que incitam a imaginação do leitor, convidando-o não apenas a *fechar os olhos* para criar suas próprias imagens, reflexões e recordações; como também a reeducar sua visão no momento em que se abre os olhos. Estar presente aqui e agora, sentir o mundo através da carne, é poder captar também os estímulos olfativos, táteis, auditivos e gustativos. É dar atenção ao mundo externo e ao mundo interno, isto é, nas imagens e sensações, mas também no imaginário.

25 "Ses mains tisseraient un fil entre deux régimes d'images, celles du dedans et celles du dehors, jusqu'à ce que les deux régimes n'en forment qu'un. (...) Son corps est un espace contenant une quantité considérable d'images, d'expériences, de récits. (...) Au moment où elle ouvre les yeux, une machine agricole se dresse au centre de son champ de vision, derrière un grillage. Au moment où elle les renferme, la structure de la machine – ses angles, ses plans, ses couleurs, sa taille – se recompose en une fraction de seconde à l'intérieur de son corps. Comme si elle avait avalé une machine." (LEFKOWITZ, 2015, pp. 74-75)

Como bem definirá Lefkowitz na introdução de seu livro, a pergunta que está por trás desse gesto é a seguinte: “para qual registro de realidade nós buscamos quando não se trata mais de se situar espacialmente e socialmente?”²⁶ (LEFKOWITZ, 2015, p.11, tradução nossa). A noção de realidade, tal qual conhecemos, colocada em cheque é a abertura da possibilidade de **visualizar** dentro de nós outros possíveis, outras formas, outras paisagens, outras cidades. Seria a criação de um mapa sensível do espaço urbano.

O fato de fechar os olhos e, então, não mais reconhecer e se reconhecer, faz emergir uma forma estranhamente indefinida de relação com o ambiente urbano, com seu próprio corpo e com o outro – o guia, mas também com os passantes com quem se cruza porá caso durante o passeio.²⁷ (LEFKOWITZ, 2015, p.11, tradução nossa)

Assim o espaço é mapeado e registrado não pelos parâmetros considerados “objetivos” e “racionais” – como os traçados e medidas matemáticas de um observador distante, que vê a cidade como se estivesse a observando do alto -, mas pelos critérios subjetivos, pelas sensações corporais e afetivas desperdadas no sujeito que atravessa aquele espaço.

Podemos considerar, portanto, que a cidade é reinventada e reprogramada. Ela se torna matéria moldável pelo sujeito-corpo que a experimenta e, posteriormente a narra. Isto é, agora, a experiência de fechar os olhos e fundir-se ao espaço não é apenas para mapear os seus próprios sonhos – ou (re)sonhá-los, como diria Guimarães sobre o mergulho na introdução de seu livro -, mas para mapear os sonhos da cidade – ou (re)sonhá-los.

26 “(...) dans quel registre de réalité bascule-t-on lorsqu'il ne s'agit plus de se situer spatialement et socialement?”(LEFKOWITZ, 2015, p.11)

27 “Le fait de fermer les yeux, et donc de ne plus reconnaître et de se reconnaître, fait émerger une forme étrangement indéfinie de relation à l'environnement urbain, à son propre corps et l'autre – le guide, mais aussi les passants croisés au hasard de la balade.” (LEFKOWITZ, 2015, p.11)

Estou tonta
Estou
Tonta
Tontatonta
Estou
    ton
        ta...

o começo é sempre difícil, lançar-se no abismo do mundo, da onde fez-se a luz, apaga-se.

Jogo-me no precipício, onde só há descida, nada parece ter fim... descemos, descemos, descemos. Penso no Hades e mais uma vez na toca de coelho da Alice. As profundezas...

A descida é íngreme e a calçada cheia de desníveis buracos incongruências. Devo estar no meio de algo, não no início ou no fim, pois sou atravessada por carros, como se eles entrassem pelo peito e saíssem pelas omoplatas. Os sons me perfuram. Eles são fortes, potentes e violentos como balas. De repente tenho medo, tudo me circunda e me atravessa, estou no centro do mundo.

Quando abro os olhos as grades ali fora parecem me fechar aqui dentro. Dentro é fora do fora. Olho para o exterior como o interior de mim. A casa.

Aqui nada e, ao mesmo tempo, tudo, me toca. Sua mão continua a me conduzir ao inferno. Becos muros portões. Onde a escuridão espreita as profundezas das almas. Uma besta de apenas uma cabeça salta e me balança inteira. Late, feroz, e eu sou obrigada a abrir os olhos. (O cachorro que pula desesperadamente contra a porta – de entrada ou saída – rosna e baba). Seguimos. Em segundos vislumbro uma passagem de fim de mundo. Se um dia a civilização acabar abriremos os olhos aqui.

Entro na imagem, como em um cenário. Perfuro a tela invisível. Pneus, roupas e objetos queimados. São as cinzas do que fomos. O forte cheiro toma a cidade.

Silêncio.

Nada arde.

Nada grita.

Nada soa.

Tudo vibra.

Tenho calma agora. Parece que uma luz surge, enfim. Há subida. Há cheiro de goiaba. Cheiro de almoço de casa de vó. Há sinucas e velhos senhores conversando. Há praças. Há poço dos desejos – queria jogar uma moeda. Fontes de água pura, homens dizendo “bom dia” enquanto pintam de cores os muros e as calçadas. Há vista. Avisto a cidade que se abre diante de mim em um espetáculo quase nostálgico. Um dia, não tão longe assim, tudo isso irá acabar.

Um gosto profundo me toma. Quero ficar no eterno instante que se abre neste lugar, neste momento, sem passado ou futuro. Fechando os olhos para fazer um desejo. Que o outro se torne eu. Nada mais é necessário – ela tomando todas as decisões, me guiando pela mão, me dizendo quando e como. Nada sai de mim. Sou um receptáculo vazio.

Mas a subida se adensa e a sensação de água límpida se esvai. Nadamos contra a corrente de um rio violento que quase nos engole. Ela/eu. Eu/ela. O trânsito nos corta ao meio, pelo meio, pelo centro, pela base dos pelos, arrepio na espinha. Estamos num canteiro de obra pós-apocalipse. Estamos num aglomerado caótico de restos. Está tudo dentro do fora de mim.

Subidas descidas morros caos calma cheiros árvores canteiros ruas avenidas grades água fonte cor parede cão -> a cidade tropical caótica carótida veia entupida poluída.

Algo me faz lembrar a infância... é o odor de carburador. Às 18 horas, hora em que tudo é buzina e fumaça, é quando nos buscavam na escola. Esperar a mãe... triste é lembrar da infância com cheiro de poluição. Abro os olhos pela última vez, as lembranças ficam para trás das pálpebras. Agora a cidade se descortina diante das minhas pupilas: carros alçam voo, mergulham e reaparecem diante de mim. Nada é real. Nem mesmos as rodas dos ônibus. Os freios. Nem mesmo a terra, que não é redonda, mas plana.

Estamos, enfim, caminhando rumo ao fim...

Mas São Paulo não dorme, dentro de um delírio sonâmbulo no colo de uma cidade irritada. (...) O corpo da cidade está prostrado mas ele não se rende, ela já nem sabe mais o seu tamanho. Imensas lagartas luminosas rastejam por sua pele marcada. Um frenesi de paixões, desejos e frustrações levam seu corpo a uma constante taquicardia, mas seu coração é forte e faz vibrar o imenso chão até o mar. O choro de uma metrópole é uma coisa sem fim, ela não encontra consolo em nada. Ela mesma se consola, ela ri de si mesma ao ver seu corpo espelhado no céu, um corpo que não para de crescer, um ser engolindo tudo que encontra em seu caminho. Coisas infinitas não encontram consolo. (GUIMARÃES, 2013, s/p)

Sob essa ótica é possível compreender a cidade como espaço a ser constituído no imaginário e, assim, passível de ser sonhada e transformada. Talvez seja por isso que a artista afirme, ainda em sua introdução, que a experiência das caminhadas de olhos fechados supõe um corpo e um espaço em constante transformação (LEFKOWITZ, 2015).

Corpo e mundo, quando fusionados se tornam um organismo vivo que não cessam de causar interferências e desestabilizações um ao outro. Assim, ao percorrer a cidade de olhos fechado os artistas não só desestabilizam o corpo em questão, mas também o ambiente que o circunda, desenhando uma coreografia no espaço da cidade.

A cartografia sai, nesse momento, da pura e simples perspectiva da representação gráfica, para entrar naquela da performance. O mapa e o movimento se fazem juntos. (...) Os movimentos do corpo, desenhavam então uma espécie de mapa vivo sobre seu próprio território,

literalmente uma coreografia.²⁸ (BESSE; TIBERGHIE, 2017, p. 87, tradução nossa)

Cria-se, assim, uma ruptura no tempo do fluxo urbano – o tempo do corpo de olhos fechado é muito mais lento –; nas linhas de deslocamento na cidade – já que o sujeito que não enxerga não possui um caminhar reto, direcionado e objetivo; e, por fim, na dinâmica normal dos passantes – pois aquele indivíduo que não está vendo temporariamente necessita da ajuda de uma segunda pessoa, de um guia, que se torna sua extensão. Tais rupturas no funcionamento normal da cidade – que pode ser visto como uma radicalização das rupturas de tempo causadas pela *flânerie* de Baudelaire ainda em meados do século XIX (MONGIN, 2015) – instigam os transeuntes desavisados, como alguns trechos da obra de Lefkowitz, retalhos de conversas de passantes, evidenciam:

Já faz dois dias que tem pessoas caminhando de olhos fechados na rua. Eu não compreendo o que eles fazem. Eu me pergunto se não é uma seita. / (...) eu gostaria de saber se seria possível marcar uma consulta com a vidente de olhos fechados? (LEFKOWITZ, 2015, pp. 25 e 63, tradução nossa)

Ou seja, aquele que não vê, paradoxalmente, se torna extremamente visível para os outros transeuntes. De tal maneira que poderemos considerar as duas obras enquanto *performances*, em um sentido, por assim dizer, mais literal. Ou seja, ações que são fruídas por um espectador – enquanto evento – no momento presente de seu desenvolvimento. Pois elas não só propõem uma nova forma sensível de experimentar o espaço urbano para aquele corpo-sujeito de olhos

28 "La cartographie sort, à ce moment là, de la pure et simple perspective de la représentation graphique, pour entrer dans celle de la performance. La carte et le mouvement se font ensemble (...) Les mouvements du corps dessinent alors une espèce de carte vivante sur leur territoire même, littéralement une chorégraphie." (BESSE; TIBERGHIE, 2017, p. 87)

fechados – que criará as textualidades publicadas – como também acaba promovendo, através dessa prática, uma nova coreografia para esse espaço.

No nosso caso, portanto, à cartografia coreográfica – realizada em tempo presente – sucede a cartografia gráfica – editada e publicada em um tempo futuro. Tais obras constituídas por múltiplas textualidades – e por imagens feitas “à cega”, no caso de Cao Guimarães – deixam emergir em seus resultados, portanto, a vivência daqueles que *fecham os olhos*, proporcionando ao leitor uma fruição análoga às experiências vividas.

Tais experiências, aliás, com seus fragmentos e saltos imagéticos advindos de diversas sensações, lembranças e reflexões, não pode deixar de nos remeter à experiência do sonho, que, como já citamos mais a cima, esteve no cerne da concepção do gesto de Cao Guimarães – neste ponto, aliás, é impossível não lembrar mais uma vez dos surrealistas. Como afirma Assunção sobre a experiência de *Histórias do não ver*, no posfácio do livro: “o sonho, ao liberar o sonhador do pesado tributo à lógica da consciência com seus limites espaço-temporais, abre um outro da vigília que a codefine” (ASSUNÇÃO, In: GUIMARÃES, 2013, s/p).

Talvez esteja aí o convite derradeiro do gesto de *fechar os olhos*: que se encontre estratégias para voltar a sonhar. Sonhar um sonho, contudo, diferente daquele sonho de quem dorme. Esse gesto, aqui, é aquele de um sonâmbulo, que caminha de olhos fechados: “O sonho do esgotado, do insone, do abúlico, não é como o sonho do sono, que acontece por conta própria na profundidade do corpo e do desejo; é um sonho do espírito que deve ser criado, fabricado” (DELEUZE, 2010, p.106). O sonho deixa, neste caso, de ser um produto puramente inconsciente para se tornar uma criação daquele que fecha os olhos. Como já dissemos, trata-se de ativar, por meio dessa prática corporal, a imagem-ação daquele que caminha e, por conseguinte, daquele que lê a textualidade resultante.

[“Em algum lugar nesse anel entre o céu e a terra eu voei como uma palavra” (GUIMARÃES, 2013, s/p)].

la forme d'une ville

Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel
(...)

Charles Baudelaire

1. ANTÍDOTO PARA IMPOSSIBILIDADES E PARALISIAS: UM PRIMEIRO ESTUDO-CRIAÇÃO DE CASO

I. Mas, afinal, como levar tais práticas para a cena?

A origem desta pesquisa, como já foi exposto no início do trabalho, estava no desejo em descobrir novos procedimentos de criação de texto para a cena. Estratégias das quais eu, enquanto dramaturga, pudesse lançar mão durante o processo criativo de um espetáculo. Como se poderá observar, estamos considerando aqui a concepção do texto, para além da dramaturgia estritamente literária, como parte integrante da criação de uma obra cênica, seja esta realizada em um processo coletivo, colaborativo, ou qualquer outro tipo de produção performativa em grupo. É um texto dramático mas em “processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido” (FERNANDES, 2013, p. 119). Ele é criado como o que Josette Féral nomeia de *performance text* (traduzido no Brasil como “texto performativo”):

O texto performativo, por seu lado, é um texto indissociável de sua representação cênica. E não existe exceto na e para a representação. É essa última que, não apenas lhe dá sua ancoragem cênica, sua coerência e sentido, mas que lhe permite muito simplesmente existir. É um componente da representação em meio a outros e não existe se não materializado na cena. (FÉRAL, 2015, p. 247)

É importante lembrar, contudo, que neste trabalho não propomos repensar a função da dramaturgia enquanto organização, montagem e/ou colagem das colaborações trazidas pelos outros criadores, antes, estamos preocupados em repensar de quais formas tais colaborações serão provocadas pelo artista responsável pela dramaturgia. Nesse sentido, concebemos o dramaturgo como um operador, um provocador, de textualidades – que posteriormente poderão

ser trabalhadas em uma estrutura dramatúrgica maior. Mas, aqui, mais uma vez, salientamos que não é a estrutura global o nosso objeto de estudo.

A nossa preocupação é de quais maneiras poderíamos fazer emergir textos com origem não puramente racional. Ora, como vimos ao longo do trabalho, uma noção que sintetiza o cerne da nossa busca é o de “escrita encarnada”. A potência poética da linguagem surgiria, sob essa perspectiva, de uma escrita cujo processo de criação estaria vinculado à uma prática de atenção ao próprio corpo, à existência e presença física aqui e agora. Porém, resta-nos, ainda, uma pergunta: como fazer nascer tal natureza de escrita na criação para a cena?

Como se pôde observar, a partir das análises feitas, dois aspectos parecem imprescindíveis na constituição desse tipo de escrita: o primeiro deles é a necessidade de expor ao mundo exterior os corpos daqueles que escrevem; o segundo é propor uma experiência que faça-nos fugir do uso utilitário e pragmático do corpo e do espaço. Sair da sala de ensaio, portanto, é fundamental. Essa atitude garante que o corpo tenha um nível maior de afetação, pois, como já observamos, a exposição corporal ao mundo exterior aumenta o número de estímulos sobre os cinco sentidos e, dessa forma, nossa sensibilidade corporal é estimulada. Por outro lado, não basta apenas colocar-se nas ruas, no campo ou na estrada, sem que se repense o uso do corpo no espaço. É necessário que se proponha uma prática para que aquele que escreve tenha uma experiência, para que ele seja provocado de uma forma não-usual e, assim, possa descobrir outras sensações, outras ideias, outros caminhos, outros imaginários.

As práticas possíveis, como vimos, são as mais diversas. Desde a *flanêrie*, passando pela deambulação até o caminhar de olhos fechados¹. Essas

1 Vale registrar que na história da arte e da literatura existiram muitas outras práticas que efetuam diferentes gestos, mas que não foram objetos deste trabalho. Dentre elas há, por exemplo, Flávio de Carvalho e sua *Experiência N.2* de 1931, na qual o artista escreve sobre sua ação de adentrar uma procissão de *corpus christi* no sentido oposto, usando um chapéu – ato considerados de extremo desrespeito. Já nas décadas de 1960 e 1970, Hélio Oiticica desenvolveu seu *Delirium Ambulatorium*, processo de criação no qual deambulava aleatoriamente pela cidade do Rio de Janeiro, procurando descobrir em um livre deslocamento trajetos desconhecidos, territórios periféricos –

práticas de escrita encarnada vinculam gestos que podem ser emprestados e repetidos por diversos sujeitos – dado que todos os gestos se atualizam, se transmitem e se aprendem por “imitação” (GUÉRIN, 2011), como vimos na primeira parte deste trabalho. Sob essa perspectiva, entendemos que os gestos estudados por nós – de Baudelaire a Lefkowitz –, além de serem atualizados pelos leitores das obras, também são passíveis de serem atualizados e retrabalhados por outros artistas em seus processos de criação. O gesto, portanto, com sua característica intrínseca de adereçar-se e expressar-se a um *outro*, nos interpela, convidando-nos a repeti-lo e a atualizá-lo da nossa própria maneira.

Há, claro, além dessas, uma infinidade de práticas a serem inventadas. Práticas que efetuarão outros gestos. Um vasto campo se abre para que encontremos os nossos próprios caminhos, nossos próprios verbos-propulsores para a prática da escrita. Nesse aspecto o que nos interessa é lembrar que há sempre uma relação profunda entre o verbo escolhido como norteador da criação e a natureza final do texto. Por isso, enquanto dramaturgo, é necessário ter em mente que naturezas diversas de práticas terão resultados também diversos.

Vale reforçar, no entanto, que essas práticas a serem empreendidas durante o levantamento de textualidades não se relacionam diretamente com a forma final da cena, isto é, com a encenação. Ou seja, se a escrita encarnada precisa surgir de uma experiência de deambulação ou de caminhada de olhos fechados, isso não significa que a encenação terá de se basear necessariamente nessas premissas. Pelo contrário, estamos esboçando dispositivos de criação textual que façam emergir palavras, textualidades, suficientemente potentes para que elas possam vincular – pela linguagem – os gestos efetuados

---

parte dessas derivas foram registradas em textos por Oiticica que os intitulava de “não-narração” (JACQUES, 2012, p.167). Mais recentemente a artista Sophie Calle vem desenvolvendo obras a partir de experiências de deambulação nas mais diversas cidades, com as mais diversas regras – podemos destacar a obra *Où et Quand?* de 2005-2008, na qual a artista francesa se desloca por locais desconhecidos “guiada” pelas adivinhações de uma cartomante (CALLE, 2008).

durante suas criações. Portanto, as formas com as quais o encenador trabalhará essas textualidades aqui, para nós, não é relevante.

Por fim, com o intuito de clarear e auxiliar a nossa reflexão, analisaremos um processo de criação do qual fui dramaturga e no qual, assim, tive a oportunidade de experimentar algumas dessas noções na criação de textualidades junto aos atores –performers. Ainda que tal experiência tenha sido realizada no início da pesquisa – em um momento em que ideias e conceitos estavam em uma fase mais embrionária –acreditamos que a análise de um processo criativo cênico seja útil para que possamos investigar tanto as potências, quanto os limites, das aplicações práticas das nossas propostas.

A seguir, então, faremos um relato do contexto de criação do espetáculo *Antídoto para impossibilidades e paralisias* (ver em anexo) para, depois, relacionar as práticas propostas aos atores criadores e as textualidades que delas surgiram. Para concluir essa parte do trabalho, faremos um breve balanço dos resultados obtidos.

II. Contexto

Para iniciar nossa análise julgamos importante discorrer sobre o contexto de criação do espetáculo *Antídoto para impossibilidades e paralisias*, para que se compreenda melhor, então, os caminhos tomados pela dramaturgia. O processo foi iniciado antes de minha chegada – quando a diretora se uniu à jovens atores em formação para criar uma peça entorno da depressão juvenil. O aumento de casos de distúrbios psíquicos nessa nova geração, o grande número de jovens utilizando medicamentos psiquiátricos e a imobilidade diante da realidade foram os temas que impulsionaram o trabalho. A direção elegeu *As três irmãs* de Anton Tchekhov como texto-inspiração para o processo. A peça russa não foi escolhida por acaso, o texto trata exatamente da imobilidade, da paralisia, da não-ação de personagens que, ao invés de criarem uma outra realidade, sonham melancólicos com um retorno impossível à idealizada Moscou.

Em um primeiro momento a ideia era criar um espetáculo em sala convencional, porém, não muito tempo depois do início dos ensaios, a diretora optou por sair das salas fechadas e passou a idealizar/criar uma peça nas ruas da cidade. Tal mudança de ambiente acabou por adicionar uma outra camada ao trabalho, já que agora parecia inevitável relacionar o estado psíquico desses jovens com a experiência da vida contemporânea, especialmente no que tange às vidas nas grandes metrópoles, como São Paulo. Conforme já observamos anteriormente, o modo de vida das cidades contemporâneas tem impossibilitado que os cidadãos tenham experiências de vida urbana, coletiva, pública. Não a toa, ruas, estações de trens, aeroportos, metrô e parques têm sido locais de trabalho, pesquisa, criação e atuação para inúmeros grupos artísticos que, anteriormente, costumavam trabalhar em espaços convencionais². Tal tendência revela uma crescente preocupação de colocar em debate a estrutura da cidade, a forma como a praticamos, assim como discutir o isolamento e o anestesiamiento aos quais os habitantes das grandes metrópoles estão submetidos. Podemos supor, assim, que o extravasamento das paredes do edifício teatral tenta restaurar a experiência da cidade, a relação carne-asfalto da qual tanto temos nos protegido para sobreviver à complexa, e cada vez mais difícil, realidade das metrópoles contemporâneas.

São Paulo, talvez por suas características inerentes à uma cidade de terceiro mundo – violenta, congestionada e poluída –, atinge em tal grau a expropriação da experiência que transforma seu espaço público em local apenas de passagem. Habitantes da cidade se blindam cada vez mais das influências externas e protegem-se de serem afetados pelas mazelas urbanas. Isso não só acarreta em uma impossibilidade de sermos afetados pela cidade, como também, no sentido oposto, em uma impossibilidade de afetá-la e transformá-la.

2 Se grupos como o Teatro da Vertigem ou POVOEMPÉ se formaram já com a premissa de sair do espaço convencional do teatro, outros grupos, que não haviam necessariamente esse intuito quando foram criados, saíram recentemente às ruas em suas novas criações. É o caso de companhias como Cia São Jorge de Variedades, Grupo XIX, A Digna Companhia, Coletivo Estopô Balaio, entre outras.

Estamos, afinal, submetidos a uma hipnose coletiva, mesmo quando ela se traveste de “hiperexcitação”, tal qual descreve Peter Pál Pelbart (2007). Há um apaziguamento forçado das contradições econômico-sociais que vivemos, homogeneizando e pasteurizando nossos desejos e pensamentos. Tal estado de anestesiamento da população tem relação direta com a “diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea”, como afirma Paola Berenstein Jacques (2012). É no sentido da restauração dessa experiência e da construção de uma nova maneira de habitar e conviver em São Paulo que a diretora proponente do projeto *Antídoto para impossibilidades e paralisias* se viu impelida a sair da sala de ensaio e a ganhar as ruas e praças do bairro da Liberdade. Fui chamada, portanto, nessa segunda etapa, quando se buscava a criação de uma dramaturgia itinerante para um espetáculo que aconteceria na Liberdade e que pretendia evidenciar os efeitos que a urbanização violenta, desregulada e desigual causa nos indivíduos que habitam São Paulo. Além disso, procurava-se também refletir sobre os motivos que estão por trás desse tipo de urbanização.

A ideia era que o espetáculo pudesse ser uma intervenção no fluxo habitual da cidade – até mesmo para aqueles transeuntes que não fossem nossos espectadores – abrindo espaços poéticos para outras formas de experimentar, ver e conceber a cidade.

Mas, enquanto os atores-performers e a diretora investigavam corporalmente, fisicamente e sensivelmente as ruas da cidade, eu me perguntava como poderia reinventar o lugar do texto nesse novo horizonte de criação. Isolar a atividade do dramaturgo entre quatro paredes não seria, por fim, isolar o texto da experimentação artística que está sendo desenvolvida nos espaços públicos e coletivos? Seria possível trazer a experiência carne/asfalto para o ato da escrita?

Assim, na ocasião da criação – em processo colaborativo – do espetáculo, me vi diante de tais questões e encontrei na ideia de gesto uma nova maneira de provocar os atores para deles obter contribuições dramáticas.

Apoiada nessa concepção busquei detonadores de experiências corporais a fim de instigar os atores-performers na produção de textos poéticos.

III. Ponto de partida

A fábula de *A três irmãos* – material inicial do projeto – não fazia mais sentido nessa nova concepção do espetáculo, dado que seu enredo trata de ambientes e relações privadas, restritas a quatro paredes, ou seja, o oposto do caminho que pretendíamos tomar. Abandonamos, portanto, a ideia de manter os personagens e as situações tais quais construídas por Tchekhov. A partir de então, a peça russa se tornou apenas uma inspiração longínqua.

Apostamos, assim, em um argumento que já havia surgido na primeira etapa do processo: em uma cidade não nomeada um surto epidêmico assusta os médicos especialistas, trata-se de uma síndrome que afeta jovens, paralisando-os psicologicamente e impedindo que eles se relacionem e ajam sobre a realidade objetiva. Nomeada “Síndrome de Moscou”, a doença teria, então, sido descrita há muito tempo por um “Dr. Tchekhov” em uma obra do século XIX. Optamos, então, em localizar temporalmente esse argumento em um futuro distópico, onde seria possível que os médicos realizassem experimentos com cobaias humanas. O público, por sua vez, também faria parte da equipe científica e seria, então, convidado a testemunhar as experiências.

Baseada nessa situação ficcional, pude desenvolver algumas ideias importantes para o próximo passo da dramaturgia, ideias, essas, que seriam fundamentais para abarcar as textualidades poéticas a serem criadas junto aos atores-performers. A primeira delas foi a de desmembrar a “Síndrome de Moscou” em quatro tipos de síndrome, a saber: Síndrome de Andrei, Síndrome de Macha, Síndrome de Irina e Síndrome de Olga. Esses subtipos das doenças mentais, inspiradas, obviamente, nos personagens de Tchekhov, se diferenciariam entre si na maneira com a qual paralisavam o indivíduo acometido por elas. Assim, apresentando sintomas diversos, apresentariam também qualidades

textuais diversas entre si. Dessa forma, os portadores de diferentes síndromes seriam, também, portadores de diferentes textualidades.

A segunda ideia que pôde contribuir para a dramaturgia de maneira fundamental, foi a de abraçar a ideia do futuro distópico. Assim, assumindo a forma de uma ficção científica, nós decidimos pelo uso de aparelhos MP3, como se esses fossem – no plano ficcional – dispositivos de alta tecnologia usados na leitura dos pensamentos das cobaias humanas, portadoras das síndromes, seria como um estetoscópio para auscultar as mentes. A utilização dos MP3 foi decisiva, pois ela garantia a possibilidade de envolver cada um dos espectadores em uma atmosfera sonora, sem ter que concorrer com a barulhenta cidade de São Paulo, de forma que todos os tipos de textualidades poéticas pudessem ser criadas e utilizadas. Tais textualidades se configurariam, portanto, enquanto texturas poéticas a serem coladas, ou justapostas, às imagens e situações – encenadas ou reais – das ruas da Liberdade.

Assim, como se pôde observar, a macroestrutura criada serviu para abarcar as microestruturas – cenas e textualidades desenvolvidas – que, enquanto experiência, deveriam bastar por si só. Mais uma vez, é importante salientar que o foco não era criar situações dramáticas – diálogos intersubjetivos baseados em ações – assumindo personagens ficcionais, porém, também não se tratava de combater a ficção a qualquer custo, em busca de uma autenticidade “pura” através de depoimentos reais dos performers. Pelo contrário, a busca esteve sempre em um território do *entre*. Nesse aspecto podemos afirmar que nos alinhamos com o ponto de vista de Luiz Fernando Ramos quando esse defende que não há a superação da verossimilhança nas obras espetaculares performativas, mas sim “uma sobrevida da dialética entre o autêntico e o verossímil ainda operando em novas bases ou termos” (RAMOS, 2015, p.106).

Dessa forma, nossa busca não foi de lutar contra a ficção ou contra a verossimilhança – acreditando que tal luta, inclusive, seria inútil. Mas, escolhemos assumir a experiência concreta de estar fisicamente, corporalmente

presente nas ruas de São Paulo, enquanto material para as textualidades. Desejávamos, portanto, uma postura de operadores poéticos na cidade, sem negar a mediação ficcional e sem querer, tampouco, superar a forte experiência provocada pela realização do trajeto urbano. O intuito, sob essa perspectiva, era de criar textos que catalisassem e/ou potencializassem a experiência na cidade, enquanto ritmo, imagens, cadência, etc. Assim, as textualidades criadas pelos performers deveriam despertar no público sensações, a fim de se criar novas vivências poéticas e/ou políticas do espaço urbano. Cada cena seria uma proposta de tessitura textual sobreposta a outras texturas do espetáculo – os elementos da rua, a arquitetura, os transeuntes, o coro coreografado pela direção, os objetos de cena, a sonoplastia, o figurino, as ações corporais dos atores – o que resultaria em uma outra experiência da cidade. É fato, pois, que concorrer com os estímulos de um espaço urbano sempre nos pareceu impossível e que, portanto, mais valia somar e jogar com eles do que tentar superá-los.

Portanto, mesmo se houvesse, no fundo, uma progressão dramática ou o desenvolvimento de um conflito, esse não era fundamental para a experiência do espectador. Seriam mais importantes as partes unitárias, ou as “ações de detalhe”, como definido no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*: “As ações de detalhe, quando ainda são identificáveis, ganham autonomia ao mesmo tempo que o texto fragmenta-se em sequência, em pedaços por sua vez ‘autônomos’(...)” (SARRAZAC, 2012, p. 39).

IV. Como escolher os gestos?

Com as linhas gerais traçadas, de uma estrutura que abarcaria as nossas textualidades, faltava-nos agora criar esses textos poéticos. Para isso seria necessário pensar em algumas práticas de escrita e propô-las aos atores-performers. No entanto, essas práticas não seriam as mesmas para todos. Com a consciência de que cada uma delas resultaria em diferentes textualidades,

propos pensar na característica de cada uma das síndromes, que as figuras apresentavam, a fim de escolher as práticas, de acordo com o gesto que cada um dos performers vincularia. Seriam, assim, textos-intervenções poéticas que seguiriam as características escolhidas para a síndrome específica que a “cobaia humana” apresentava, mas as textualidades seriam criadas pelos performers a partir de práticas empreendidas com seus próprios corpos nas ruas de São Paulo. Portanto seria agora necessário definir tais práticas e essa escolha seria feita de acordo com as características de cada uma das síndromes que acometiam as figuras encarnadas por esses mesmos atores-performers. A seguir elencaremos, então, a definição de cada síndrome, para que possamos, posteriormente, observar algumas das experiências propostas para os atores, analisando trechos dos textos criados.

Foi partindo de uma reinterpretação das características dos personagens centrais de *As três irmãs* – Olga, Macha, Irina e Andrei –, isolando e exacerbando-as que criamos os quatro “subtipos” da “Síndrome de Moscou”. São elas:

1. A “Síndrome de Olga” foi inspirada na mais velha das irmãs, Olga. Essa síndrome criaria um profundo apego ao passado. Uma idealização de tudo que “havia sido”, de tal maneira que impossibilitaria o doente a se relacionar com o presente. Essa característica está muito presente na personagem de Tchekhov – que na peça original só faz lembrar os “velhos tempos”, sem que nada seja feito para tentar restaurá-lo –. “OLGA: Há onze anos... Eu me lembro muito bem de que, nos começos de maio, nesta época, Moscou já estava toda coberta de flores (...)” (TCHEKHOV, 1976, p. 10).

2. “Síndrome de Macha” seria aquela de depressão tão profunda que impossibilitaria o doente de enxergar uma possibilidade de futuro, ou mesmo de recordar o passado. O portador estaria continuamente imerso nos sofrimentos corporais do aqui/agora, descrevendo e sentindo cada segundo como se não existisse possibilidade de sonhar um amanhã. A sensação é de que esse estado de profunda descrença em relação à vida surja de uma falta de capacidade de

dar sentido e significado à própria existência, assim como às coisas do mundo. Dessa forma, o portador da Síndrome de Macha veria tudo de forma concreta, dura, direta. Em Tchekhov, a irmã do meio sofre de uma melancolia exacerbada. “MACHA: Estou hoje em crise de melancolia e, se não estou alegre, ninguém deve escutar-me” (TCHEKHOV, 1976, p. 18).

3. A irmã mais nova da peça russa nos inspirou a criar a “Síndrome de Irina”, síndrome, essa, que causaria uma idealização cega do futuro. Irina, a irmã mais nova em Tchekhov, é afinal, a mais entusiasmada das três irmãs, a única que ainda parece ter uma energia vital. “IRINA: Hoje, quando despertei, tive bruscamente a impressão de que tudo se tornava claro para mim e que eu sabia como se deve viver” (TCHEKHOV, 1976, pp. 14-15). No entanto, ela apresenta traços adolescentes, pueris, de quem idealiza tudo que está distante, sem ter um pé na realidade. Assim, o portador da “Síndrome de Irina” acreditaria piamente que a solução dos problemas de hoje estaria em um lugar distante, ainda inexistente, que seria criado em um outro tempo e espaço. A construção desse local longínquo e idílico, contudo, não tem raízes na realidade. Ou seja, o doente não conseguiria traçar planos concretos para que esse lugar fosse de fato construído, nada passaria, portanto, de uma idealização romântica, inocente, nunca levada à prática.

4. Já a síndrome inspirada no único irmão homem, Andrei, seria uma síndrome que levaria à profunda desorientação. Aquele que portasse a “Síndrome de Andrei” sofreria de confusão mental, problema em se localizar e falta de memória. Perdido no mundo, sem conseguir se prender a nada ou a ninguém, inconsciente de seu estado, o doente acometido pela “Síndrome de Andrei” estava fadado a procurar prazer imediato no álcool ou na droga, apresentando, assim, grande propensão ao vício – tal qual o personagem masculino de Tchekhov. “ANDREI: (...) Onde está Olga? (...). Estava a tua procura, dá-me a chave do armário, pois perdi a minha. Tens uma chave, creio eu... (...). Este incêndio está formidável! (...) Expliquemo-nos de uma vez por todas... Que têm vocês contra mim?” (TCHEKHOV, 1976, p. 114).

Todas as quatro síndromes, no plano da ficção, precisariam ser controladas, dado que elas levavam os indivíduos doentes à uma condição desfavorável à produção e ao desejo de consumo. O alastramento delas significaria, portanto, uma crise no sistema econômico. A equipe médica teria sido, assim, contratada pelo governo deste local ficcional para investigar os portadores dessas doenças e observar como eles reagiriam quando inseridos na sociedade. O público era, então, levado a seguir as cabaiaas humanas na cidade, observando como elas interagiam com a vida urbana e ouvindo – através do “dispositivo de leitura de pensamentos” – o que se passava em suas mentes, isto é, as textualidades criadas. Foi, portanto, na criação de tal tessitura poética de cada uma das cabaiaas que eu, enquanto dramaturga, me debrucei, em colaboração com os atores³.

V. Como provocar os gestos?

a) Síndrome de Macha (Carolina Froes)

Para a criação poética da portadora da Síndrome de Macha algumas provocações e experiências foram propostas, sempre tendo em vista o fato dessa cabaiaa não conseguir vislumbrar o futuro, viver imersa nas sensações do presente e acabar por se diluir na cidade. A portadora da síndrome enxerga e observa cada detalhe e mazela da vida urbana como se fosse as suas próprias. Projetando-se na cidade e, assim, também, humanizando São Paulo.

Duas das experiências, que narraremos aqui, formaram o primeiro trecho textual do espetáculo quando esse ganhava as ruas. Nele os gestos pretendidos pela dramaturgia era o de *apontar* os elementos visuais do aqui agora. Assim, apontando o que está logo abaixo de nosso nariz, mas que usualmente não observamos, pretendíamos ampliar – como em uma lente de

3 Os atores-performers que colaboraram na criação e que terão trechos de seus textos citados são: Carolina Froes (Macha), Rafael Sampaio (Andrei), Júlia Novaes (Olga) e Barbara Slim (Irina). Também julga-se importante informar o leitor que o espetáculo começava em horário comercial em dia de semana – 16:30h e terminava e plena hora do *rush* – 19h.

aumento – as pequenas cicatrizes e poesias da cidade. Para a criação desse texto pedimos que a atriz fizesse o mesmo percurso que o público faria mais tarde, diversas vezes. Em algumas delas apenas olhando e reparando o chão. Em outras apenas olhando e observando o céu. A partir dessas simples trajetórias a atriz deveria escrever dois textos, detalhando o que viu: cores, contornos, objetos, resíduos, marcas, imagens; assim como o que sentiu corporalmente. Isto é, a atriz deveria observar também as sensações físicas e afetivas que a atravessassem naqueles momentos. Essa prática tinha muitas semelhanças, como se pode reparar, no gesto de *esgotar*, efetuado por George Perec e estudado na parte três desta tese. Enumerar coisas ínfimas, insignificantes, com as quais estamos sempre em contato, mas que, ao serem apontadas, observadas e esgotadas, poderão fazer surgir uma nova percepção delas mesmas, de nós e do espaço urbano que nos circunda.

Apontar para o chão:

Eu andei por cima de muitos buracos. Rachaduras. Craquelados. Marcas e marcas. Cinza escuro, cinza claro, vermelho tijolo, preto, cor de burro quando foge com poças de água suja. Não vi o rosto de ninguém que atravessou o caminho, mas agora conheço esse trajeto muito bem. Deve ser muito ruim viver de cabeça baixa. Os ombros pesam, o pescoço involuntariamente da força pra cima, pra frente. Não deixei. Na calçada muito lixo, tanto que se tornou comum aos olhos. Duas baratas estateladas, quase desfeitas. Pedras desniveladas. Desenhos desiguais e padrões misturados. O retrato de uma cidade toda no chão. Quase não vi flores. Pra ser exata, vi pétalas, em dois trechos de uma longa caminhada. As primeiras brancas e pequenas, no mesmo lugar em que, depois de 10 ou 15 minutos, uma única pessoa tenta falar comigo durante todo meu trajeto. “Quer procurar alguma coisa?”, me indaga um senhorzinho oriental enquanto me oferece um cartãozinho. “Ah, não, eu só...”, ele me interrompe “Está pensando!!”. Acho que sim.

Continuo e chego às pétalas roxas. Sinto a chuva vir de cima, direto nas minhas costas. Pela primeira vez um vento de verdade. Cheguei na ponte. As pétalas roxas atraem meu olhar pra cima. E eu encontro o vão. O olhar cai involuntariamente até os carros e o concreto. Respiro.

Apontar para o Céu:

Primeiro o céu era mesmo azul, depois parecia acizentado, em seguida se tornou um mar confuso. Não fosse a dor na nuca repuxando minhas costas, eu iria além da ponte com esse olhar. Os pássaros e seus passarinhos brincavam tranquilamente, sem buraco, rachadura, craquelado. As nuvens se misturavam tão bonitas que eu gostaria mesmo era de subir até lá e me derreter no misturar. Ninguém falou comigo dessa vez, mas alguns, até sozinhos, riram ao passar por mim. Andei muito rápido, puxada pelo céu. Tranquilamente, sem desviar ou errar o passo. Estou na ponte agora, apoiando meu caderno no parapeito pra escrever. Acabei de ser abordada pela Jacina, uma mulher de 61 anos que passou por mim e voltou. “Você não está pensando besteira aí nessa ponte não, né?” Eu nego, agradeço, mas ela não acredita muito em mim e passa algum tempo falando sobre continuar... Quando cheguei aqui, olhando o céu, eu vi as pétalas roxas dessa vez acima de mim. Muito mais lindas. E o céu que até então era uma ruazinha estreita, se abriu na repetição de um grande vão. Graças a ponte. Endireito a cabeça e de novo respiro

Posteriormente os dois textos criados pela atriz-performer foram editados e fundidos pela dramaturga, assim, os dois trechos, quando fundidos e retrabalhados, levaram a uma confusão entre chão e céu, alto e baixo. Tal borramento entre os limites também pode ser observado no que diz respeito ao corpo da cidade e ao corpo da atriz. As sensações corporais, os elementos externos, a postura da figura que olha para baixo e o movimento de ir para cima e para

frente, se mesclam em um único gesto de quem tudo vê e observa. Para fora e para dentro. Tal gesto experimentado pela atriz-performer no momento da criação textual, agora é atribuído à sua figura ficcional, a cobaia portadora da síndrome, mas pode, da mesma maneira, ser emprestado pelo próprio público. O espectador, assim, também acabará olhando para baixo – o chão onde pisa –, para cima – o céu acima de sua cabeça – e para dentro – as sensações que surgem.

Dessa maneira pretendíamos que cada textualidade não fosse apenas vinculada à figura que o público seguia naquele momento do espetáculo, mas também pudesse se adaptar a cada ouvinte, a cada subjetividade ali presente, tornando-se o gesto de cada um dos espectadores. Ou seja, como se pudesse se tornar o monólogo interno de todos que assistissem à peça. Nesse sentido é fato que o uso do MP3 ajudou muito a reforçar essa experiência.

Outro aspecto a ser observado é como a prática de anotar e apontar tudo o que se vê no ambiente urbano cria um ritmo veloz para a escrita – isso também pudemos perceber na leitura de *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*, de Perec. O fato de haver um grande número de itens e sensações a serem descritos acaba criando uma listagem rápida, pois, assim que se observa algo, logo outro elemento surge e chama nossa atenção. Esse ritmo fica impresso na textualidade e, portanto, também, na oralidade do texto. Apontar, portanto, torna-se um gesto rápido, entrecortado, como dedos que mostram pontos dispersos no espaço. Principalmente quando estamos mostrando a calçada, o asfalto, onde milhares de seres e pés passaram, deixando suas marcas impressas. Nesse ponto, a observação do céu se torna um respiro, uma textualidade com ritmo mais dilatado, dado que as nuvens e as folhas das árvores se movem em outro tempo, no tempo do vento, como um suspiro.

b) Síndrome de Andrei (Rafael Sampaio)

O universo poético da Síndrome de Andrei deveria ser de confusão e amnésia, como o de alguém que acorda em uma metrópole imensa sem se lembrar

como chegou ali e sem saber como fugir. Entre o embriagado, o esquecido e o perdido, essa figura exacerbava a sensação de medo e apreensão que sentimos nas grandes cidades. Por outro lado, no sentido das deambulações surrealistas, também seria uma oportunidade de experimentarmos a sensação de nos perder como forma de nos encontrar. Sob essa perspectiva, como já vimos na segunda parte deste estudo, tatear o desconhecido no espaço também serve para tatear o desconhecido em nós.

Buscamos, assim, que os textos-intervenções poéticas dessa cabaia efetuassem o gesto de *desorientar*. O intuito era de tirar o Norte, o prumo, daquele que escuta o texto, como se ele também estivesse perdido na cidade, no espetáculo ou na situação apresentada. Para isso propusemos duas práticas que originariam duas textualidades as quais, por fim, assim como na “Síndrome de Macha”, viriam a ser fundidas e transformadas em um único material textual.

A primeira prática foi inspirada nas experiências de alteração de sensibilidade corporal pelas drogas, tão frequentemente praticadas por escritores no século XIX, a exemplo do próprio Baudelaire, como observa Georges Vigarello sobre as experiências do poeta com haxixe:

O indivíduo evapora então, assim como faz o seu corpo. Experiências físicas se tornando, na mesma medida, experiências de si. (...) A experiência seria fonte de descompartimentalização interior, de intensificação da existência, diversificando, ou até enriquecendo, o sentimento de seu próprio “eu”.⁴ (VIGARELLO, 2014, p. 147, tradução nossa)

Já a segunda proposta foi concebida a partir de uma prática exercida repetidas vezes pelo artista brasileiro Helio Oiticica na década de 1960 na

4 “L'individu s'évapore alors comme le fait son corps. Autant d'expériences physiques devenues autant d'expériences de soi. (...) L'expérience serait source de décloisonnement intérieur, d'intensification de l'existence, diversifiant, voire enrichissant, le sentiment de sa propre personne.” (VIGARELLO, 2014, p. 147)

cidade do Rio de Janeiro – como parte de seu *delirium ambulatorium*: “ A sua descoberta da cidade (...) se deu toda de ônibus – ele conheceu o subúrbio carioca todo, ele tinha o hábito de pegar o ônibus até o ponto final só para ver ‘onde dava’ (...)” (JACQUES, 2012, p. 166). Na primeira prática, portanto, pedimos para que o ator-performer saísse na cidade, se embriagasse sozinho, e reparasse em todas as sensações de seu corpo, enumerando e comentando cada movimento interno e externo – exercendo a escrita ainda sob efeito do álcool. Na segunda, propusemos que o ator entrasse em um ônibus com destino desconhecido, sem celular ou mapa, descesse no ponto final e tentasse voltar para casa de transporte público.

Trechos da escrita da desorientação pelo álcool:

Aí você bebe e... Olha para o céu e não vê estrelas porque a poluição somada à luz da cidade às apagam. Aí você bebe mais uma e pega o ônibus lotado e um trânsito descomunal. Aí você bebe mais e... Faz os deveres de casa e se prepara para o dia de amanhã... Tudo de novo. Aí você bebe mais e esquece... Bebe e Os músculos se soltam... Você se abandona em você mesmo. Bebe e qualquer problema se torna ridículo. Bebe e respira! Bebe e sente... Bebe e sorri. (...) Eeeeeeeepa! Está giraaando maluco! O mundo gira... Já parou pra sentir!? Oh... O ventinho. Epa que esse mundo está girando rápido e me deixando tonto! Paro! Paro! Respira... Fundo. Um cigarro... Tragar... Fundo. Isso mata! Aham... Mata mesmo! Mas já estamos morrendo. (...) Respira e solta... Que amanhã tem mais... Aí você bebe. Fecha os olhos... (...) O mundo gira mesmo!

Trechos da escrita da desorientação geográfica:

Medo é uma sensação proporcionada pelo receio de fazer o exercício, por me sentir ameaçado, tanto fisicamente como psicologicamente. A angústia exerce função crucial na simbolização de perigos reais (situação/ circunstância) e imaginários (consequências temidas). Desespero de ir

para lugar nenhum sem saber como voltar. Sem dinheiro. Sem iPhone. E a histeria me faz tomar litros de café e sei lá quantos cigarros para aguentar rojão. Saio de casa. Coletivos passam lotados. Sardinhas enlatadas. Em busca do comer, do beber, do vestir, do sorrir, do fumar, do brincar, do remédio do dia seguinte. As pessoas estão exageradamente perfumadas e uniformizadas de gravata. Em um ônibus que se dirige ao terminal Lapa. Vão sem falar, exceto a desculpa por pisar no pé. Ao chegar no terminal penso que não posso olhar o nome do próximo ônibus então entro em um de cor laranja. Já não estou espremido. Estou sentado e angustiado. Tento não olhar pela janela e sinto falta da segurança que um celular não me daria. Preciso de um cigarro. Já me sinto perdido sem chegar sei lá aonde. Depois de aproximadamente uma hora. Chego em outro terminal observando o comportamento das pessoas que ali estão. Busco no olhar. Pessoas conectadas em seus celulares. Fones de ouvidos. Bonés de aba reta. Penso. Onde eu quero chegar? O que eu faço? (...) Minha barba está caindo de tanto puxar. Nervoso. Já estou no terceiro cigarro desde que saí do terminal quando resolvo andar na lembrança do caminho inverso do ônibus que me trouxe ao lugar nenhum. O paulistano, antes de tudo, é incivilizado, folgado, egoísta e arrogante. As ruas parecem um chiqueiro. Moça, estou perdido, como faço pra chegar na lapa? Ouvidos atentos para uma resposta certa em conflito com o coração pulsante que ensurdece meus pensamentos. Oi?... Ah... Não sabe. Mas acha que sai algum ônibus do terminal. Como falar que não posso voltar do mesmo jeito? E como é que eu vou voltar? Ainda não sabia... (...) Ando mais uns 20 minutos, já não me lembro se cheguei por aqui. Visualizo uma banca e penso - estou salvo! Todo jornaleiro sabe de tudo. É como um balcão de informações na minha cabeça. caminho para o mesmo. Em todo caso comprarei mais cigarro e água. Sinto sede. Na calçada vai brotando lixo, um rastro porco. (...) Opaaaa. Será que

tem trem aqui perto? É uma opção. Mas ainda não sei... Vou comer e depois pergunto. Carona? Quem daria uma carona? Talvez um taxista? Estou com pouquíssimo dinheiro. Ou ligar para alguém vir me buscar é voltar diferente mas não sei o telefone de ninguém de coração. Depois da destruição meus 30,00 reais que já eram 22 por causa do cigarro, caíram para 5,00. Caralhoouoooo! Penso... (...)Term. Rodoviário Tietê. O coração aperta. Eu conheço esse nome. É sim, uma maneira diferente, um ônibus diferente. E salto pra dentro. Motorista - este ônibus vai para a estação Tietê? Ele sacode a cabeça. E eu mesmo respondo a minha pergunta rindo. Óbvio. É o nome do ônibus. Mas ainda sem acreditar que achei um meio. Ou parte dele peço para o cobrador me dar um toque quando estiver próximo. A resposta - lá é o ponto final. Tudo bem qualquer ignorância ou estupidez. Já não careço de proteção. Me achei. Respiro. (...)Respiro, já estou bem perto de casa e são mais 20 minutos de caminhada dos quais cada minuto me fez lembrar cada imagem... Cada rosto... Cada angústia... Cada respiro do que se pode ir para lugar nenhum.

Neste caso, como se evidencia, o ritmo das textualidades é mais lento. A sensação de desorientação – seja pela embriaguez ou pela falta de conhecimento geográfico – faz emergir palavras que se repetem ou frases terminadas em reticências. O texto resultante da fusão das duas textualidades acabou por possuir diversas suspensões, ritmo mais esgarçado, ele se alonga e acaba rodando em círculos, ou seja, ele apresenta, naturalmente, uma estrutura análoga ao caminhar de alguém que está perdido.

c) Síndrome de Olga

Concluimos que a “Síndrome de Olga” seria um bom mote para a revelação da história do bairro da Liberdade, pois, se a síndrome causava um apego desmedido ao passado, seria ela que possibilitaria a criação e vinculação de

textualidades –palimpsestos⁵. Isto é, textos que fizessem emergir os traços de eventos passados já quase imperceptíveis, ou apagados, pela transformação constante da cidade de São Paulo. Nesse sentido, a figura da “Síndrome de Olga” estaria no caminho contrário daquela da “Síndrome de Macha”, isto é, o gesto dessa “cobaia” *revelaria* o que não é visível aqui e agora.

Para a criação dessas textualidades, no entanto, encontrei dois problemas. O primeiro, de ordem mais prática, foi a desistência de uma atriz que, por fim acabou sendo substituída, temporariamente, no processo de criação para, posteriormente, ser novamente substituída nas apresentações. Essas transições, evidentemente, prejudicam o desenvolvimento de um processo coeso, que seja aprofundado em todas as suas potencialidades. O segundo problema, esse de ordem conceitual – e que, portanto, é mais relevante para nós – foi o de encontrar práticas que promovessem o encontro entre a atriz-performer e o passado da cidade. Muitas vezes o que ocorreu foi que as propostas corporais não faziam, necessariamente, emergir textualidades-palimpsestos, mas sim que se relacionavam com o esquecimento ou a ação de procurar, deixando, portanto, os fatos históricos virem posteriormente, como uma ação de pesquisa da atriz, que se debruçou sobre a história do bairro na biblioteca local. Podemos dizer, então, que, de certo modo, o aspecto de palimpsesto veio como informações *ready-mades*⁶, recortadas de livros ou jornais, e que essas foram justapostas às breves textualidades que emergiram das práticas corporais propostas para a atriz. Analisaremos a seguir um exemplo a fim de clarear nossa questão.

5 A palavra palimpsesto tem sua origem no papiro cujo texto primitivo era raspado para dar lugar a um outro (Dicionário Houaiss), mas, hoje, é muito utilizada para designar os rastros, os traços ou resquícios quase imperceptíveis deixados nas cidades por antigas construções destruídas, práticas urbanas passadas, etc.

6 Como se sabe *ready-made* é a nomenclatura criada por Marcel Duchamp para nomear seu gesto de inserir no circuito artístico, como uma obra de arte, um objeto cotidiano, banal, já pronto. Como ele fez, por exemplo, com uma roda de bicicleta, uma pá e um saca-rolha.

Em um certo momento do trajeto, o espetáculo passaria pelo Beco dos Aflitos, uma pequena rua sem saída, onde se encontra uma igreja. Esse local foi, ainda no século XVIII, um cemitério para aqueles que eram enforcados no Largo da Liberdade – vale ressaltar que na época o largo era utilizado como palco de execuções de escravos e soldados rebeldes – e a pequena igreja que lá existia servia como lugar de oração para que os condenados rezassem antes de serem levados à forca.

Propus, então, à atriz-performer que vasculhasse o beco, como se procurasse os corpos dos que estavam ali enterrados, como se quisesse desenterrá-los e trazê-los à luz do dia – hoje o espaço é tomado por caixas de papelão e restos de estoque, já que as lojas ao redor têm as portas de seus depósitos viradas para o beco. A partir dessa ação repetitiva e exaustiva, experimentada no próprio beco, durante um dia comum, inclusive com interação com transeuntes, surgiram algumas frases como: “Esquecer é repetir... então precisamos repetir para não esquecer...” / “Você pode abrir essa caixa para mim?” “Esquecer é repetir.” / “Onde estão?!” / “Cadê os outros?”.

A essa textualidade emergente, posteriormente, foram adicionadas as informações sobre pessoas ali enterradas e outros desaparecidos da história brasileira:

Aqui jaz Francisco José das Chagas, morto na manhã do dia 20 de setembro de 1821, clamado inocente pelo povo que assistia suas três tentativas de enforcamento. Foi soldado negro do primeiro Batalhão de Caçadores em Santos e condenado à morte por fazer parte da revolta no batalhão, por causa do atraso dos soldos. / Aqui jaz Joaquim José Cotinba, morto na manhã do dia 20 de setembro de 1821. Foi enforcado junto com seu companheiro de batalhão, o negro Chaguinhas, mas ninguém se lembra de seu nome, nem clamou sua inocência como o fizeram com o companheiro. / Aqui jaz José Quinino, negro, morto na forca, depois de roubar três maçãs. Ele chorou e disse que o fez

porque sua irmã o desafiou. Morreu aos 8 anos. / Aqui jaz Iara, falecida em 1965. Camponesa, morreu junto à seus dois irmãos adolescentes em tiroteio. Fazia protesto para poder cultivar seu próprio pedaço de terra. / Aqui jaz Jacira, índia Cinta-Larga, morta por envenenamento de arsênico em 1962 porque sua terra precisava ser limpa para mineração.

Essas informações históricas, descobertas e propostas pela atriz, foram incluídas no texto final como produtos brutos, enquanto farrapos da história que eram encontrados no lixo pela performer e entregue ao público. Isto é, enquanto *ready-mades* textuais, como já havíamos comentado.

Interessante notar que em uma outra provocação proposta à performer que criava a “Síndrome de Macha”, na qual se pediu para que ela revelasse aquilo que não se via mais na Praça da Liberdade, a artista acabou criando uma textualidade colada à ação de *fechar os olhos*. A proposta da artista, na qual todo o texto documental sobre o antigo cadafalso ali situado era dito no ouvido de cada um dos espectadores, que era guiado pela praça de olhos fechados, extinguiu os limites entre passado e presente, realidade e sonho, interior e exterior, de uma maneira análoga àquela que vimos nas obras de Cao Guimarães e Miryam Lefkowitz – sem que essas tivessem sido já estudadas pela dramaturga. Agora, contudo, em uma análise *a posteriori*, podemos observar as semelhanças entre essas operações.

Vocês estão me ouvindo?

Não mostrem que estão me ouvindo, por favor. Eles saíram mais já vão voltar. Sei que estão me ouvindo. Sou eu. Sou eu essa voz em sua cabeça.

Eles estão loucos. Doentes. Por favor, por favor não entrem em pânico. Irei aí buscar você.

Continue de olhos vendados, para que eles não percebam nada. Estou me aproximando de você. Não tenham medo. Esta sou eu. Percebe?

Sou eu, não tenham medo. Levante-se. Com cuidado, não temos pressa. Eles ainda não vão voltar.

Desculpem meus passos trôpegos. Não sei ao certo o que acontece aqui.

Onde estamos? Que dia é hoje mesmo?

Calma, não, não precisa responder.

Me apoio em você e você em mim. Não se preocupe. Eu cuido de você. Atravessarmos a rua com cuidado. Vê? Pode confiar.

Vamos com calma.

Ali há uma igreja. Nessa praça onde chegamos. Nessa praça cheia de gente. Sei que não consegue ver, mas pode ouvir?

Ouve aqui as pessoas de hoje e os espíritos de outrora. Os que caminham sob a Liberdade.

Está tudo mudado aqui. As lajes das ruas, as lajes das sarjetas. Tudo está mudado. Havia outras pedras aqui, que aqui já não mais estão.

Venha, sente-se aqui comigo.

Estamos agora no meio da praça.

Aqui, bem no centro, onde descemos hoje para o trem subterrâneo.

Aqui haviam pedras firmes, de onde surgia uma enorme coluna de cantaria tosca. Dela, duas argolas grandes de corda firme, amarrada à madeira, pendiam. Embaixo, correntes derramando-se como cobras pelo lajeado.

Um pouco mais alto do que o nível da rua, formando um palanquinho: a força. Pode vê-la?

Aqui ficava ela. Aqui ficava. O fim.

De nada adiantou, entretanto. Os crimes se repetiam em todos os tempos. As lembranças do passado não. Se apagaram das almas que aqui perambulam. Quando aquilo que a gente relembra constrange o coração e punge a alma, passa-se por isso. Passa-se. Eu como elas também passo. Preciso ir. Não sou mais daqui. Vou pra outro lugar. Não

reconheço mais nada aqui. Tudo mudou. O que antes aqui havia não mais existe. Lá. É pra lá que eu vou. Pra lá. Adeus. Obrigada.

Vale comentar que nos casos dessas textualidades da figura portadora da “Síndrome de Olga”, a encenação acabou sendo extremamente colada à proposta de criação, assim, o gesto de *revelar* não só se efetuou na textualidade, mas acabou se tornando mais explícito e evidente na ação da cena (como podemos verificar ao ler a dramaturgia em anexo).

d) Síndrome de Irina

No caso da figura portadora da “Síndrome de Irina” tivemos um problema de ordem prática ainda mais grave do que no caso daquela da “Síndrome de Olga”. A desistência de atriz logo no início do processo e a falta de alguém para substituí-la, durante quase todo o período dos ensaios, acabou por torná-la uma cobaia quase invisível no percurso. Assim, resolvi sua existência a partir da ideia de rebeldia jovial, adolescente. Ela seria, portanto, uma figura que ainda possui energia para se rebelar contra os médicos e a referida pesquisa, se livrando do rastreador e fugindo das mãos da equipe científica desde a primeira cena da peça.

Seus lapsos de idealização revolucionária romântica viriam, nas cenas seguintes, em forma de panfletos ou cartazes, em rompantes de manifestações encabeçadas pela portadora da síndrome. Por se tratar, assim, de um corpo em fuga, com aparições fugidias e distantes essa figura não foi portadora de uma textualidade performativa, tendo, inclusive, uma presença ínfima no áudio do aparelho de MP3.

Na observação deste caso específico o que pode nos interessar, aqui, é a emergência da natureza do processo no resultado dramático final. Isto é, se não havia a presença de um corpo para experimentar as provocações da “Síndrome de Irina”, durante a criação do espetáculo, naturalmente

a textualidade referente à essa figura seria praticamente inexistente na forma final da peça.

VI. E então?

Após a exposição do processo de criação das textualidades performativas no processo de *Antídoto para impossibilidades e paralisias*, faremos alguns apontamentos sobre os resultados obtidos a fim de refletir sobre a potência da experiência, assim como sobre suas fragilidades.

Primeiro gostaria de salientar que nossas práticas reforçam a existência de uma relação direta entre processo e resultado. No que diz respeito à natureza das textualidades criadas para a “Síndrome de Macha” e “Síndrome de Andrei”, podemos relacionar os ritmos das textualidades, as imagens e as pontuações aos processos práticos que as geraram. Esses estão em sintonia, portanto, com o resultado obtido. Também fica evidente que a falta de proposta clara para procedimentos corporais no caso da “Síndrome de Olga” se revela no caráter de suas textualidades: *ready mades* tirados de pesquisa em bibliotecas e arquivos virtuais. Além disso, como já observamos, a falta de uma atriz-performer para dar corpo à cobaia de “Síndrome de Irina” durante o processo, resultou na ausência de corpo e de textualidade para essa figura no resultado final do espetáculo.

Um outro aspecto que gostaria de acrescentar, nesse caso enquanto um ganho para a dramaturgia, é que, como prevíamos e almejávamos, o engajamento corporal dos atores na criação das textualidades garantiu a emergência de gestos. Assim, a exemplo do que vimos anteriormente neste estudo, tais textualidades apresentaram um caráter ambíguo, entre o pessoal e o impessoal. A meu ver, isso se evidencia pelo fato de que cada textualidade carrega em si o vocabulário, as expressões, a sintaxe pessoal de cada um dos artistas criadores envolvidos, sem, no entanto, deixar de ser um material textual que catalise um afeto, uma atmosfera, um fluxo que pode ser repetido e atualizado por aquele que o houve. Estamos, portanto, distantes da ideia de confissão, ou depoimento

pessoal, em que a individualidade e as especificidades de cada sujeito nos coloca como observadores externos de um relato único e intransferível. Aqui reforçamos a ideia, portanto, de que cada textualidade poderia ser assumida pelos espectadores como seus próprios monólogos internos. Tal experiência era ainda mais reforçada pela forma como o texto chegava ao público, isto é, pelos fones de ouvido do MP3, o que criava um universo intimista e imersivo.

Outro ponto importante de ser observado no processo narrado é, além do engajamento do corpo do ator criador, a inclusão do espaço praticado na criação. O projeto *Antídoto para impossibilidades e paralisias* foi uma ocasião em que se pôde testar maneiras de incluir a relação corpo e espaço em um processo no qual as duas instâncias eram levadas em consideração, sem que uma fosse mais importante que a outra. Como vimos, as práticas não incluíam apenas a experiência corporal daquele que escrevia, mas também a localizavam em um lugar específico da cidade de São Paulo. A poética gerada é, assim, própria daquele ator-performer, naquele local. Nesse sentido, entendemos que a dramaturga provocou experiências específicas que fizeram surgir textualidades intimamente ligadas àqueles criadores e àquele lugar no qual estavam criando. Dessa maneira, corpo e espaço – dois elementos frequentemente isolados da criação textual – encontraram suas vozes no processo dramático.

Além disso, as práticas sugeridas para os performers, com diferentes disparadores, fizeram surgir diferentes gestos, efetuados por textualidades muito diversas entre si. Assim, a forma final da dramaturgia é heterogênea, sendo composta por textualidades de texturas, cores e ritmos únicos, que emergiram do encontro entre experiências propostas e os corpos dos performers envolvidos na criação.

Contudo, há alguns limites nessa experiência e julgamos importante observá-los. Em um primeiro momento é bom lembrar de todos os problemas de ordem prática com os quais tivemos que lidar – projeto com jovens atores, sem financiamento, com grande número de desistências e substituições – que não nos possibilitaram aprofundar as propostas ou realizar todas

as práticas imaginadas. Por conta disso, muitas vezes, a dramaturga teve que lançar mão de textos próprios e de propostas menos horizontais de criação. Essas questões, no entanto, foram consequência dos meios de produção dos quais dispúnhamos, sendo, portanto, difícil imaginar o que teria ocorrido em um processo de criação com condições mais favoráveis. Assim, propomos, aqui, apontar não os limites materiais e contextuais, mas os limites conceituais que observamos em uma análise retroativa do processo.

Como já relatamos, a criação do espetáculo *Antídoto para impossibilidades e paralisias* ocorreu ainda no início deste estudo, em um momento em que um dos focos principais da minha pesquisa consistia em descobrir novas maneiras de provocar os atores em um processo colaborativo, a fim de criar textualidades com potência poética, sem lançar mão dos conhecidos procedimentos de improviso dramático ou de depoimentos pessoais. Além disso me interessava propor um processo em que dramaturgia, direção e atuação não se confundissem – mostrando que é possível criar textos e espetáculos performativos sem que essas funções, necessariamente, se (con)fundam –. A questão é que no decorrer deste estudo novos conceitos e ideias surgiram e, estes, por serem posteriores ao projeto do espetáculo, não foram contemplados nesse processo de criação.

Um primeiro apontamento a ser feito, nesse sentido, é que o processo, assim desenvolvido, acaba relegando o dramaturgo apenas a um trabalho mais mental, ou seja, ligado à estruturação racional das práticas e, posteriormente, ao trabalho com as textualidades levantadas. Não há, portanto, um envolvimento corporal do dramaturgo – fora, é claro, os acompanhamentos do ensaio. Assim, a escrita encarnada coube apenas aos atores criadores, deixando ainda estanque a separação entre corpo e mente, isto é, como se o caráter corporal estivesse sempre ligado à figura do ator e o trabalho mental sempre relacionado à função do dramaturgo. Seria, talvez, interessante testar, então, a (con) fusão do escritor encarnado e a figura do dramaturgo. Pois, em um processo em que o dramaturgo assumia para si a escrita encarnada, a partir de práticas corporais

específicas, ele terá as duas instâncias contempladas: a mental – de conceber as experiências práticas e, posteriormente, trabalhar sobre as textualidades – e a corporal – de vivenciar tais experiências –. Assim, nesse outro tipo do processo criativo – mais próximo aos processos que analisamos ao longo desta tese – haveria um mergulho maior daquele que escreve, já que o escritor/dramaturgo poderia se debruçar sobre diversas práticas, sem ter um olhar externo que o guie, levando a experimentação, por certo, a um território mais desconhecido e, logo, mais arriscado. Tal risco, no entanto, estaria em consonância com as propostas dos autores que estudamos ao longo desta pesquisa, e faria surgir, assim, um resultado ainda mais inesperado e desconhecido.

Em um processo dessa natureza, no entanto, o dramaturgo estaria trabalhando de forma independente, antes do processo de encenação. Nesse sentido, o que surgiria seria uma textualidade poética autônoma que poderia, ou não, ser levada à cena – um texto que se diferenciaria, assim, do *performance text*, como o definimos no início desta parte do trabalho –. De todo modo, tratar-se-ia, ainda, de uma textualidade de cunho corporal, e que, portanto, reenviaria o leitor, ou ouvinte, ao seu próprio corpo, incitando-o e convidando-o a se mover. Esse convite, próprio das textualidades que efetuam gestos, como já vimos neste trabalho, realiza-se na atualização da leitura e/ou da oralização do texto, deixando, portanto, uma porta aberta para que a obra seja expandida para fora da folha de papel, em uma relação performativa, ou performática, com aquele material.

Seguindo, então, o caminho aberto por essas reflexões, lanço-me em um outro processo experimental, no qual testarei a escrita encarnada enquanto produtora de textualidades performativas no próprio processo de escrita do dramaturgo.

Um dia

Hoje, como ontem,

you acordas assim...

you acordas assim...

you acordas assim...

Olhando para cada marca do teto.

Sente seu peso que pesa sobre o colchão.

Você pensa na dor na lombar que te incomoda desde que você se lembra.

Você não quer sair da cama.

Nada diz que num dia como esse.

Um dia que começa. Como outro qualquer.

E você fica assim.

Os raios de sol já saíram, já se mostram por trás das nuvens, já resplandecem por trás da cortina, já arranham o chão do quarto, já brilham na sua retina.

Mas você quer continuar assim.

Assim.

Assim.

Assim.

Você se arrasta para fora da cama e se coloca sobre dois pés. Você é bípede e por isso caminha sobre duas pernas dentro das suas pantufas. Você é humano e por isso sente preguiça. Você é humano bípede e por isso sente dor nas costas. Você tem sede. Você tem vontade de fazer xixi. Você tem que escolher. Você é um ser humano e por isso tem que escolher.

Primeiro a cozinha, o copo d'água, ou o banheiro e a privada? Tudo vem junto com a humanidade e com a civilidade. Você não se difere em nada da sua vizinha, ou da pessoa que foi ontem quando encontrou sua vizinha na saída do elevador e ela levou um susto que quase a derrubou.

O corpo da sua vizinha se contorcendo inteiro e formando um arco para trás, as compras na mão, no corredor vazio e escuro. O URRO que ela soltou, você simplesmente saindo do elevador. O URRO da sua vizinha URRRA como o seu. O corpo da sua vizinha arqueia como o seu. no final do dia. No momento em que. Na ocasião do. Quando. Você arranhando com as unhas o chão no fim do dia. Que nunca ninguém diria. Que um fato como. Esse.

Você olha pela janela e vê um grupo entorno de um mapa. Você olha pela janela que quase lambe a rua.

Você se sente em exposição. Mas ninguém te vê.
Você olha para fora de si que é para dentro da cidade.
Você toma um café um chá a cafeína estimula teus neurônios a água quente
aquece teu estômago.

Sim.

Descer os degraus.
Não pegar o elevador sempre parado em outro andar.
Colocar um pé na frente do outro pé.

1 metro 2 metros 3 metros 4 metros 5 metros 6 metros 7 metros 8 metros 9
metros 10 metros 11 metros
você conta
uma obsessão
porque você distrai sua mente
12 metros 14 metros 15 metros
quantos seriam necessários para passar?
16 17 18 19 20
você conta
Conta!
Conta?
Mas você ainda não está pronta
O grito entalado na garganta.

Olhando para baixo

quadrados furos buracos marcas lixos rastros cimento pedra bituca
bueiro folhas pedregulhos sapatos saltos bilhetes chicletes poças
gotas faixas pinturas regras humanas desumanas setas a direção
correta a sarjeta papelões cães bosta pedidos moedas men-
digos a direção oposta
placas
escritos

você vê
lê e é lida

senta-se e observa o mundo no desfilar de corpos que se apresenta.

Corpo árvore

Corpo homem

Corpo mulher

Corpo criança

Corpo som

Corpo sol

Corpo céu

Corpo neve

Corpo água

Você sente uma vontade imperfeita de se unir aos outros corpos do mundo. Você sente um desejo epidérmico de se lançar e se fundir à árvore, ao pássaro em cima da árvore, as penas das asas do pássaro em cima da árvore, ao vento que movimentava as penas das asas do pássaro em cima da árvore.

Você corre até o canteiro central **proibido estacionar e circular com veículo de duas rodas** você roda.

Queria rasgar a roupa, ver-me nua, como o saco de pele e osso que sou. Cheirar a grama, o mar, a areia e sentir apenas o cheiro da grama, do mar e da areia. De verdade. Como uma criança. Entrar na banheira e sentir-me no útero. Ver o mundo como um desfile de cores e formas. Escrever palavras virgens em uma folha imaculada. Algo que não me dissesse respeito. Algo puro e sem cheiros do passado. Queria, na verdade, sentir os cheiros dos perfumes e não lembrar de nada. Apenas apreciar o odor que entra pelas narinas e se dissemina pelo meu corpo. Sentir cada gota de chuva em cada poro da pele.

A chuva agora é mais forte, você se dirige ao túnel para se proteger.
Mais forte que o teu desejo de.
Desce as escadas que te levam às entranhas.
No útero urbano
nos intestinos das ruas avenidas cidade

entra e se reconforta com o bafo quente.

Senhoras e senhores pedimos por favor que tenham paciência

Suas mãos suam frias.

Uma certa claustrofobia dentro dos túneis.

aguardaremos até que os ajustes necessários sejam feitos

Teu coração bate forte

respiração curta

como se fosse saltar da caixa torácica.

É o desconhecido que te engole

Você encontra uma poltrona livre

expira

espera

you gosta de vagar em vagões

mas detesta esperar na escuridão

das artérias subterrâneas.

Senhoras e senhores sou pai de cinco filhos acabo de ser despejado

O lado obscuro dos territórios do mundo

e se estou aqui diante de vocês pedindo ajuda é porque não tenho outra opção,

As portas automáticas abrem e fecham deixando pessoas de fora

qualquer moeda ou ticket refeição pode ajudar.

Olho nos bolsos, não posso.

Obrigado.

Desculpe.

Aqui não tem sinal

aqui não há vista

aqui as janelas se recusam

aqui a humanidade resiste em sacos de dormir

o Hades continua a abrir e fechar suas portas

independente de.

Uma vida

Uma vida inteira

O que se perderia afinal?

As luzes os rios os carros as flores a chuva as poças as folhas as nuvens o vento

o ar

Parados no meio do túnel sem

ar

Passando no meio dos túneis sem

ar

Andando por entre os túneis sem

ar

Nessas horas a cabeça roda

Corridas a cavalo

Exposições em museus

Parques de aventura

Castelos

Música dos Balcões

Desfiles de moda

a música segue viajando pelas escadas até alcançar meus ouvidos
ela ameniza a sensação de pânico
o senhor de boina que toca o acordeão: ele também conhece a escuridão.
Ele a descobriu na superfície.
Ele me reconhece e me acena.
Nunca nos vimos antes.
Ele sabe, no entanto, que.
Foi na guerra
foi quando
ele.
Agora na outra plataforma do outro lado na outra direção
o senhor continua tocando como se não tocasse para ninguém.
Uma senhora com ar de louca ou de criança um pouco triste
sorri e balança os pés.
Ele prossegue com sua música.

Pego o próximo trem
passo sem deixar rastro.
É como se de repente eu nem tivesse
passado
Como se me riscassem do mapa e não sobrasse
nada
Pegada
Marca
Cicatriz
Ruína
Rastro
Nada
N A D A
Nem D N ou A
Viessem me raptar me
sequestrar
Viessem me matar me
capturar
viessem me...

Como se eu sublimasse.
Da água ao vapor.
De repente não mais que de repente

Eu não estou aqui.

Estou alheia
Ninguém nem ao menos ousa esbarrar em mim
desculpa, perdão, com licença.
Passo sem pedir.
Atravesso
Transpaço.

A linha 11 do metrô continua por seus túneis
a linha 11 balança seu corpo
a linha 11 te embala em seu sono
a linha 11 se
a linha 11 te

a linha 11

a linha

a

você sai da escuridão do ventre.

A luz.

Dizem que Deus criou com a palavra

você faz um gesto

e nada cria.

Protege seus olhos do início da primavera.

Não é fácil

Deixar o sol penetrar os poros, abrir as pálpebras da pele deixar os raios banharem os ossos. Não é fácil porque é dolorido. Porque a escuridão não pede nada.

Enquanto a luz...

Mas você não acha as palavras. Quer descrever o que sente para si mesma. Mas já não consegue. Olha para fora. De si. Porque nunca é fácil fazer isso, imagino. Olhar para dentro. Encarar as entranhas.

sente-se

sinta

num dia como esse

como outro qualquer

em que ninguém parece se importar

com.

As nuvens flutuam as nuvens

vapor manchas rastros

os aviões criam linhas como traços na areia fina perto do mar

onde um dia um rosto de homem se afundou e marcou e desapareceu.

No céu não há espaço para o chão: as sujeiras só esbarram nos nossos pés.

Cansados.

A chuva agora parece pertencer a outro dia, à outra existência.

É   s a í d a   d e   a l g u m a   e s c o l a .

As crianças se sucedem com suas mochilas nas costas. Três meninas de dez anos passam discutindo: será que há uma relação entre a educação e a pobreza?

Será?

Você se senta na praça e observa

o que as tardes ensolaradas trazem consigo.

As mães

As babás

As crianças

As brincadeiras

Por que faltam artigos masculinos

falta O

na praça.

As mulheres presentes conversam

riem

trocam

cuidam

e olham

As mulheres presentes não se perguntam

porque falta O.

O marido

O pai

O avô

O tio

O amigo

O sono

O descanso

O prazer

O tempo

O sonho

O respiro

O .

É do outro lado da praça no colégio

que você vê.

A manada de adolescentes.

Olha veja

como os hormônios desprendem de suas peles

como se movem

como se cheiram

como se beijam

Veja como os seres humanos são simples quando esquecem ou quando ainda não sabem.

Um deles se aproxima, por um instante você sente que ele te dirigirá a palavra, ele veste um capuz que ainda deixa entrever um rosto reluzente adornado por cachos dourados. Ele ginha ao caminhar como apenas os adolescentes sabem. Como apenas os adolescentes tem coragem de. Quanto mais ele se aproxima mais seu coração dispara. De repente é uma menina. Eu vejo daqui, dos meus 10 anos de idade, quem é ele. Ele é aquilo que hoje sei e reconheço que não existe. Ele é a paixão infantil. Ele é o encontro no fim do recreio, o sinal do colégio, o fim da infância. Ele é o que se deseja e nunca se terá... É para trás que ele olha, para trás do teu banco. Uma menina como ele. Você vira a cabeça e vê. Você se levanta e sorri ao observar o casal. Num dia desses em que se ama, num dia desses em que o amor também pode acabar. Numa dia desses em que crianças brincam no parque, num dia desses em que alguém também é baleado e morto com uma bala perfurando o estômago. Num dia desses em que alguém sangra até a morte em um hospital longínquo, num dia desses que o sol se faz em Paris. É num dia assim que pode acontecer um tornado em uma ilha paradisíaca. Num dia como este. Como outro qualquer, em que um avião cai matando um casal em lua de mel e matando também um velho deprimido que já pretendia, de qualquer maneira, se matar. É simplesmente um dia como este. Em que nada de excepcional acontece. Para mim. Ou para você. Que uma ditadura é instaurada em algum lugar do globo em algum país distante do qual você desconhece o hino. É num dia como este que nós nos deslocamos para cima e para baixo, de um lado para o outro, do norte ao sul da cidade, sem destino, que um homem ou uma mulher perdem o emprego e ficam sem ter como alimentar o filho. É num dia apenas. Como outro qualquer. Enquanto eu conto as moedas do pão, uma mão congelada se estende sobre a avenida me pedindo alguns centavos. É num desses dias que você se senta para tomar um café e abre uma folha de jornal, guardada no fundo da bolsa, já quase rasgada, já quase desfeita, para ler:

O caso começa em 1974 quando duas jovens belgas que estão fazendo camping, Anne Tonglet e Araceli Castellano, são espancadas e estupradas durante cinco horas por três homens enquanto elas dormiam em uma praia de Marselha. As garotas, homossexuais e adeptas do naturismo, se veem rapidamente desacreditadas e humilhadas pela justiça e pelos médicos. Como era comum na época, e ainda hoje muito frequente, o crime é qualificado como delito de "golpes e feridas". Traumatizadas mas combatentes, as jovens belgas procuram uma célebre advogada feminista....

A chuva novamente. Você tem que sair do terraço. Você está no Boulevard de Clichy, você se lembra de Perec e sorri.

A chuva contudo é fraca. Ela goteja como se o céu apenas lacrimejasse, sem coragem para chorar.

Você agora desce em direção ao centro.

A pé. A chuva é tão fraca que nem chega a molhar.

Um homem se aproxima. Você tem tempo?

Sim. Tenho tempo.

Hoje é um dia desses em que se tem tempo.

O homem de agasalho azul se alegra. Ele pode falar. Finalmente. É sobre a fome no mundo. É sobre erradica-la.

Sim. Tenho interesse.

É sobre dar comida aos sem teto. É sobre ir até os países pobres, ajudar os desnutridos. É sobre criar leis que proíbam o desperdício de comida pelas grandes redes de supermercado.

Sim. Tenho muito interesse. Mas de fato o que você precisa é do meu tempo?

O homem sorri.

Você sorri do sorriso do homem.

Amanhã! Pegar um avião para Nicarágua, ir encontrar os necessitados!

Sim, eu posso, adoraria. Amanhã pegar o primeiro voo para Nicarágua.

O homem sorri mais uma vez, não se trata disso, é claro. É sobre financiamento. Sobre doação. Sobre ajudar todos os meses, depositar um montante.

Não dá. Não posso...

Mas pelo menos você doou o seu tempo.

De nada.

Dobra a esquina.

Em uma banca de jornal uma senhora olha cartões postais chaveiros de corações rosa chaveiros de corações vermelho Torre-Eiffels verdes Torre-Eiffels Amarelas Torre-Eiffels rosas pink Torre-Eiffels azuis turquesas Guias de Rua Guarda-Chuvas Bandeirinhas da França Bolsas com desenhos duvidosos Aventais Xícaras da Sacre-Coeur

Tudo está à venda.

Os passantes ávidos enchem suas mãos e passeiam entre as mercadorias hipnotizados.

Você está cansada

você quer voltar para casa

você quer se deitar e dormir

você não pode mais

você não tem casa

mas volta.

Você pensa em comprar uma passagem de trem e ir para longe.

Mas não importa,

nada disso importa.

Você está entre as mulheres os homens e as crianças

você está entre as bitucas entre as pombas entre os ratos

você pode sair daqui e ir para qualquer lugar

mas não irá

você não quer comprar

mas seus olhos veem as vitrines

Tudo o que você precisa é

você não quer pensar

mas sua cabeça voa

Tudo o que você precisa é

você não quer chegar

mas suas pernas correm

Tudo o que você precisa é

você não quer ver o dia acabar

mas o sol se põe

Tudo o que você precisa é

PARE OLHE PARA OS DOIS LADOS

atravesse a rua com cuidado

aqui

na faixa de segurança

chega perto do rio, olha lá para baixo.

O parapeito da ponte bate na sua coxa

é baixo e dá frio na barriga.

A possibilidade de.

É nisso que penso.

A possibilidade de.

Não existe ninguém atrás de mim que possa me empurrar e eu continuo pensando na possibilidade de.

Lembro da história do homem que empurrou uma passante qualquer nos trilhos do metrô. Ela por um milagre se salva. Ou não.

Depende de qual história estamos falando.

No fundo ninguém se salva do outro.

O homem é levado para o hospital psiquiátrico, ele tinha certeza que a mulher o olhava, que a mulher o perseguia que a mulher o via.

Ele queria ser invisível.

Ele queria passar sem ser notado. Queria desaparecer sem deixar rastro.

Ele a empurra lá embaixo.

Ela se salva. Ou não.

A história quem contou foi o médico psiquiatra que o atendeu. Ele não podia cuidar da mulher, que sobreviveu, ou não. Ele tinha que cuidar do homem. O homem sentado em sua frente, contando a história. Empurrou a mulher porque devia, porque não houve escolha, porque ela o seguia.

A possibilidade de.

O psiquiatra o escuta, silencioso. Ele tem que cuidar do homem diante dele.

Ele grita se sacode se contorce URRRA ele não podia deixar a mulher ilesa ele tinha que empurrá-la, o médico o compreende, não? Ele tinha que compreender.

A mulher iria matá-lo, talvez, se ele não a matasse antes.

A possibilidade de.

Olhando para baixo, o rio resplandecente, a cidade ali refletida.

Ninguém para empurrar

ninguém para saltar.

Você desce

Lentamente

Você chega na beira d'água

Já é noite

Silêncio

Luz

Brilho

Você desenha com seus pés o salto

Mas não salta

Respira fundo

Uma bicicleta

Um bêbado

Algumas palavras

O medo ainda não atravessou os seus pensamentos.

Do outro lado, na Île Saint-Louis, a praça. Ela se chama Louis Aragon. Na placa se lê:

*Connaissez-vous l'île
Au cœur de la ville
Où tout est tranquille
Éternellement ?*

*Você conhece a Ilha
No coração da cidade
Onde tudo é tranquilidade
Eternamente ?*

Você fecha os olhos

*Você conhece a Ilha
No coração da cidade
Onde tudo é tranquilidade
Eternamente ?*

Um homem se aproxima e pergunta sobre você

*Você conhece a Ilha
No coração da cidade
Onde tudo é tranquilidade
Eternamente ?*

Você mal escuta

*Você conhece a Ilha
No coração da cidade
Onde tudo é tranquilidade
Eternamente ?*

Ele repete.

*Você conhece a Ilha
No coração da cidade
Onde tudo é tranquilidade
Eternamente ?*

Quer saber o seu nome.
Você não responde.

*Você conhece a Ilha
No coração da cidade
Onde tudo é tranquilidade
Eternamente ?*

Quer saber quem é você. Da onde você vem. O que faz ali.

Você nada diz.

*Você conhece a Ilha
No coração da cidade
Onde tudo é tranquilidade
Eternamente ?*

Ele se aproxima e coloca a mão na sua cintura.
Você se esquia.

*Você conhece a Ilha
No coração da cidade
Onde tudo é tranquilidade
Eternamente ?*

Aquela mão volta a agarrar o teu quadril. Ele te pergunta se quer tomar uma
cerveja.

Aquela pergunta te faz olhar, pela primeira vez, o rosto dele.

Cerveja?

Ele tem uma lata na mão.

Não. Obrigada. Você sai andando.

*Você conhece a Ilha
No coração da cidade
Onde tudo é tranquilidade
Eternamente ?*

Ele te segue.

Você não quer mesmo um gole da cerveja.

Você nega e ele afirma.

Ele te encosta na parede de baixo da ponte aonde ninguém pode te ver.

Nada.
Um dia,
nesse mesmo rio boiou os membros de uma mulher mutilada.
Ele coloca as mãos nos teus seios.
Agora vocês já estão no chão.

*Você conhece a Ilha
No coração da cidade
Onde tudo é tranquilidade
Eternamente ?*

Teu coração bate forte
respiração curta
como se fosse saltar da caixa torácica.
É o desconhecido que te engole.
As luzes os rios os carros as flores a chuva as poças as folhas as nuvens o vento
o ar
Parados no meio do túnel sem
ar
Passando no meio dos túneis sem
ar
Andando por entre os túneis sem
ar
Nessas horas a cabeça roda

O teu corpo se contorce inteiro, formando um arco para trás.
O teu corpo, como o corpo da vizinha.
ESTA MANHÃ.
ninguém diria que
num dia como este
isto.

Você está atônita e não reage.

Até reagir.

O teu URRO é inaudível.

Até reagir.

No momento em que.

Na ocasião do.

Quando.

Arranhando com as unhas o chão

Você era seis. Em um quarto fechado. Em um sono agitado. Você foi doze mãos, seis bocas, e uma porta trancada. E eu não gritei. Você pulou pela janela, me prendeu na cama, e eu não gritei. Você me levou para o meio da tempestade, me navegou por ondas de dois metros em um bote perdido no escuro, levei choques assustadores em uma chuva elétrica, tive medo, muito medo, de me afogar. E eu não gritei. Você me espreitava e me atacava. Mirava e atirava. Caçava, pescava, corria. Você atormentava meu sonho, meus pensamentos infantis, penetrava na minha memória e me reinventava inteira. Eu me debatia, arrancava sua boca da minha pele, chutava sem força seu corpo para longe de mim. E adormecia, cansada da batalha que travava. E não gritava... Suspirava, gemia, me descontrolava. Eu me doía inteira.

Até reagir e bater tão forte nele que ele caiu.

No rio.

É madrugada e você está sozinha. Está escuro e a cidade respira solidão. O desejo é de continuar a andar andar andar – seu vício agora é caminhar. Tem medo de que parar seja definitivo. A terra gira não pode deixar de girar. A escuridão parece te envolver em um abraço silencioso. É noite e é hora de voltar.

É hora de ver vultos na rua

É hora de fechar os bares

É hora de levar sustos

É hora de olhar para trás

É hora de ouvir gritos de bêbados

É hora de suores noturnos

É hora da clínica veterinária fazer plantão

É hora do tigre da vitrine te devorar

É hora de escutar seus passos reverberando nas calçadas

É hora do metrô parar

É hora dos ônibus circularem de hora em hora

É hora de dar uma moeda para o homem que te aborda

É hora de andar mais de pressa

É hora de encontrar Nerval pendurado na corda

É hora de se proteger dos ladrões assassinos e piratas

É hora de ver tudo com outros olhos

É hora de prestar atenção na janela acesa

É hora de sentir a presença do invisível

É hora das persianas se fecharem

É hora de fugir dos outros olhares

É hora de andar andar andar

Pois é numa hora como essa que.

Considerações Finais

A partir deste estudo podemos afirmar que as práticas de escrita performativa, por mais diferentes que sejam entre si, provocam sempre novas e inesperadas sensações, observações, reflexões, imagens e recordações naquele que escreve. Afinal, como vimos, a convocação dos sentidos corporais durante a criação faz abrir espaços desconhecidos e esquecidos naquele sujeito – como não lembrar da memória involuntária em Proust resgatada pelo paladar na ingestão da célebre *Madeleine*?

A escrita performativa se encontra, assim, em um lugar de tensão, dividida entre o registro da experiência engendrada no momento da prática e o resgate das memórias e reflexões que essa mesma prática suscitou. Ela se divide também entre dois momentos diferentes: a realização da prática corporal e o instante de afloramento da textualidade, já que essas duas etapas, por questões pragmáticas, nunca poderão ser completamente concomitantes. Essa suposta dicotomia, no entanto, corrobora com o ponto de onde partimos para desenvolver esta pesquisa: as textualidades resultantes de escritas performativas estarão sempre em uma zona *entre*, um território de desconforto e de ambivalências.

Ambivalências, essas, que estão também presentes na noção de gesto, convocada por esta pesquisa para auxiliar nas análises de tais textualidades. Como se observou, da mesma maneira que o gesto, todas as práticas aqui consideradas possuem uma natureza dupla – elas são a um só tempo concebidas mentalmente e vividas corporalmente. Em todas as obras que vimos – de Baudelaire a Lefkowitz – os artistas concebem suas práticas enquanto ideia, para, posteriormente, experimentá-las, enquanto sujeitos corporificados (JACQUES, 2012). Essas textualidades são, portanto, resultado de uma pré-concepção e, ao mesmo tempo, de uma vivência espontânea. Nesse sentido vinculam um gesto que é, por um lado, resultado da atitude artística inicial e, por outro, a expressão da experiência vivida. Julgamos relevante apontar que todas as práticas que foram estudadas – da *flânerie* às caminhadas contemporâneas de olhos fechados – não são, em nenhum dos casos, fortuitas. Pelo

contrário, são atitudes que se posicionam frente à realidade em que se inserem, vinculando-se, assim, à performatividade na medida em que se colocam não apenas como procedimentos para criação de uma obra, mas também enquanto posicionamento ético no espaço e na sociedade em que são praticadas.

Pudemos, então, reconhecer, no caminho que traçamos durante o estudo – ainda que esse tenha sido desenhado de forma errática, a exemplo de nossos estudos de caso – diferentes práticas que buscam “*esculpir o tempo vivido, construir a vida cotidiana como se modela a argila*” (BOURRIAUD, 2011, p. 25). É assim em Baudelaire – quando o poeta nos convida, diante de suas janelas, a pausar por segundos o frenesi da cidade –; ou em Breton – que a partir de uma deambulação apaixonada convida-nos a desprogramar a relação automática com a cidade e com os seus passantes –; ou, ainda, em Perec – que lança mão de uma prolongada e infundável tarefa de observação para fazer saltar aos nossos olhos o esgotamento da experiência urbana; e, por fim, é assim também nas caminhadas cegas dos performers contemporâneos – que ao se fundirem em um único instante/corpo contínuo com o mundo nos mostram a possibilidade de povoar nosso imaginário com outras imagens (operação, essa, que se encontra em algum lugar entre as almejadas visões oníricas dos surrealistas e a negação da imagem espetacular dos situacionistas).

Não nos interessa, aqui, fazer uma análise cronológica ou histórica de tal percurso – ainda que seja possível perceber uma trajetória que vai da potência da visão ao esgotamento desse sentido corporal –, cabe-nos apenas apontar que, para além da hipótese inicial do trabalho, na qual prevíamos uma relação entre a prática corporal empreendida no processo de criação e a natureza da textualidade obtida, pudemos verificar também que, nas obras estudadas, o espaço, enquanto local praticado, emerge, da mesma maneira que o corpo, na superfície dos textos. As escritas produzidas pelos passos desses artistas no espaço – ou suas “retóricas ambulatórias”, como escreveria de De Certeau (1999) – fizeram, portanto, surgir diferentes textualidades.

Os gestos efetuados pelas obras estudadas são, portanto, complexas conjunções de todos esses aspectos que afloram das práticas de escrita performativa.

Por fim, um último ponto a ser destacado é que nenhuma dessas práticas efetuaria gestos se os seus processos não fossem coroados por uma publicação. A natureza do gesto implica sempre um interlocutor e, portanto, tais práticas só têm potência gestual pois possuem, desde o princípio, o intuito de se direcionar, de se apresentar, enquanto tal, a um *outro*, realizando-se completamente apenas e somente a partir do momento em que se tornam obras lidas, ou ouvidas.

Nesse sentido posso lembrar eu mesma das experiências que tracei para esta pesquisa. Diferentemente de um diário íntimo, no qual descrevemos a nós mesmos o que sentimos – de modo consciente –, ao praticar a escrita performativa para criar as textualidades que comporiam o formato final desta tese, experimentei a sensação de, a um só tempo, descobrir e revelar o desconhecido dentro de mim. Não se trata, portanto, de compreender-se, mas de deixar irromper e emergir as emoções, as memórias, as palavras, as imagens e as deias mais inesperadas, como uma besta que surge dos escombros da nossa humanidade. E convidar o outro, em um gesto, a descobrir, da mesma maneira, o desconhecido que o habita, *pois o que sou exclui-me e o que não sou explica-me....*

Bibliografia

AGAMBEN, G. *Nudez*, Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____, *Profanações*, São Paulo: Boitempo, 2007.

AMIR, C. (org.) *Ainda: o livro como performance*, Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014.

ANJOS, M. "As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica" In: Revista ARS v.10, n.20, São Paulo: PPGAV- ECA, Universidade de São Paulo, 2012. pp. 22-44

ARAÚJO, A. "A encenação performativa" In: Revista Sala Preta v.8, São Paulo: PPGAC-ECA, Universidade de São Paulo, 2008. pp. 253-258

ARTAUD, A. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris : Gallimard, 2003.

BARTHES, R. "Le théâtre de Baudelaire", In: *Écrits sur le théâtre*, Paris: Points, 2002.

_____. "Ecrivains et écrivains", In: *Essais Critique*, Paris: Seuil, 1991.

BAUDELAIRE, C. *A invenção da modernidade*, Lisboa: Relógio d'água, 2006.

BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*, Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. *Pequenos poemas em prosa*, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1950.

_____. *Les fleurs du mal*, Paris : Librairie Générale Française, 1972.

- BENJAMIN, W. "O surrealismo – o último instantâneo da inteligência europeia" In: *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo : Editora Brasiliense, 1987. (pp. 21-33)
- _____. *Baudelaire e a modernidade*, Belo Horizonte : Autêntica, 2015.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a Aventura da modernidade*, São Paulo: Cia das Letras, 1987. (Tradução: Pedro Tamem)
- BESSE, J-M.; TIBERGHIE, G. A. (org.) *Opérations cartographiques*, Paris: Actes Sud, 2017.
- BRETON, A. *L'Amour Fou*, Paris : Éditions Gallimard, 2015.
- _____. *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, 2013.
- _____. *Nadja*, São Paulo: CosacNaify, Éditions Gallimard, 2007.
- _____. *Poisson Soluble*, Paris : Gallimard, 1996.
- _____. *Les Pas Perdus*, Paris : Gallimard, 1990.
- _____. *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, 2002.
- BOURRIAUD, N. *Formas de vida – a arte moderna e a invenção de si*, São Paulo : Martins Fontes, 2011.
- CALLE, S. *Où et Quand ? – Berck, Lourdes, Nulle part*, Arles : Acte-Sud, 2009.
- CANDIDO, A. "O albatroz e o chinês", In: *O albatroz e o chinês*, Rio de janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. pp.13-31

- CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.
- CHEVALLIER, J-F. *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- CLARK, T.J. “Modernismo, Pós-modernismo e Vapor”, in: *ARS*, v.4 n°8, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- COHN, S. (org.), *Poesia. br*, Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- CORNAGO, O. “Atuar de ‘verdade’. A confissão como estratégia cênica.” In: *Revista Urdimento N.13*, Florianópolis: UDESC, 2009. pp. 99-111
- DANAN, J. *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles: Actes Sud, 2013.
- _____. *Qu'est-ce que c'est que la dramaturgie?*, Arles : Actes Sud, 2017.
- DE CERTAU, M. *A invenção do cotidiano*, Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- DE DUVE, T. *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2014.
- DELLEUZE, G. *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- _____. *Sobre o teatro: um manifesto de menos ; O esgotado*, Rio de Janeiro : Zahar, 2010.
- _____. *Espinosa – filosofia prática*, São Paulo: Escuta, 2002. (Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins)

DELEUZE, G.; PARNET, C.. *Diálogos*, São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* Vol.2, São Paulo: Editora 34, 1995.

DIDEROT, D. *Lettres sur les aveugles*, Paris: Éditions Gallimard, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *Que emoção! Que emoção?*, São Paulo: Editora 34, 2016.

FABIÃO, E. "Performance e teatro" In: *Sala Preta* n.8, São Paulo: PPGAC-ECA-USP, 2008. pp. 235-246

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*, São Paulo: Perspectiva, 2010.

FÉRAL, J. "La théâtralité: la spécificité du langage théâtral", In : *Poétique*, Paris Setembro, 1988. pp.347-361

_____. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo", In: *Revista Sala Preta*, V.8, São Paulo: PPGAC-ECA, Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Além dos limites : teoria e prática do teatro*, São Paulo : Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, E. *The transformative power of performance – a new aesthetics*, Taylor & Francis e-Library, 2008.

- FLUSSER, V. "Do espelho" In: *Ficções Filosóficas*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. pp. 67-71
- _____. *Writings*, Minneapolis: Andreas Strohl Editor, 2002.
- FOSTER, H. *O retorno do real*, São Paulo : Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, M. « Qu'est-ce que les lumières ? », In : *Dits et écrits, 1976-1988*, Paris : Gallimard, 2001. pp. 1381-1397
- _____. "Sexualité et solitude", In: *Dits et écrits IV*, Paris : Gallimard, 1994. pp. 168-178
- _____. "A escrita de si", In: *Ditos e escritos V – ética, sexualidade e política*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. pp-144-162
- FREUD, S. *La malaise dans la civilisation*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2010.
- _____. *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2010.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance - do futurismo ao presente*, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GROS, F. *Caminhar, uma filosofia*, São Paulo: É Realizações Editora, 2010.
- GUÉRIN, M. *Philosophie du geste*, Arles : Actes-sud, 2011.
- GUIMARÃES, C. *Histórias do não ver*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- GUMBRECHT, H.U. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*, Rio de Janeiro: Edição PUC-RJ, 2010.

GUYAUX, A. *Le PARIS de Baudelaire*, Paris: Éditions Alexandrines, 2017.

HAZAN, E. *L'invention de Paris*, Paris: Seuil, 2002.

JACQUES, P.B. *Elogio aos errantes*, Salvador: EDUFBA, 2012.

KRAUS, R. *O fotográfico*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

LAPOUJADE, D. *Le corps qui ne peut plus : Nietzsche et Deleuze*,
disponível em : http://www.academia.edu/15577592/Le_corps_qui_nen_peut_plus_Nietzsche_et_Deleuze, 2002.

LE BRETON, D. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF, 1990.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*, São Paulo: Moraes, 1991.

LEFKOWITZ, M. *Walk, Hands, Eyes (a city)*, Paris : Éditions Beaux-Arts de Paris, 2015.

LEPECKI, A. "Coreopolítica e Coreopólicia", In: ILHA v.13 n.1, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. pp.42-60

MAGNÉ, B. *Georges Perec*, Paris: Armand Colin, 2005.

MATOS, O.C.F. "O mal estar na contemporaneidade: performance e tempo",
In: *tempo e performance*, Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
pp11-19

MEDEIROS, M.B.; MONTEIRO, M.F.M. e MATSUMOTO, R.K. (org.) *tempo e performance*, Brasília, Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade de Brasília, 2007.

- McLUHAN, M. *The gutenber galaxy*, Toronto: University of Toronto, 2002.
- MONGIN, O. *A condição urbana*, São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- MORAIS, F. *Site-specific, um romance*, Florianópolis: par(ent)esis, 2013.
- NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*, Covilhã, Universidade da Beira, 2008.
Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_ecce_homo.pdf.
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. “Estética e política sob o signo da negatividade.” In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de e PALO, Maria José (org.). *Agamben, Glissant, Zumthor: Voz. Pensamento. Linguagem*. São Paulo: EDUC, 2013, p.59-77.
- PÁL PELBART, P. “A vida desnudada”, In: AMORIM, C. e GREINER, C. (org.) *Leituras da Morte*, São Paulo, AnnaBlume, 2007.
- PEREC, G. *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*, São Paulo: Gustavo Gili, 2016.
_____. *Un homme qui dort*, Paris: Éditions Denoel, 2017.
- PIGNON, R.J. *La représentation rhapsodique*, Montpellier: L'Entretemps Éditions, 2015.
- QUILICI, C.S. “As técnicas de si e a experimentação artística”, IN: ILINX – A Revista do Lume, N.2, Campinas: Unicamp, periódico digital, 2002.
Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/171/163>

RABATÉ, D. *Gestes Lyriques*, Mayenne: Éditions Corti, 2013.

RAMOS, L.F. *Mimesis performativa: a margem da invenção possível*, São Paulo: Annablume, 2015.

ROSIENSKI-PELLERIN, S. *Peregrinations ludiques*, Toronto: Gref, 1995.

ROUSSEAU, JJ. *Os Devaneios do caminhante solitário*, Brasília: Universidade de Brasília, 1986.

SANT'ANNA, D.B. (org.) "Apresentação", In: *Políticas dos corpo*, São Paulo: Estação Liberdade, 1995. pp. 11-18

SARRAZAC, J.P. (org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, São Paulo: Cosacnaify, 2012.

_____. *O futuro do drama*, Porto: Campo das Letras, 2002.

SCHECHNER, R. *Performance Theory*, New York e London: Routledge, 1988.

SEBBAG, G. (org) *Recherches surréalistes*, Paris: Jean Michel Place, 2013.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*, São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

_____. *O drama burguês*, São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

STAROBINSKI, J. *A melancolia diante do espelho*, São Paulo: Editora 34, 2014.

TCHEKHOV, A. *As três irmãs*, São Paulo: Abril Cultural, 1976.

VERLAINE, P. "Charles Baudelaire", In: *Charles Baudelaire*, Barroso, I. (org.), Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

VIGARELLO, G. *Le sentiment de soi*, Paris : Seuil, 2014.

VOUILLLOUX, B. *Le geste suivi de Le geste ressassant*, Bruxelles : La lettre volée. 2001.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WILLIAMS, R. *Drama em cena*, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

**ANTÍDOTO PARA IMPOSSIBILIDADES E PARALISIAS –
*uma ficção científica baseada em fatos reais e dados subjetivos.***

Roteiro – última versão

21 de Junho /2015

Prólogo: apresentação da situação ficcional.

No ponto de encontro, para fora da porta aparece um ATOR, ele dirá o prólogo da peça em tom de ATOR/PERFORMER.

PRÓLOGO:

Em um futuro
não muito distante
uma cidade arde em um calor asfixiante
e evapora suas últimas gotas d' água.

Supermercados esgotam seus estoques de água mineral
pessoas passam sede
e milhões de habitantes vivem em situação calamitosa
sem que isso seja noticiado no jornal.

A ilha fumegante de concreto suga de seus moradores suas preciosas horas em
um [trânsito congestionado

A cidade cobra caro
todas as atividades de lazer.

Não há parques
aluga-se sombra embaixo de árvores.

Não há praias,
pode-se pagar uma tarifa para usufruir de um tanque de areia.

Não há rios ou mares
todos foram enterrados, entupidos e canalizados.

As praças foram privatizadas e cada sentada em um banco é paga por hora
A mobilidade urbana é quase nula e a imobilidade parece um estado permanente.

Aqui
ou melhor ali
tudo se paga e pouco se transforma.

Para dizer a verdade alguns ventos de mudança haviam soprado poucas décadas antes mas foram reprimidos e repudiados por uma complexa rede que incluía:
a elite no controle
a mídia oficial
a máfia dos transportes
os pequenos proprietários
e os cidadão comuns desavisados.

Agora o governo responsável por aquele pedaço de terra
alarmado pela reação dos corpos humanos quando expostos a tais situações extremas, encomenda uma pesquisa sigilosa para tentar controlar a população que apresenta surtos epidêmicos de depressão; hiperatividade e vício.

É importante para a manutenção do sistema em vigor
- nesse futuro não muito distante –
que os indivíduos se mantenham em um certo equilíbrio comportamental.

A economia precisa de corpos saudáveis para a produção,
assim como de cabeças desejanter para o consumo.
Qualquer desvio de comportamento deve ser detectado e controlado.
Principalmente aqueles que perturbem a ordem.

Cena 1 – reunião da equipe

O público é convidado a seguir o ator que desaparece. Surge o personagem ASSISTENTE DE MÉDICO. O ASSISTENTE coloca jaleco no ator, que agora é MÉDICO 2.

ASSISTENTE passa distribuindo tapa-olhos entre os espectadores.

ASSISTENTE: Esse é o seu equipamento, por favor coloque nos olhos que já vamos iniciar.

Quando todos os espectadores já estão vendados os atores se aproximam e iniciam uma vivência sinestésica de luzes, álcool, e barulhos médicos. Durante essa cena os atores vestem jalecos nos espectadores. Quando a introdução sinestésica termina os dois médicos e o assistente abruptamente interrompem a atmosfera.

MÉDICO 1: Olá a todos. Boa tarde. Boa tarde. Eu peço que vocês retirem os equipamentos dos olhos e venham para o laboratório porque precisamos iniciar a reunião.

Os médicos parecem estar com urgência. Eles tratam o público como se esse já soubesse do que se trata a reunião.

MÉDICO 2: Bom, para dar início a nossa reunião a gente gostaria de agradecer profundamente a presença de todos e lembrá-los que todas as informações que forem apresentadas aqui hoje são sigilosas... Bem, podemos prosseguir a reunião no laboratório...

Eles encaminham o público para uma sala contígua. Enquanto caminham o Médico 1 fala energeticamente.

MÉDICO 1: Imagino que vocês devam estar ansiosos. Então irei direto ao ponto. Eu e a minha equipe fomos convocados a desenvolver um projeto, altamente sigiloso, de pesquisa comportamental com foco nos jovens do nosso país. Estamos em busca de um antídoto para algumas doenças epidémica que se alastraram, principalmente, nas últimas duas décadas.

Quando chegam na sala, há alguns bancos para eles se sentarem. Os médicos possuem pastas de arquivo na mão.

MÉDICO 1 E MÉDICO 2 - Por favor, sentem-se.

MÉDICO 1: Este papel que esta sendo passado entre vocês e um contrato de confidencialidade, no qual...no qual vocês se comprometem a não revelarem nada do que foi conversado ou visto nessa nossa pesquisa, da qual vocês, agora, são colaboradores.

O assistente se apressa em passar o contrato entre os espectadores.

MÉDICO 2: Eh.... Não estamos falando de uma doença tão nova assim... Mas é a primeira vez na história que foi detectada uma epidemia em tamanhas proporções.

MÉDICO 1: Sim. O primeiro diagnóstico foi registrado por um médico russo, Dr. Anton Tchekhov, no final do século XIX. Nos arquivos do Dr. Tchekhov en-

contramos uma descrição aprofundada dos sintomas observados em uma família aristocrata da época:

Médico 1 faz sinal para que o Médico 2 continue.

MÉDICO 2: *(Recorrendo a um relatório médico, dentro de um arquivo cheio de pastas).* As três irmãs Prosorov apresentavam: 1) uma grande idealização do passado 2) propensão constante ao choro e 3) notável dificuldade de agir de acordo com os seus desejos.

MÉDICO 2: *(continuando)* Havia indícios de melancolia especialmente avançados em Macha, a irmã do meio. Olga, a mais velha, reclamava de dores de cabeça frequentes e apresentava tendência à viver no passado. A caçula, Irina, que era a mais saudável quando o Dr. Tchekhov iniciou o contato com a família, com o passar do tempo, começou a apresentar gradativamente sintomas de uma terceira e desconhecida síndrome. É possível, portanto, que se tratem de doenças relacionadas e contagiosas.

MÉDICO 1: O irmão, Andrei, era um caso ainda mais complicado. Apresentava propensão ao vício, insegurança crônica e necessidade de isolamento.

MÉDICO 2: *(Voltando a atenção para o público)* Também não podemos deixar de mencionar que todos os Prosorov declaravam um grande desejo de ir a Moscou e, inclusive, segundo o Dr. Tchekhov, acreditavam estar nessa mudança a solução de seus problemas. Porém, nada de concreto era realizado nessa direção.

Começa-se a ouvir ruídos vindos de trás da sala. O Médico 1 parece nervoso e faz um sinal com a cabeça para o Assistente que vai correndo para o local da onde vem o barulho. O barulho no fundo aumenta e vemos o assistente indo naquela direção.

MÉDICO 1 *(olhando para as cobaias e como que explicando a situação):* A lei sancionada no último mês no congresso nacional, que regulamenta o uso de cobaias humanas e repassa a custódia de jovens que portam alguma doença psíquica para o estado, foi de grande ajuda para nós... Não faz muito tempo conseguimos reunir quatro cobaias que estão participando de testes laboratoriais, por livre e espontânea vontade, e as relações entre o que observamos ao longo da nossa pesquisa e o diagnóstico do Dr. Tchekhov são inegáveis. Por isso nomeamos a doença de Síndrome de Moscou, que pode ser classificada em 04 subtipos, de-

pendendo dos sintomas apresentados: Síndrome de Macha, Síndrome de Olga, Síndrome de Irina e Síndrome de Andrei.

MÉDICO 2: A síndrome, no entanto, vem sofrendo mutações ao longo dos últimos dois séculos, e, inclusive, os sintomas estão se intensificando. A idealização fantasiosa do passado se manifesta de forma tão grave que impede completamente os portadores de Síndrome de Olga a viver o presente. Em portadores da Síndrome de Macha a melancolia agravou-se e se transformou em uma completa anestesia. A Síndrome de Andrei parece ter se transmutado em uma amnésia profunda...

O ruído de ao fundo volta a aumentar.

MÉDICO 2 – *(continuando)* ...Recentemente a Síndrome de Irina é a que vem se transformando mais, jovens de diversas cidades do país começaram a apresentar sintomas não previstos pelos estudos do Dr. Tchekhov: agitação; rompantes violentos; falas confusas e histéricas; insatisfação e inquietude. A idealização do passado se transformou em uma utopia cega que acredita na construção do que eles chamam de “Nova Moscou”.

O assistente corre para os médicos e cochicha algo em suas orelhas. O Médico 1 assente com a cabeça e faz um gesto para ele ficar quieto.

MÉDICO 1: Isso tem preocupado as autoridades e gerado insegurança na população. É possível que os medicamentos usados estivessem apenas maquiando esses outros sintomas da síndrome ou que essa tenha chegado a um estágio mais avançado. Mas não se preocupem, a situação não fugiu ao nosso controle.

MÉDICO 2: Não, não, temos tudo sob controle... já estamos desenvolvendo pesquisas laboratoriais há mais de dois anos, e obtivemos grandes avanços, mas agora precisamos de uma investigação quantitativa....

Os Médicos levantam e levam os espectadores até onde estão as cobaias.

MÉDICO 1: Por favor, você podem nos seguir?

Todos caminham até chegar numa grande gaiola. TEMPO IMAGEM COBAIAS

MÉDICO 1: Já fizemos todos os testes possíveis de laboratório, mas agora precisamos analisar o comportamento delas (*apontando as cobaias*) quando colocadas na realidade do ambiente urbano. Cada uma delas possui uma síndrome diferente.

O Assistente entra com cuidado na gaiola, ele tem lanternas de cabeça na mão, ele as coloca em cada uma das cobaias, na ordem que o Médico 1 vai apresentando.

MÉDICO: A primeira, na qual nosso assistente está colocando o rastreador, é portadora de Síndrome de Irina. E a segunda, que não responde a nenhum estímulo, (*Médico 1 dá um tapa na cara de Macha que não reage de maneira nenhuma*) é portadora de Síndrome de Macha. As outras duas, respectivamente, são portadoras de Síndrome de Andrei e Síndrome de Olga. Pedimos a vocês agora que nos acompanhem nesse estudo de campo para observarmos a maneira como as cobaias interagem com a cidade, assim como os possíveis remédios que poderão ser desenvolvidos para recolocar esses indivíduos de volta à sociedade.

MÉDICO 2- Por favor, deixem bolsas e outros pertences nesse recinto, assim como objetos de valor. Recuperaremos nossos pertences pessoais no fim do nosso estudo. É importante que estejamos confortáveis para a nossa caminhada.

O Assistente passa com uma caixa organizadora, recolhendo todos os pertences, enquanto ela passa o Médico 2 continua sua fala.

MÉDICO 2: Esses equipamentos que estão no bolso dos senhores é para ajudar vocês nas suas pesquisas: temos um breve formulário para diagnóstico, um bloco de notas, caneta, luvas e máscaras - para proteção - e um equipamento altamente tecnológico desenvolvido especialmente para esta pesquisa. É um estetoscópio com o qual se pode ouvir, à distância, os impulsos cerebrais dos pacientes que portam esses rastreadores mentais.

Os médicos tiram o MP3 da sacola e colocam os fones nos próprios ouvidos.

MÉDICO 2: Vocês podem colocá-los para testar. Ao apertar esse botão, ele começa a auscultar os pensamentos do paciente mais próximo.

Os médicos ajudam todos a ligar os MP3.

GPS: Boa tarde. A partir de agora, seguiremos juntos durante todo o percurso. Serei fundamental para o seu deslocamento na cidade. Por favor, siga os meus comandos. Antes de partir, façamos um pequeno teste do equipamento. Vocês me escutam? Escutam bem? Se sim, faça um sinal positivo com seu polegar opositor. Se não, faça um sinal negativo e o técnico especialista resolverá qualquer eventual problema. Por favor, técnico, se identifique. Este mesmo técnico se deslocará com vocês ao longo de todo o trajeto. Caso surja qualquer dificuldade, faça o sinal negativo com o seu polegar opositor e ele estará a postos para atendê-lo. Não há necessidade de entrar em pânico. O técnico é altamente qualificado e carrega consigo equipamentos reserva. Façamos agora uma rápida demonstração do equipamento. Este equipamento, de alta tecnologia, torna possível auscultar os pensamentos das cobaias mais próximas.

No MP3 ouve-se a confusão de “monólogos/pensamentos ” dos quatro pacientes.

MACHA	IRINA	OLGA	ANDREI
... hoje reina esse silêncio sepulcral...	me parece que tudo está tão claro e que eu sei como se deveria viver...	...eu me lembro de tudo perfeitamente. Como se fosse ontem...	Estranho e solitário...
Qual é sentido disso? Viver e não saber porque voam as cegonhas, porque nascem as crianças, porque há estrelas no céu....	Que beleza de dia! Hoje brilha muita luz no meu coração!	Me lembro de tudo... Ah... E como éramos felizes antes! Como éramos felizes!	... acabarão por nos esquecer. É o destino. Nada se pode contra ele...

Quando os monólogos terminam, Irina consegue se desvencilhar. Ela arranca o rastreador e sai correndo para fora. Um alarme soa no espaço. O Médico 1 está muito bravo e olha para o assistente. Ele pega o rastreador do chão e sai correndo atrás da cobaia. O Médico 1 se recompõe.

GPS: Em hipótese alguma estabeleçam contato físico com o elemento suspeito. Mantenham o equipamento sempre em operação. Vocês serão instruídos caso alguma mudança de dinâmica seja necessária. Sigamos rumo à rua. Ao sair do estabelecimento, vire à esquerda e siga em frente. Atente aos relevos do solo ao longo da sua caminhada. Evite acidentes. Ao atravessar a rua, esteja sempre

atento ao farol. Há uma hipótese de que o movimento imprevisível dos automóveis seja em si um sintoma de contaminação.

Os médicos liberam a cobaia Macha, cobaia Andrei e cobaia Olga. O Público perde de vista cabaías Andrei e Olga. Os médicos pedem para o público descer e seguir Macha.

MÉDICO 1: Por favor, vamos dar início ao nosso trabalho. Vamos começar seguindo essa portadora de Síndrome de Macha.

Fazem um gesto para pedir que público venham com eles e siga a cobaia Macha enquanto escuta seus pensamentos.

Cena 2 – seguindo Macha na Rua Galvão Bueno até a ponte sobre a 23 de Maio

A equipe deixa o espaço da reunião e ganha a rua, seguindo Macha. Ouve-se o monólogo interno de Macha – saída do teatro/sala/auditório da primeira cena em direção à ponte.

MACHA in OFF: Ela prevê a dificuldade de se manter em movimento. Um pé depois do outro. Como no outro dia em que um pedaço de alface se viu preso entre os dentes sem conseguir ser engolido. A boca fechada, sem ter forças para deglutir, como um bueiro, entupido, que só cospe para fora. Não conhece mais o que é sorver para dentro. A pele de asfalto é dura e já não sente mais nada. Passa caminhão, carro, carro, ônibus... As rodas rodando em um zum zum zum sem fim, mas que não fazem nem cócegas. A gente se acostuma a tudo. Acostuma e para. Para. *(Macha para por alguns segundos, espera que o público pare também)*. Sente como essa pele não pode mais sentir. *(Ela se agacha e passa a mão no asfalto da calçada, como se estivesse fazendo carinho, até chegar na própria pele)*, Rachaduras. Craquelados. Marcas e marcas. Cinza escuro, cinza claro, vermelho tijolo, preto.... Eu sei que ela esteve viva, pelo simples fato de que agora está morta. “Estranho”, você pode dizer. Mas é uma lógica irrepreensível do meu ponto de vista: se está morta, esteve viva. Simples e concreto. Concreto. Concreto... Se fosse sempre morta, seria pedra e não feita de gente - e ela é gente, pedaço de gente, coisa de gente. Estamos pisando sobre os pedaços nesse instante... *(Macha se levanta e recomeça a andar)* Em pedaços deste instante. Em pe-da-ços. Lixo. Duas baratas estateladas, quase desfeitas. Pedras desniveladas. Desenhos desiguais e padrões misturados. O retrato de uma cida-

de toda no chão. Primeiro o céu era mesmo azul, depois parecia acizentado, em seguido se tornou um mar confuso.... Mas agente se acostuma, acostuma e continua. Acostuma e não sente. Se acostuma ao cansaço, à sonolência, à fraqueza, à diminuição de força muscular, à tontura, à sensação de vazio na cabeça, à inco-ordenação motora e à lentificação. A movimentos anormais dos olhos, afonia, enxaqueca, hipotonia, depressão respiratória, fala mal articulada, tremor, vertigem, perda do equilíbrio e letargia. À confusão, amnésia, alucinações, histeria, insônia, psicose, irritabilidade, concentração prejudicada, ansiedade, despersonalização, disforia, labilidade emocional, distúrbio de memória, libido diminuída, nervosismo, desibinição orgânica, ideias suicidas e lamentações. À congestão pulmonar, rinorréia, respiração ofegante, hipersecreção nas vias respiratórias superiores, infecção das vias aéreas superiores, tosse, bronquite, rinite, congestão nasal e faringite. Acostuma e fecha os olhos. Fecha. Fecha os olhos. (*Macha, já perto da ponte, para e fecha os olhos. No fone se faz o silêncio*)...

O Vendedor de nuvens se aproxima do público e fala diretamente com os espectadores. Enquanto isso Macha abre os olhos vagarosamente. E se aproxima do parapeito da ponte. Quando a intervenção do vendedor de nuvens acaba o monólogo interno de Macha recomeça, ela olha para baixo, em direção à rua e depois para o céu.

VENDEDOR DE NUVENS: (*em tom de ambulante*) Olha a Nuvem Olha a Nuvem Olha a Nuvem ! (*se aproximando de um dos espectadores*) Vai levar uma nuvem hoje? Leva! A senhora/senhor vai depender da meteorologia até quando? Não espera até ano que vem para comprar a sua não... Olha, é muito fácil usar essa nuvem de cultivo próprio: basta você chorar pelo menos uma lágrima por dia sobre ela, quando ela estiver “madura” vai expandir para fora do vidrinho e vai trazer a tão esperada chuva! É claro que quanto mais lágrimas você derramar, mais vigorosa vai ser essa chuva... A senhora/senhor costuma chorar bastante ou as suas lágrimas já secaram que nem a chuva? (*talvez o público, responda talvez não*) Ah... porque vocês sabem que parece que mais raro que chuva são as lágrimas hoje... Vai levar? Leva uma para me ajudar. Eu não fui sempre ambulante não... Já tive emprego, fiquei desempregado... Fui substituído por um robô. Hahahaha É sério! Você sabe o que dizem? Que algum vento de mudança tá vindo por aí... Eu não acredito em mudança não, quanto mais muda tudo continua do mesmo jeito. O senhor/senhora vai levar? São só 10 reais (*o público pode comprar ou não, no fim o vendedor de nuvem olha um outro transeunte que passa e sai atrás dele, para longe do público.*) Olha a Nuvem Olha a Nuvem Olha a Nuvem Olha a Nuvem Olha a Nuvem Olha a

Nuvem Olha a Nuvem Olha a Nuvem! Nuvem Olha a Nuvem Olha a Nuvem!

MACHA in OFF: ...quase não vejo flores. Pra ser exata, vi pétalas em dois trechos de uma longa caminhada. As primeiras brancas e pequenas.... Continuo e chego às pétalas roxas. Pela primeira vez um vento de verdade. Cheguei na ponte. As pétalas roxas atraem meu olhar pra cima. E eu encontro o vão. Os pássaros e seus passarinhos brincam tranquilamente, sem buraco, rachadura, craquelado. As nuvens se misturam tão bonitas que eu gostaria mesmo era de subir até lá e me derreter no misturar. Aqui, olho o céu, e vejo as pétalas roxas dessa vez acima de mim. Muito mais lindas. E o céu que até então era uma ruazinha estreita, se abre na repetição de um grande vão.

Cena 3 – Irina se manifesta na 23 de Maio

Vemos Irina correndo, no canteiro central da avenida 23 de Maio, ela entra sob o som de uma música forte.

Ela começa a escrever no chão do canteiro:

_RUMO À NOVA MOS

Antes dela terminar a frase o Assistente dos médicos aparece correndo, ele vai até ela, agarra-a e tenta colocar a tornozeleira em Irina. Ela consegue se desven-cilhar e sair correndo. Assistente parte atrás dela.

GPS: Não se assustem. Não há motivo para pânico. Tudo está sobre controle. Nosso assistente já resolverá este pequeno incidente. Por favor, sigamos atentos com nosso experimento. Não há motivo para pânico. Agora, viraremos 180 graus no ponto em que estamos, ou seja, estaremos direcionados para o outro lado da ponte. Com cuidado, atravessaremos a rua. Observe que neste ponto do trajeto não há faixa de pedestres. Atravessem a rua apenas quando tiverem certos de que não há carros vindo na nossa direção. Atravessada a rua, seguiremos nosso rumo à esquerda, andando pela calçada (Pausa) Atenção, alerta. Nossos equipamentos detectam uma 3nova cobaia se aproximando.

Cena 4 – Andrei na esquina

O portador de síndrome de Andrei está maltrapilho, desnorteadado, vagando pela rua com um copo de plástico.

ANDREI: *(com um copo de pinga)* eu gosto do cheiro de cachaça. *(dá para ao público cheirar)* você gosta? Hum? *(bebe a pinga toda)* eu não gosto do cheiro de esgoto que exala das ruas.... *(ele parece um pouco alterado, vai em direção à plateia)* Moça me dá um trocado? Hei, moço, você me dá um trocado? É que eu preciso comprar uma cachaça. Não eu não minto não... Seu filho vai crescer nesse esgoto de hipocrisia. O seu também. O de todos! Mas não se preocupem. A gente se acostuma. Serão cadáveres ambulantes! Como a gente... Como nossos pais e nossas mães... Eu gosto do cheiro da pinga... eu não gosto é do cheiro do esgoto. Quando eu sinto cheiro de podre eu sei que estou aqui. Mas vira e mexe eu esqueço que lugar é esse. *(ele parece confuso)*. Não me lembro dos traços dessa rua. Eu não me lembro dos traços do meu rosto. Um dia eu ouvi uma história idiota de um homem que tinha memória curta, ele chegava num hotel e pedia um quarto. Dão para ele o "35". Alguns minutos depois ele desce e entrega a chave na recepção "por favor minha memória é péssima. Se o senhor me permite, toda vez que eu chegar vou dizer meu nome: Andrei, *(ele dá a mão para alguém do público, como que se apresentando)*. E a cada vez o senhor me repetirá o número do quarto." Pouco tempo depois ele volta e se dirige ao homem na recepção "Senhor Andrei." "É o quarto 35." "Obrigado." *(ele volta a dar a mão a alguém do público)*. "Senhor Andrei". E você pode me responder me dizendo a cor dos meus olhos, que eu não me lembro, ou o gosto de água, que eu não me recordo. *(Aberta a mão de outra pessoa na plateia)* "Senhor Andrei". E você me responde contando como é um gato, ou um rato, ou qualquer bicho vivo, um passarinho! Uma árvore. Um rio. *(Aberta a mão de outra pessoa na plateia)* "Senhor Andrei" e você me conta como é um céu estrelado? Ou o silêncio...? *(ele se afasta da vai se afastando da plateia)* "Senhor Andrei", e a sensação de andar na grama. "Senhor Andrei" e o contar das horas, e o deixar-se levar pelo vento. "Senhor Andrei" e o ter tempo. E o Senhor Andrei a se espreguiçar...Eu não me lembro... Há quanto tempo? Esse cheiro de esgoto... Quando eu sinto esse cheiro de podre eu sei que estou aqui. Aqui!!!! Aqui poderia ser outro lugar?! Aqui... Ali... *(Ele vai falando essas últimas falas de forma desnorreada)*

Andrei se distancia da plateia na últimas palavras e vai, cambaleante para o meio da rua. O médico 2, temendo que Andrei seja atropelado se precipita sobre ele de forma quase agressiva, segurando-o pelo braço.

MÉDICO 2 *(puxando Andrei)*: Toma cuidado!!!!

ANDREI (*puxando o braço*): Me larga!

MÉDICO 1 (*Indo em direção aos dois*): Opa opa opa... Vamos nos acalmar por favor? (*Puxando o médico dois para si*) O senhor tem que se controlar, nós não podemos interferir no experimento. Deixe ele agir como ele bem entender.

Andrei desaparece correndo. Ouve-se no áudio o GPS.

GPS: Detectamos nova cobaia. Por favor, virar à direita na Rua dos Estudantes. Sigam com cuidado pela calçada da direita... Isso, com cuidado... Estejam atentos, depois de alguns metros vocês avistarão à direita um pequeno beco, o Beco dos Aflitos, que antes abrigava o antigo Cemitério dos Aflitos... Entrem no beco... Aqui eram enterrados os mortos enforcados na antiga praça da força: soldados condenados por revoltas populares, cidadãos acusados de rebeliões e escravos fugitivos. O cemitério foi desativado, mas até hoje encontra-se ossadas sob o solo. (*interferência VOZ DE OLGA*) Estamos pisando sobre os pedaços nesse instante... (*Volta GPS*) Ao fundo vocês avistam uma pequena igreja? Era ali onde os condenados esperavam sua execução. (*interferência VOZ DE OLGA*) Estamos pisando sobre os pedaços nesse instante... (*volta GPS*) Continuem andando. Prossigam até a Igreja dos Aflitos.

Cena 5 – Encontro com Olga no beco dos aflitos

No áudio escuta-se o som de escavação.

Olga está no meio de caixas de papelão – como as de entrega de lojas do local – ali ela encontra caixas com nomes de pessoas esquecidas, mortas de forma violenta e injusta. Ela faz essa ação repetida e exaustivamente, dando caixas para cada um dos espectadores e voltando a remexer as caixas, incansável. Olga parece desesperada, em uma velocidade que aumenta muito, até a exaustão.

Enquanto Olga dá as caixas para os espectadores ela repete algumas dessas frases:

“Esquecer é repetir... então precisamos repetir para não esquecer...”

“Você pode abrir essa caixa para mim?”

“O que que tem dentro?”

“Quem? Você pode repetir o nome?”
 “Aaaah.... *Fulano....(repetindo o nome)*”
 “E você? Pode abrir essa para mim e dizer o que tem dentro?”
 “É preciso repetir. Por favor repete o nome desse?”
 “aaaah.... *Fulano....(repetindo o nome)*”
 “Mas existem outros aqui.... Tantos outros....”
 “É preciso repetir para não esquecer....”
 “Onde estão os outros?”
 “Quem são os outros?”
 “E esse que é esse? Você pode abrir e ver para mim?”
 “Aaah... eu não conheci *fulano (repetindo o nome)*... Você conheceu?”
 “Mas conheci outros... estou esquecendo o nome deles...”
 “Onde estão os outros?”
 “Esquecer é repetir.”
 “Onde estão?!”
 “Tem tantos outros...”
 “Tem muitos...”
 “Não podemos esquecê-los...”
 “Eles estão aqui.”
 “Cadê os outros?”
 “Quem são os outros?”

Quando o público sai do Beco ouve-se a Voz de Olga repetindo a frase:

OLGA *in OFF*: “Estamos pisando sobre os pedaços nesse instante...”

Médicos intervêm em Olga, param-na, medem pressão, colocam algo na boca dela, ela reage, eles seguram sua cabeça para trás, obrigando-a a tomar o remédio. Colocam um pouco de água em sua boca e fiscalizam a língua para saber se ela bebeu. Eles a pegam pelo punho e começam a puxá-la para fora do Beco dos Aflitos, ela reclama, tenta resistir, mas eles são mais fortes. Eles fazem menção para o público indicando que os espectadores devem os continuar seguindo. De volta à Rua dos Estudantes os médicos soltam Olga e reencontram o Assistente. O assistente diz algo no ouvido do Médico 1, ele parece irritado com a notícia.

Cena 6 – Rua dos Estudantes

*Enquanto os médicos soltam Olga e reencontram o assistente - passa um panfleiteiro subindo a Rua, na direção contrária ao público, de cabeça baixa distribuindo panfletos entre o público. O **panfleto*** é uma chamada para a organização da Nova Moscou.*

* No panfleto, barato, de xerox rápido, lê-se:

*** NOVA MOSCOU ***

Nós, do M.N.M. - Movimento Nova Moscou-, convocamos todos a participar da nossa grande assembleia que acontecerá em data ainda não confirmada e local todavia não definido...

Contra o tempo presente e pela idealização da Nova Moscou!

Compareçam em massa! Tragam todos que acreditam no futuro!

O presente é repugnante.....

Pelo fim da sociedade – às ruínas!

Pela volta ao estado natural – às árvores!

__RUMO À NOVA MOSCOU

M.N.M

Pode-se ver que o panfleiteiro é a portadora de Síndrome de Irina, ela tem o rosto baixo e “disfarçado” por um capuz. Quando os médicos percebem, ela foge e o próprio Médico 1 sai correndo atrás dela. Deixando o Médico 2 e o Assistente com o público.

MÉDICO 2: Eu peço para que vocês continuem comigo... Não se preocupem, nosso colega foi resgatar nossa cobaia fugitiva... Vamos prosseguir com a nossa pesquisa.

MÉDICO 2 e ASSISTENTE começam a descer a rua dos estudantes rumo à Rua da Glória. O público os segue. Quando todos estão dobrando a esquina aparece o VENDEDOR DE NUENS que agora é um TOCADOR DE SONHOS.

Cena 7 – Início da Rua da Glória

TOCADOR DE SONHOS: *(se dirige aos espectadores)* Os senhores tem interesse em ouvir um sonho? Eu tenho aqui vários *(mostra vinis sem capa)*, são uns sonhos bem antigos, mas eles estão em ótimo estado... Eu cobro só 20 reais por sonho! Está barato heim? E olha que eu tenho também sonhos coletivos, que são os mais raros de se encontrar.... Sonhos coletivos! Não me olha com essa cara não! Você acha o quê? Que eu fui minha vida toda Tocador de Sonho? Você acha que essa foi a profissão que eu escolhi? *(rindo)* Claro que não! Meu tataravô era Barão! É.... Nasci numa família que nunca nem precisou trabalhar.... Fui criado assim... Mas vocês sabem que com o tempo todos precisaram começar a trabalhar... Os tempos mudaram... Eu mesmo tive uma empresa enorme! Fui muito rico. O senhor está rindo é? Acha que é mentira? Não é não... Fui o primeiro a produzir a fita cassete no Brasil! Produzia milhares por mês. É... Eu tinha medo de tecnologia, achava todas essas coisas de cd, celular, ipod, iphone .... tudo besteira. Agora tô aqui.... Tocando sonho.... Coisa que ninguém mais tem! Ninguém... Achei que ia ser uma grande ideia... Mas também ninguém quer mais não! Sonho é muito analógico para essa garotada... *(ri)* E aí? Vão querer um sonho?.... Vocês ainda não acreditam em mim né?... Tem uma rua por aqui que tem nome de Barão... É meu tatataravô....É... Vão acabar por nos esquecer, a todos! E o que a nós parecia sério, importante e de muito valor, com o tempo será esquecido e considerado sem importância... É... Assim é... *(olhando para outro transeunte)* O senhor/senhora quer ouvir um sonho?

GPS: Por favor, vamos seguir nossa pesquisa sem nos deixar influenciar por fatores externos. Sigam em frente mantendo-se nesta calçada, há uma cobaia há menos de 10 metros de distância.

Cena 8 – Ponto de ônibus na Rua da Glória

Macha está no ponto de ônibus com uma pequena mala sentada em uma cadeira de praia. Ela tem um óculos escuro. Ela se levanta e olha para ver se o ônibus está chegando. Ela se aproxima do público:

MACHA: Oi, vocês sabem se o ônibus está chegando?

(O público provavelmente dirá que não, ou não sabe).

MACHA: Ah... é um ônibus diferente não é que nem esses normais não.

(Macha espera a resposta do público)

MACHA: Nele está escrito FUTURO. Não viram? Talvez esteja escrito AMANHÃ... Não?

(O público provavelmente dirá que não, ou não sabe).

MACHA: Vocês querem esperar comigo? Fiquem a vontade... Acho que nesse ônibus cabemos todos... Eu tô esperando aqui ó! *(Macha senta na cadeira)*, eu tenho outras se vocês quiserem esperar sentados... *(Macha tira cadeira dobráveis de praia para o público se sentar)* melhor esperar sentado...

Todos sentam.

MACHA: Dizem que ele não demora a chegar...

Passa um transeunte que fala no telefone

TRANSEUNTE: Sim, eu vou pegar o ônibus e já te encontro.

Ele também pára no ponto e abre sua cadeira, que está debaixo do braço – como se já soubesse que tem que esperar sentado.

MACHA: *(para a pessoa que acabou de se sentar)* Será que ele já passou e não vimos? Imaginei que se eu me sentasse em qualquer lugar e esperasse, ele passaria, e me levaria com ele...

O transeunte verifica no seu celular se o ônibus está chegando.

TRANSEUNTE: Parece que está chegando. Mas você sabe, ele é incerto demais...

Macha fica sentada sem se mover na cadeira de praia. O GPS intervém.

MACHA: Se vocês quiserem escolher outro ponto de espera, fiquem a vontade. Porque o futuro, dizem, já está “aqui”, “agora” ... Dizem... Eu me limito a esperar.

TEMPO BREVE

GPS: Cobaia finalmente detectada e controlada.

O Médico 1 se aproxima empurrando Irina que está com o braço amarrado e a boca amordaçada. Médico 2 se aproxima e assume a cobaia.

MÉDICO 1: Por favor, agora vamos continuar para podermos observar a interação dessa cobaia.

Os médicos seguem empurrando Irina em direção ao próximo viaduto, onde colocam a cobaia Irina, toda amarrada e controlada.

Cena 9- Liberação de Irina na ponte

Os médicos desamarravam a cobaia Irina lentamente, deixando uma última coisa (boca ou pés) ainda por soltar. Eles mostram para ela um documento.

MÉDICO 1: Você por acaso se lembra desse documento?

Irina balança positivamente

MÉDICO 2: *(colocando o papel bem perto do rosto dela)* Você reconhece essa assinatura? Hum?

Ela balança a cabeça positivamente, submissa.

MÉDICO 1: hum...muito bem de quem é essa assinatura?

IRINA: Minha...

MÉDICO 2: Sua... exatamente. E o que isso significa?

Irina fica calada.

MÉDICO 1: Ele te fez uma pergunta... O que isso significa!?

Irina continua calada.

MÉDICO 2: ... que você NÃO pode desistir da pesquisa! Você entendeu?

Irina balança a cabeça afirmativamente.

MÉDICO 1: Ótimo. Estamos entendidos.

MÉDICO 2 faz um gesto com a cabeça para o assistente desamarra-la por completo. O assistente a desamarra e, segurando-a pelo braço, vai liberando ela na calçada, aos poucos, como a um peixe no rio, avançando na rua em direção à próxima esquina. Olga aparece, ela vem andando até o público. Irina se distancia até sumir. No áudio começa um som ensurdecedor de berros, urro e choros. No princípio não podemos compreender do que se trata. Aos poucos o público vai se aproximando da delegacia e avista Olga que se contorce como se tivesse tendo um surto epilético ou alguém estive a açoitando. Ela cobre os ouvidos, desesperada. No áudio os urros continuam. Olga tem algumas folhas no chão perto de si como, se tivesse derrubado – são os lambe-lambes. No áudio – junto aos berros, começamos a ouvir seus pensamento difusos, sua voz no áudio está ofegante e perturbada.

ÁUDIO

OLGA *in OFF*: Ainda consigo ouvir o grito dos escravos na senzala do porão da casa. (gritos) O proprietário, um abolicionista, vem ter ao pé da porta (mais gritos) “Olá” ele diz com sorriso no rosto... (mais gritos e choros) O canto dos homens e mulheres vaza pela janelas.... (gritos e choros) e ecoa pelas ruas curvas até encontrar o Largo do Pelourinho onde os negros são espancados, como castigo. (ouvimos Vozes, uivos, choros, lágrimas) Só não ouve quem está surdo. (Olga procuram os gritos) As súplicas vêm dali... (Apontando para o final da Rua da Glória, em direção à Praça da Sé, ela se levanta, está melhorando da crise e os gritos vão silenciando.... Ela vai alguns passos na direção em que aponta) Onde os esquecidos chamam de “Largo Sete de Setembro”... No final da Glória. O fim da Liberdade...

Olga gruda um de seus lambe-lambes em um poste e segue na outra direção – da onde veio o público.

GPS: Por favor, não sigamos essa cobaia, sigamos em frente, sempre em frente. Não há necessidade de olhar para trás. Nossos equipamentos detectaram nova cobaia. Por favor atravessem a rua. Tomem cuidado.

Nessa altura os médicos começam a atravessar a rua na esquina da Rua da Glória.

GPS: Prestem atenção, olhem à sua volta. Reparem bem. Sigam em direção à próxima esquina...

Os médicos seguem na direção da esquina da Rua da Glória com a Rua Barão de Iguape. Em todos os postes da Rua da Glória pode-se ver lambe-lambes grudados com dizeres sobre a Liberdade, seu passado e seu significado.

GPS: Vocês passarão um prédio... Uma restaurante japonês... Uma choperia-ka-raokê. Continuem e reparem à sua volta... Estamos nos aproximando da cobaia. Fiquem atentos, ela está próxima, aparecerá em breve...

Quando o público começa a reparar à sua volta já esta perto da região dos bares e botecos da próxima esquina e o Áudio da cena 11 começa.

Cena 10 – No BAR (rua da glória)

Ouvimos o pensamento de Andrei bêbado – sem vê-lo.

ÁUDIO

ANDREI in OFF: Aí você bebe mais e esquece... Bebe e os músculos se soltam... Você se abandona em você mesmo. Bebe e qualquer problema se torna ridículo. Ainda não sei como voltar. Opa... Estou aqui! Eeeeeeeepa! Está giraaaando maluco! O mundo gira... Já parou pra sentir!? Oh... O ventinho... Epa que esse mundo está girando rápido e me deixando tonto! Onde que quero chegar mesmo? Será que tem trem aqui perto? É uma opção. Mas ainda não sei... Vou comer e depois pergunto. Ah... Moça! Tem estação de trem ou metrô por aqui? Não moço... Mas pra onde você quer ir? Eu queria perguntar mais alguma coisa. Mas não sei o que. Carona? Quem daria uma carona? Talvez um taxista? Estou com pouquíssimo dinheiro... As pessoas estão exageradamente perfumadas e uniformizadas de gravata. Penso... Um ponto fixo.... Um ponto fixo... Um ponto fixo... Aí você acorda sem ter dormido e daqui dois minutos já não se lembra da idéia revolucionária para um novo mundo do qual você idealiza. E se pega no ponto fixo novamente. Estou sentado e angustiado. Tem tanta gente aqui e a sensação é de que estou sozinho. Não sei o que perguntar para nenhuma delas. Moço, estou perdido... Aí você bebe. Paro! Paro! Onde eu quero chegar? O que eu faço? Respira... Cada

rosto... Cada angústia... Cada respiro...que se pode ir para lugar nenhum. Aí você bebe mais e esquece... Bebe e os músculos se soltam... Você se abandona em você mesmo. Bebe e qualquer problema se torna ridículo. Bebe e respira! Respira fundo. Respiro, já estou bem perto de casa... resolvo andar na lembrança do caminho inverso que me trouxe a lugar nenhum. Você se transporta para a cidade dos seus sonhos em um único ponto fixo... Um ponto fixo.... Um ponto fixo... Um ponto fixo... Aí você acorda sem ter dormido e daqui dois minutos já não se lembra da idéia revolucionária para um novo mundo do qual você idealiza. E se pega no ponto fixo novamente. Não volta... Volta! Mas já não me lembro se cheguei por aqui. Preciso de um cigarro. Um cigarro... Tragar... Fundo. Isso mata! Aham... Mata mesmo! Mas já estamos morrendo. Epa que esse mundo está girando rápido e me deixando tonto...

Andrei aparece ascendendo um cigarro, finalmente o público o vê. Os médicos fazem um gesto para que o público se aproxime de Andrei, como que para examiná-lo. Ele se encosta na parede e fuma seu cigarro, alheio ao público e os médicos. Irina se aproxima.

IRINA ao VIVO: Você tem fogo? *(pega um cigarro e ascende no cigarro de Andrei, olha para os lados, ressabiada).*

TEMPO – SILÊNCIO

Os dois se olham em silêncio e começam a falar, como que cochichando.

IRINA: Eu ando sonhando toda a noite com Nova Moscou e fico sempre trans-tornada...

ANDREI: *(bêbado, suspirando ironicamente)* Ah...! a Nova Moscou, a Nova Moscou...!

IRINA: Porque você está falando assim?

ANDREI: *(continuando, sem ouvi-la)* Tanto se fala e nunca se chega lá. “Árvores e ruínas”... é uma utopia tão linda quanto perigosa... Enquanto se fala no que se fará amanhã, como fica o presente...? Já estamos todos morrendo, mesmo... *(Andrei ri, bêbado).*

IRINA: O presente é repugnante, mas quando eu penso no futuro tudo se transforma. Fica tudo tão leve, tão espaçoso. Se ao longe rompe uma luz, eu vejo a liberdade... *(Irina está empolgada, esperançosa e não se deixa contaminar pelo pessimismo de Andrei)*

ANDREI: Há quem diga que já chegamos à Liberdade!

IRINA: *(continua no seu sonho – como que delirando com a ideia da Nova Moscou, esperançosa)* Construiremos a Nova Moscou, em alguns meses.... Em dezembro já estarei lá! E seremos muuuuito felizes na Nova Moscou!

ANDREI: Ah... querida, se não ouvisse mal, ou não vivesse em outro mundo, não conversaria com você. Afinal de contas eu tenho que conversar com alguém... Tem tanta gente aqui e a sensação é a de que estou completamente sozinho... Completamente perdido... *(Andrei está confuso)*

IRINA: Aaah... Mas na Nova Moscou nunca se estará sozinho! Mesmo não conhecendo ninguém e ninguém te conhecendo, você nunca vai ser um estranho.

A partir daqui se ouve no AUDIO – concomitantemente com a fala de ANDREI – a voz da Irina que repete em alguns momentos a frase

IRINA *in OFF*: “Eu sonho toda noite com Nova Moscou e fico transtornada....” “Eu sonho...” “Eu sonho...”

ANDREI: *(rindo)* aaah...mas eu sou um completo desconhecido de mim mesmo! Não sei nem onde estou, quanto mais onde quero chegar. Nova Moscou? Você sabe onde está? Na LIBERDADE! Eu sou esquecido, não me recordo de onde vim, não sei voltar para casa, mas me lembro que estamos na LIBERDADE *(rindo e cantando)* Liberdade, liberdade, abra suas asas sobre nós! *(Puxando Irina para dançar)*

Irina se recusa a dançar e sai andando irritada, Andrei volta a entrar no bar para beber mais. Olga volta a aparecer perto do público.

Cena 11- Passagem de Olga e Barão para subir Rua Barão de Iguape

Olga está transtornada, aparece correndo, como se estivesse fugindo de alguém. Ela chama o público com a mão para que os espectadores a sigam.

“Por favor, venham aqui!” “Venham!” “Me sigam!” “Venham ver o que está escondido no asfalto.” “Venham comigo!” “Eu vou mostrar para vocês o que os cegos não veem.” “Venham, por aqui.”

Os médicos a seguem e ajudam os espectadores a fazer o mesmo. Eles atravessam a rua, subindo a Barão de Iguape. Ela desenha um risco de giz no chão, um traço. Depois continua a correr até a esquina. Um homem (o mesmo ator que faz o Vendedor de Nuvens e Tocador de Sonhos) aparece na frente do público, andando na mesma direção. Ele carrega um paletó num cabide, nas costas. No ÁUDIO ouve-se a voz de Olga sussurrando:

ÁUDIO

OLGA *in OFF*: “Olhe para chão”, “Olhe por onde anda”, “Saiba por onde pisa”....

O público chega onde está Olga, ela está terminando de desenhar os contornos um corpo humano em vermelho. Ouve-se no áudio sua voz, cheia de urgência e perigo. Um homem, que está por perto e parece um “gari do futuro”, vai passando a vassoura e apagando o rastro vermelho do chão até chegar no corpo desenhado. O “gari” continua tentando limpar os traços do chão. O homem com o paletó desaparece na Rua Galvão Bueno.

ÁUDIO

OLGA   *In*   *OFF*:   Pedro   Nicolau,   cearense, trabalhava há dois meses em um Bingo na Mooca. No dia 22 de agosto, voltava para casa depois do trabalho à 5h da manhã, quando notou uma listra de sangue na calçada da Rua Barão de Iguape, na altura do número 209. A trilha levava ao corpo de uma moradora de rua. Ela dormia ao lado de uma outra mulher. O ferimento da vítima era grande o suficiente para sujar toda a calçada da rua... Ele tentou acordar a moradora de rua, porém ela não respondia, estava morta. Maria Baixinha foi uma das vítima do que ficou conhecido como “Massacre da Sé” – uma chacina que matou 06 moradores de rua e feriu 09. No dia 22 de agosto de 2004 Maria Baixinha, outra moradora de rua, chamada Priscila Machado da Silva e um adolescente estavam na rua Barão de Iguape, quando um Opala preto apareceu. *Tempo* Uma testemunha disse que o PM Renato Alves Artilheiro e o segurança Francisco dos Santos saíram do carro. *Tempo* Foi Artilheiro quem deu um golpe fatal na cabeça de Maria Baixinha, com um pedaço de

pau... Neste pedaço de chão. O corpo de Maria Baixinha foi encontrado. Onde estamos pisando. Neste instante....

Durante todo o áudio os Médicos medem a pressão de Olga, medem sua temperatura e fazem anotações. Quando o áudio chega nesse ponto duas figuras estranhas e tenebrosas saem de um carro e aproximam-se do público.

Cena 12 - Público é cooptado na esquina da Galvão Bueno para ir para o Beco dos drogados da literatura.

TRAFICANTE 01: *(baixinho no ouvido de alguns espectadores)* Tão interessados em diversão? Heim? Diversão, bem baratinho.... A gente tá com umas novidades...

TRAFICANTE 02: Vocês querem experimentar umas coisinhas que a gente tem aqui? A gente faz um preço camarada....

TRAFICANTE 01: *(abrindo e fechando rapidamente o casaco, onde se vê livros amarrados)* Olha quanta coisa boa aqui! Nosso produto é de qualidade.... Ó *(abrindo novamente o casaco e fechando)*...é tudo de papel! 100% celulose... Purinha.

TRAFICANTE 02: Temos de tudo Dostoiévski, Manoel Bandeira, Proust... Vem aqui com a gente que a gente leva vocês para um lugar reservado para vocês usarem.... Isso. Venham com agente. Vem! Vem! *(puxando o público pelo braço, enquanto olham para o lado como se tivessem fazendo algo ilícito)*

Os dois traficantes vão rapidamente levando o público – puxando e empurrando o grupo e deixando os médicos para trás com Olga – pela Rua Galvão Bueno até chegar em uma vila.

No trajeto até a vila eles conversam com os espectadores:

“É de Baudelaire que você gosta?”

“Do que que você gosta?”

“Agente tem um pouquinho de tudo!”

“Tudo 100% celulose”

“quer passar a mão aqui ó?! *(colocando a mão do espectador em um livro)*

“Sente... é tudo purinho...”

Chegando na Vila, logo no corredor de entrada, há vários viciados cheirando livros e passando as mãos nas páginas. Alguns dos viciados leem sussurrando rapidamente trechos do livro que têm em mãos. Aos poucos percebemos que todos estão lendo o mesmo trecho, que vai ser coralizando e intensificando:

“A ditadura perfeita terá as aparências da democracia, uma prisão sem muros na qual os prisioneiros não sonharão com a fuga. Um sistema de escravidão onde, graças ao consumo e ao divertimento, os escravos terão amor a sua escravidão. “

Os traficantes levam os espectadores até o centro da Vila:

TRAFICANTE 02: Olha acabou de chegar uma novidade que veio da Rússia... Vários exemplares de Tchecov.

TRAFICANTE 01: Vocês querem dar uma olhada? Olha só...

Eles tiram um exemplar de “As 03 irmãs” e mostram para o público.

TRAFICANTE 01: Essa peça aí ó faz um puta sucesso. Foi escrita no século XIX....Mas a página tá novinha, pode cheirar. (*cheirando*) Que delícia!

Ouve-se um barulho na entrada da Vila é Andrei que aparece transtornado – em estado de abstinência - tentando roubar um livro de um dos viciados. Ele se aproxima de um dos traficantes.

ANDREI: Me vê um aí... Eu pago depois... Um Pessoa, me vê um Pessoa... Tô tremendo ó. Porra, me vê um Pessoa.

TRAFICANTE 02: Oooo seu nóia, sai daqui caralho! A gente tá com freguesia aqui, porra.

ANDREI: Um Dostoiévski, então.... qualquer coisa... que que vocês têm aí?

TRAFICANTE 02: Cê tem grana? Não? Então vaza!!!!

Os dois traficantes desaparecem atrás de Andrei, expulsando-o da Vila, eles não voltam mais.

BREVE TEMPO em que o público fica sozinho.

Os médicos reaparecem, entrando lentamente na vila, ressabiados. Eles parecem aliviados de ter encontrado o grupo. O Assistente não está com eles.

MÉDICO 1: Nossa! Que bom que encontramos vocês...! Estávamos preocupados com o sumiço dos senhores.

MÉDICO 2: A gente olhou pro lado e de repente vocês não estavam mais lá...

MÉDICO 1: O que que aconteceu? Está tudo bem?

Esperam alguma resposta do público, têm uma breve conversa para saber se todos estão bem.

MÉDICO 1: Bom, ainda bem que não foi nada mais sério... Vamos continuar então?

Os dois médicos começam a se dirigir para fora da vila, para que o público os siga.

MÉDICO 2: Estávamos chegando em ótimos resultados com a portadora de síndrome de Olga... Uma pena que os senhores não viram.

Os Médicos alcançam a Rua Galvão Bueno. Fora da Vila, logo na entrada, o Assistente aguarda os Médicos com Macha ao seu lado. O assistente mede os sinais vitais de Macha. Ele coloca algo em sua boca, ela não engole, não faz nada. Ele coloca sua cabeça para trás e ela parece engolir "por inércia". No áudio começamos a ouvir a VOZ de MACHA.

MACHA *in OFF*: Saliva espessa. A pilula desce arranhando a mucosa. Parece que fica presa aqui no meio...

O Assistente começa a puxar Macha pelo braço, observando sua reação, em direção à Rua Barão de Iguape. Os médicos os seguem.

MACHA (*cont. In OFF*): ... Entalada na garganta. Não quer continuar... para baixo, mas tampouco volta a subir pela língua. Entalada. Num gosto amargo e desagradável. Uma roda presa em um buraco. Sem conseguir ir para frente ou para trás. Presa aqui. Neste instante... Um dia é um dia. Não me recordo mais do rosto

refletido no asfalto, o retrato da cidade no chão. Me ocorre que sonhar pode ser um pesadelo e acordo suada no meio da noite, gritando aos sons das buzinas que não cessam e as luzes dos faróis sempre a trocar de cor, numa mecanicidade eterna para organizar em vão o caos. Sem ar, acordo. E ainda estou aqui. Nesta vida maldita. Com vergões vermelhos cortando o corpo por dentro do corpo e terminando em grande erupções brancas arredondadas. São as lanternas chinesas que invadem o céu. *(Macha para e contempla as lanternas da Liberdade)* Ali onde ficam as lanternas da Liberdade. É para lá... Acho que se estivesse ali não me importaria com o tempo... Silêncio. Silêncio.

Macha para na esquina da Galvão Bueno com a Barão de Iguape ela fica admirando o céu e as lanternas.

Vemos o homem que vimos na cena 12 – com o paletó nas costas – chegando na esquina. Olga, desnorteada, também se aproxima. Quando o Homem está prestes a atravessar ela o interpela.

OLGA: Qual é o nome dessa rua? Qual é o nome dessa rua?

HOMEM: Rua Barão de Iguape.

Um chiado forte começa no áudio.

GPS: *(chiado)* Pedimos desculpas, mas nosso sinal está apresentando falhas... *(chiado)* Há interferências não identificáveis ocorrendo em nossa onda *(chiado)* Mas não se preocupem, nossas falhas técnicas logo serão sanadas *(chiado)* Continuemos o trajeto de investigação, logo nosso sistema se reestabelecerá. *(chiado)*

Cena 13 – Ida do Barão em direção ao Banco do Brasil

No áudio ouve-se uma confusão de sons de pensamentos que misturam os pensamentos de Olga e do Homem de paletó, o “Barão”. Olga segue, desnorteada, pela Rua Galvão Bueno. Ela parece fraca e desnorteada, mas no áudio sua voz está cheia de vitalidade e firmeza. O “Barão” com seu paletó também segue pela mesma rua. Os médicos seguem Olga, eles estão confusos com o outro som que ouvem no GPS. Eles parecem discutir algo entre eles.

OLGA *in OFF*: (*chiado*) Os esquecidos leem os nomes das ruas... Os esquecidos dão os nomes às ruas...

(*chiado*)

BARÃO *in OFF*: Há uma rua que nomeia um Barão.... Barão de Iguape...Um título concedido pelo então imperador D. Pedro I. No dia 05 de setembro de 1822, nas vésperas da proclamação da independência o imperador ficou hospedado na casa desse senhor, Antonio da Silva Prado, o Barão em questão. Sempre fiel a corte.

(*chiado*)

OLGA *in OFF*: Aqui neste pedaço de chão, Maria Baixinha foi morta com pedaço de pau! Aqui neste pedaço de chão de um escravo foi arrastado até o Largo da Força e enforcado por ter roubado um pedaço de pão!

(*chiado*)

BARÃO *in OFF*: A vida nos afoga, mas não desaparecemos por completo, sem deixar vestígios... O que faz um Barão? Um Barão, ao receber esse título recebe junto um pedaço de terra para administrar de forma direta, geralmente algo que será herdado pelos seus descendentes já que, para receber esse título, era necessário ser rico e ter muitas posses. Esse Barão recebeu junto com seu título o direito de cobrar impostos de todos os animais que vinham do Sul para a cidade de Sorocaba, assim enriqueceu....

(*chiado*)

OLGA *in OFF*: Aqui neste pedaço de chão o Barão em questão nunca pisou! Olhem por onde pisam! Saibam onde estão pisando! Este é o caminho da morte! Onde milhares foram afogados sem deixar nenhum vestígio. Pé ante pé, sabendo que a força seria seu fim. Foram afogados e apagados da história! Os nome foram mudados, inventados, esquecidos!

(*chiado*)

BARÃO *In OFF*: As terras e o dinheiro que o Barão de Iguape ganhou ficaram para suas gerações futuras e ainda hoje, séculos após, continuam concentradas

na mão de uma minoria... Este mesmo Barão foi dono da primeira franquia do Banco do Brasil em São Paulo.

Tempo. Neste momento o público e os atores já chegam ao Banco do Brasil na Rua Galvão Bueno. Barão e Olga param e contemplam a agência.

(chiado)

BARÃO *in OFF*: Olhem essas pessoas, esse movimento, tudo isso é ilusão de ótica... Como vou lhes dizer?...

Barão veste o paletó que estava segurando. Ele entra na agência. Tenta pegar um dinheiro no caixa eletrônico.

BARÃO *in OFF*: Acho que aos poucos tudo na terra deve mudar, e já está mudando diante dos nossos olhos. Dentro de duzentos, trezentos, mil anos – a data não importa – nascerá uma vida nova e feliz.

Um looongo chiado volta a ser ouvido no áudio.

O Barão não consegue tirar dinheiro do caixa. Ele vem até o vidro da porta da agência e cola uma grande folha onde podemos ler o seu currículo "inútil":

CURRICULUM VITAE

Habilidades e experiências anteriores:

Conhecimento na área do cultivo de terras

Capacidade de se orientar pelas constelações

Experiência anterior de vida em comunidade

Relação interpessoal de ponta

Capacidade de ficar em silêncio por um longo período

Alta capacidade em lidar com números romanos

Vencedor invicto na modalidade figurinhas no bafo

Melhor reparador de TV com antenas analógicas utilizando BOMBRIL

Experiente em burlar orelhões realizando diversas ligações com uma única ficha

Expert em montagens fotográficas utilizando o programa Paint Brush

Facilidade para rebobinar fitas cassetes com o Dedinho

Barão agora é um desempregado em busca de emprego. Olga desapareceu. Enquanto o público lê o currículo os médicos estão perplexos com a interferência no aparelho. No áudio ouve-se uma nova e desconhecida voz. Parece ser uma nova interferência.

VOZ DESCONHECIDA – *(chiado)*... os senhores estão se perdendo... Não podemos deixar que continuem a liderar essa pesquisa se não tomarem as rédeas da situação... *(chiado)*

Os médicos estão aflitos. Eles ouvem a mensagem – que os colaboradores não deveriam ter ouvido – e se dirigem ao grupo de espectadores, tirando-os dali.

MÉDICO 1: Por favor, vamos parar de olhar esse indivíduo... Desconhecemos as razões da interferência sonora.

MÉDICO 2: Mais à frente está uma outra cobaia...

Assistente empurra o grupo em direção à ponte sobre a 23 de maio. Agora os médicos e o Assistente parecem mais autoritários com o grupo de colaboradores.

MÉDICO 2: Isso, por aqui, vamos continuar. Um pouco mais rápido, por favor.

Cena 14 – Trajeto do Banco do Brasil até SOGO - imagens

Um homem cruza o público com um guarda-chuva transparente ao contrário, logo depois outro homem com o mesmo objeto cruza o público, depois outro, depois outro.

Um ambulante passa atravessando o público na outra direção. Ele vende bon-saís.

AMBULANTE: Ooolha a floresta particular! Ooolha a floresta particular! *(passando sem parar entre o público)* Vai uma florestinha privada hoje? Sua própria floresta em casa madame!!!! Não?

O ambulante continua seu trajeto.

AMBULANTE: Ooolha a floresta particular!

Os médicos continuam fazendo o público apertar o passo. Ouve-se o GPS.

GPS: Olá! Ficamos muito satisfeitos em informar que conseguimos reestabelecer o nosso sinal. O problema foi detectado e sanado rapidamente pelos nossos computadores. Podemos prosseguir com o nosso experimento... *(tempo)* Detectamos uma cobaia se aproximando.

Irina passa muito rápido, quase correndo, vindo por de trás do público e atravessando-o. Os médicos a seguram para que ela não corra tão rápido, controlando-a como a um cavalo. Irina diminui a velocidade e segue em direção à ponte. No áudio ouvimos sua voz.

Cena 15 – Passagem por Sogo – bolsa consumo – passagem do Consumidor Desvairado

O público é “convidado” a adentrar a galeria comercial por um coro de manifestação pró-bolsa consumo. Eles possuem cartazes de manifestação.

Os manifestantes se aproximam do público.

No áudio escutamos o manifesto do grupo:

Sabe a única coisa que falta para a sua vida ser perfeita? A possibilidade inesgotável de consumo! Sabe porque você as vezes se sente sozinho, melancólico, infeliz?! Porque você não pode comprar tudo o que quer... É isso mesmo! Mas agora nós temos a solução! Nossa reivindicação é simples: bolsa consumo para artigos supérfluos! Queremos poder de compra para todos igualmente. Imaginem como dessa forma acabaria a violência. Todos poderiam ter o que quisessem, como também produzir o que quisessem. Todos estariam com mente e corpo ocupados demais para pensar em violência ou qualquer outra coisa. E todos estariam em paz. Por milhares de anos o ser humano desenvolveu seu intelecto, suas experimentações e suas ideias para que enfim chegássemos nesse momento da história. Todos têm o direito a compra, ao consumo, a propriedade, a acumulação, e a felicidade. Sim, a utopia é possível! Venha com a gente, vamos cobrar nossos direitos e instituir a tão sonhada utopia. Olhem a sua volta, se olharem bem verão que precisam de tudo que está a sua volta. Se olharem bem, perceberão o quanto seriam mais felizes e realizados. Olhe ao lado, veja as cores, os objetos curiosos. Você tem dinheiro? Você precisa ter, as opções são muitas, escolha, experimente.

Óculos, monóculos, binóculos, cachecóis, bolsas, jogos, celulares e essa infinidade de capinhas. Qual sua cor preferida, seu personagem preferido ou melhor, você gosta de massagem, gostaria de um café? Talvez você queira mesmo se distrair no mundo da imaginação do vídeo game, aventura, ação, tiroteio, corrida o que você prefere? Quer se vestir diferente? Você pode escolher as melhores saias, com pregas ou sem pregas? Pare, olhe, compare os preços. Melhor que esses você não encontra. Olha como é agradável passear no shopping. Imaginem suas vidas preenchidas com todas essas coisas! Imaginem a felicidade! Parece utopia, mas nessa sociedade perfeita todos poderiam frequentar os shoppings e desfrutar da segurança e bem-estar que eles proporcionam. Vejam amigos a nossa luta é pela inclusão de tudo e de todos nesse êxtase do consumo e da realização pessoal! Nada nos faltará. Nunca. Não devemos nos privar mais!

Dentro da galeria eles encontram um consumidor desesperado, com muitas sacolas, ele como avidamente salgadinhos que comprou por ali também. Ele não para de comer em uma velocidade absurda. No fim do trajeto ele está fora da galeria vomitando o que comeu e cercado por um número infundável de sacolas. Os dois organizadores do movimento "bolsa consumo" recolhe assinaturas para um abaixo assinado digital. Um transeunte passa correndo e fala com os dois manifestantes da Bolsa Consumo.

TRANSEUNTE: Vocês viram que vai começar a assembleia para a Nova Moscou? Venham! É agora! Logo ali na frente! Vem ver! Vem ver!

Os dois manifestantes de Bolsa Consumo saem correndo. Os Médicos pedem para o público segui-los.

MÉDICO 1: *(ansioso)* Isso vai ser muito interessante... vamos lá ver?

MÉDICO 2: *(mais sério e pensativo)* Sim... sim... pode ser muito interessante mesmo...

MÉDICO 1: *(mais diretamente para o público, em segredo)* Vamos tentar não nos deixar sermos percebidos. Vamos observar à distância.

Os médicos conduzem o público até um local onde se vê uma aglomeração de pessoas. Quando eles chegam lá a assembleia já está organizada.

Cena 16 -Assembleia NOVA MOSCOU- “ruínas” depois da ponte da Liberdade

Quando o público e os médicos chegam a assembleia já está em andamento. À frente, na função de mesa, em cima de uma banquinha, vemos Irina, com um caderno nas mãos. Entre aqueles que assistem a assembleia está Macha e Olga. Todos os outros olham para ela. Ela fala sobre a pauta do dia.

IRINA: Bom, como foi votado na última reunião discutiremos hoje a nossa nova pauta: quando e onde começaremos a destruição para a construção da Nova Moscou. É importante escolhermos um local estratégico e um momento oportuno. Já temos duas pessoas inscritas aqui para começarmos o debate. A primeira a falar é a Luiza. Luiza, você tem 03 minutos para se colocar.

Uma das pessoas que está na “massa”, sai a frente e começa a falar olhando para todos.

LUIZA: Eu gostaria na verdade de propor uma mudança de Pauta. Não acredito que a construção da cidade ideal deva ser feita assim, de forma pontual, em um único local. Na verdade, se fizermos essa cidade idealizada de forma solitária, ela não durará nem mesmo um mês. Precisamos pensar de forma mais ampla. Transformar os alicerces dessa sociedade, a começar pelo sistema econômico. Se não correremos o risco de construir apenas mais uma cidade que reproduzirá, aos poucos, todos os problemas que vemos na aparecer em todos os centros urbanos... O buraco é mais embaixo. E ousar dizer que esse plano é muito romântico e ingênuo. Defendo uma Pauta que discuta como mudar profundamente o sistema, não apenas fantasiar uma cidade idealizada.

Andrei aparece bêbado – ele ri muito.

ANDREI: *rindo* Cidade idealizada.... *rindo*.... O buraco é muuuuuuito embaixo mesmo.... *ri mais*

IRINA: (*Ignorando Andrei*) Bom, agora vou passar a palavra para o próximo, inscrito, o Barão. Só queria lembrá-los que na última assembleia também mudamos a pauta e já estamos mudando de pautas há 10 assembleias... Precisamos um dia parar de discutir as pautas, para discutir sobre as pautas. Por favor, Barão. Pode falar. Você também tem 03 minutos.

BARÃO: Olha, na verdade, eu também queria propor uma mudança de Pauta. Mas uma mudança bem diferente dessa que nossa colega propôs. Queria dizer que não adianta em nada mudar. Concordo com ela quando ela diz que construir a cidade ideal não resolverá os problemas, mas discordo quando diz que temos que fazer uma mudança estrutural. Pelo contrário, quanto mais mudamos, mais reproduzimos a mesma coisa. Todos sabemos que o ser humano é cruel. Esse é o estado natural. Temo ainda que a mudança possa vir a trazer algo muito pior. Acho perigoso.... sinto muito... A Pauta para mim deve ser a de manter tudo como está. Claro, tentando melhorar uma coisinha ali outra aqui... Mas dentro deste sistema e desta cidade que vivemos.

Andrei continua rindo, agora mais cínico, comentando as falas do Barão.

IRINA: Bom, então vamos votar essas duas novas propostas... Quem é a favor da proposta da Luiza por favor levante a mão.

Parte do coro que ouviu levanta a mão.

IRINA: O pessoal aí de trás, quer votar?

Luiza vem até os médicos.

LUIZA: Podem votar, todos presentes na assembleia tem direito a voto.

Irina conta os votos.

IRINA: Temos então XXX votos a favor da proposta da Luiza. Por favor, agora quem for a favor da proposta do Barão, levante a mão.

Irina conta os votos.

IRINA: Temos então XXX votos a favor da proposta do Barão. Cada um de vocês pode se reunir com aqueles que votaram na proposta de Pauta de vocês e, segundo o regulamento do nosso movimento, cada grupo ainda tem a chance de contra-argumentar para que todos possam repensar seus votos. Por favor gente, 05 minutos para vocês se reunirem.

Andrei, agora já transtornado tem um surto:

ANDREI: hahaha Vocês acham que isso é uma democracia?! Que bela democracia é essa? Liberdadeeeee! Hahahahah Democracia é uma BOSTA isso sim! Um bando de gente idiota decidindo coisas mais idiotas ainda! Para que tudo isso, se todos estamos a caminho da morte? Escolham seus caixões senhoras e senhores!!!! Isso sim é uma escolha importante!!!! Nos vemos no infernooooo!

Ele abandona a Assembleia aos berros.

GRUPO LUIZA

LUIZA: Bom gente, vocês querem alguém quer colocar algo novo aqui para a nossa fala? O que vocês acham? Não é possível construir uma cidade mais justa e melhor sem a mudança do sistema, certo?

Luiza ouve a colocação dos espectadores – debate.

Enquanto acontece o debate Macha passa e pergunta, as vezes, e conversa com alguns dos espectadores.

MACHA: Você ainda acredita? Acredita que é possível mudar né? Me conta como é acreditar? Eu sinto tanta saudade de acreditar que algo possa mudar...

Ela tem essa conversa “intimista” com alguns dos espectadores.

MACHA: Eu custo a acreditar... Você pode me dizer no que acredita? Como faz para acreditar?

GRUPO BARÃO

BARÃO: Os senhores querem complementar nosso discurso com alguma informação? Vocês pensam que uma mudança mais profunda é possível? Eu não sei se acredito nisso....

Abre-se um debate entre os espectadores desse grupo. Enquanto o debate acontece Olga passa no grupo e conversa com eles.

OLGA: Vocês sabem o que nos conta a história? O que acontece com uma cidade idealizada neste sistema? Brasília era um plano lindo... Os arquitetos Niemeyer e Lúcio construíram uma cidade para haver a integração social das mais diversas classes. Utilizaram um plano urbanístico para promover esse feito. A cidade teria um estrutura e função jamais vista anteriormente. Em seus conjuntos habitacionais haveriam serviços que supririam seus habitantes tanto de recursos básicos quanto de lazer. A disposição dos estabelecimentos formariam agrupamentos, quase "mini cidades", que possibilitariam o fácil deslocamento de seus habitantes sem o uso de meios de transportes... Assim, todo e qualquer cidadão teria o direito de usufruir também da beleza arquitetônica de Brasília... A ideia era tão linda!!! Mas ao contrário do que se esperava o projeto modernista dos arquitetos acabou reproduzindo a lógica de segregação e exclusão das classes mais pobres, mandando boa parte das classes mais baixas para as periferias de Brasília....

IRINA: Pessoal vocês só tem mais um minuto....

Cada um dos "líderes" de grupos levam suas conversas a cabo. A partir das conversas que tiveram com os espectadores eles formulam rapidamente uma fala. Que darão a seguir.

IRINA: Barão, você poderia começar com a sua defesa? Você tem dois minutos.

BARÃO FALA – IRINA presta atenção no relógio, não deixando ele passar do tempo.

IRINA: Luiza?

LUÍZA DÁ SUA ÚLTIMA FALA - IRINA presta atenção no relógio, não deixando ele passar do tempo.

IRINA: Bom, agora podemos votar novamente. Quem é a favor da pauta proposta por Barão, favor levantar a mão (*IRINA conta os votos*). Agora quem é a favor da pauta proposta por Luiza? (*IRINA conta os votos*). Bom, a Pauta de XXXX venceu. Ela será discutida na próxima reunião....

O vencedor "comemora", conversa com outras pessoas, a Assembleia começa a esvaziar, em alguns segundos todos foram embora. IRINA sobra sozinha e em silêncio.

IRINA: Todos se foram... não restou ninguém.... Nova Moscou... Nova Moscou... Parecia um sonho tão lindo.... Agora eu sei... Sinto que nós nunca sairemos daqui.

Irina fica sentada olhando para o vazio. Os Médicos conduzem o público para seguir em frente.

MÉDICO 1: Bom, acho que já vimos o bastante por aqui. Vamos continuar?

O grupo segue em direção ao Rio Seco, no caminho passam por Olga que parece “profetizar o fim do mundo”.

Cena 17 – Passagem de Olga antes do Rio seco

OLGA (*está fora de si e fala em tom de profecia*): No caminho há uma ponte sombria! E sob ela ouve-se o murmúrio das águas! Quem passar por lá sozinho se sentirá tomado de tristeza... Mas que rio lindo, que rio magnífico TINHA ali! Que rio magnífico! Mas ainda podemos ouvir o lamento das águas.... ainda podemos ouvir o lamento das águas... Que rio magnífico TINHA ali!!! O murmúrio das águas...

Cena 18 – Ponte do Rio Seco – Largo da Pólvora

Áudio reproduz frases de entrevistados sobre “a vida no futuro”.

(*chiado*)

VOZ 1: Não tenho a mínima noção. (Ri) Ah... Não sei.

VOZ 2: Vai continuar a mesma coisa.

VOZ 3: Não tenho, não tenho a mínima ideia. Eu acho que vai ser a mesma coisa, um pouco melhor, né.

VOZ 4: Difícil, viu. Já tá começando agora, já tá começando a ficar difícil, daqui pra frente vai ficar pior ainda, com certeza.

VOZ 5: Melhor que hoje, né, vai tá mais... É... Informatizado, bem mais do que já é hoje.

VOZ 6: Modernidade de eletrônica e de...

VOZ 7: Roubo. Menos segurança. Que já não tá tendo muita. Coisas simples. Essas coisas.

VOZ 8: Do jeito que tá, (Ri) vai ser de mal a pior...

VOZ 9: Salve-se quem puder.

VOZ 10: Acho que aí nem vai existir mais, né?

VOZ 11: Não vai existir vida.

VOZ 12: Eu acho que não vai sobrar ninguém, não. Vai ter mais vida, não.

Quando o público chega no Largo da Pólvora vê o Barão e Andrei sentados pescando sobre uma ponte de um lago seco, onde há apenas garrafas de plásticos com mensagens enviadas ao mar. Agora o Barão também possui um rastreador colocado em sua cabeça.

(chiado)

ANDREI: Os homens andarão em balões... A moda será completamente diferente. E talvez um sexto sentido seja descoberto e desenvolvido.

BARÃO: Concorde.

ANDREI: Mas a vida será a mesma. Difícil, sombria, cheia mistérios. Infeliz. Os homens vão continuar a suspirar 'Ah, como é difícil viver'. Mas o medo da morte persistirá e ninguém vai querer morrer, exatamente como agora.

BARÃO: Muitas vezes eu penso 'E se começássemos a vida, desta vez conscientemente? Se vivéssemos uma vida como quem faz um rascunho e pudéssemos vivê-la de novo, passada a limpo'.

ANDREI: O que nos parece importante, grave, pesado de consequências, um dia será esquecido e deixará de ter importância. E o curioso é que não podemos saber hoje o que um dia vamos considerar grande ou importante. Mediocre...

(chiado)

VOZ 13: Não, eu não sei nada. Lá de frente, eu não sei nem... (Ri) Nós não sabe, ninguém sabe.

VOZES: Como será a vida no futuro daqui a duzentos ou trezentos anos? Como será a vida no futuro daqui a duzentos ou trezentos anos?

Na grade da ponte há um cartaz onde se lê um convite para o público pescar as mensagens e também escrever as suas próprias cartas.

Cena 19 – Fim da Ponte do Rio Seco

Enquanto o público termina de escrever suas cartas, os médicos, apreensivos, examinam a situação. Seguram uma ou duas garrafas, analisam o conteúdo.... No áudio – que até então estava em silêncio (com um som ambiente) – inicia-se um chiado, como se tivesse uma interferência de rádio.

VOZ DESCONHECIDA – (*chiado*) ....vocês estão conseguindo....(*chiado*)? Nosso tempo está terminando e soubemos que uma das cobaias está fora de controle e há suspeitas de que (*chiado longo*).... comitê está muito preocupado. Já tivemos que calar a mídia algumas vezes, está difícil conter as especulações.... (*chiado*)

A essa altura o Médico 1 não está visível. Apenas o Médico 2 continua visível, ele parece vigiar o público.

ÁUDIO DE VOZ DO MÉDICO 1 *in OFF* – (*muito chiado*) ... sim, exatamente. Estamos cientes disso. (*chiado longo*)....experimento tomou rumos inimagináveis. Teremos que isolar nossos colaboradores... (*chiado*)

Médico 1 reaparece, se aproximando do público. Ele conversa com Médico 2 que parece desconfortável. Quando todos terminaram de colocar suas garrafas no rio o Médico 1 anuncia:

MÉDICO 1: Por favor, queiram me acompanhar. Precisamos levá-los com certa urgência para um local reservado para debatermos alguns encaminhamentos da pesquisa.

Cena 20 - Passagem de Irina – caminho até a biblioteca Portuguesa

Írina aparece, saindo de onde estava a assembleia. Ela ainda repete as frases ditas no fim da assembleia. Parece desolada e desiludida... Está aérea e perdida.

ÁUDIO

IRINA *in OFF*: Nova Moscou... Parecia um sonho tão lindo. *(olha para cima)* O céu parece que vai chover... *(risos)* Chover... Agora eu sei que não passou de um sonho. Liberdade. Um sonho. Mas isso é horrível! Horrível! Eu não posso aguentar... Na minha cabeça está tudo embaralhado... *(passando pela ponte e olhando para baixo)* Não sei que caminho eu fiz que me trouxe de lugar nenhum, para lugar algum! *(silêncio, ela continua a andar)* A vida se esvai a cada dia... E nunca voltará. Nunca. Nunca haverá Nova Moscou... Agora eu sei. *(Olhando para o público e encarando-o)* Sinto que nós nunca sairemos daqui. Agora eu sei....

Cena 21 – Biblioteca Portuguesa – Suspeita de contaminação

Quando todos estão sentados o MÉDICO 1, MÉDICO 2 e ASSISTENTE – completamente cobertos com máscaras e luvas – caminham por entre os espectadores, como examinando-os. Olhando com desconfiança e medo para cada um. Depois de algum tempo eles vão até a frente da sala e falam para todos.

MÉDICO 1: Senhores, infelizmente, devido algumas evidências, tememos que algum de vocês tenha sido infectado. Não sabemos dizer se o trabalho de hoje foi o responsável por isso ou se a síndrome já havia se instalado antes de iniciarmos a pesquisa... O fato é que tenho recebido algumas mensagens alarmantes vindas do nosso comitê de supervisores. Os senhores, inclusive nós, estamos sendo observados durante todo o estudo e foi possível constatar algo que já tínhamos... A síndrome é extremamente contagiosa e a maioria da população está infectada, sem poupar ninguém..... nem pessoas da comunidade médica.

MÉDICO 2: *(visivelmente nervoso e desconfortável)* bem, essa afirmação é bastante delicada e não há nenhuma prova científica que a sustente... Teremos que pedir que os senhores passem por um exame...

MÉDICO 1: Bom, vamos iniciar com um questionário simples. Pedimos que TODOS respondam a esse questionário com EXTREMA objetividade. Dentro do material científico que entregamos no início do dia vocês têm um manual que se-

ria usado para questionar as cobaias. Peça, por gentileza, que respondam vocês mesmos a esse formulário.

O Médico 1 gesticula para o Assistente. Ele mostra um exemplo de formulário.

MÉDICO 2: Por favor, tomem o tempo que precisarem. Não é necessário entrar em pânico. Seja qual for o resultado...

MÉDICO 1: Pedimos que ao terminar levanten a mão para que nosso assistente recolha as folhas.

QUESTIONÁRIO PARA DIAGNÓSTICO

SÍNDROME DE MOSCOU

A Síndrome de Moscou (SDM) é uma doença nova e altamente contagiosa. A Organização Mundial da Saúde já considera que vivemos um surto epidêmico, principalmente nos centros urbanos dos países ainda em desenvolvimento. Há indícios de que a síndrome esteja ligada ao modo de vida na cidade e aos padrões de produção e consumo do sistema atual. No entanto, a comunidade científica mundial ainda não chegou a nenhuma conclusão definitiva quanto ao causador da síndrome e suas formas de contágio.

A síndrome pode se manifestar de diversas maneiras e possui 04 subtipos: Síndrome de Irina, Síndrome de Macha, Síndrome de Olga e Síndrome de Andrei.

O teste a seguir ajuda a diagnosticar os portadores da síndrome. Caso seu teste dê positivo, por favor, contate uma agente de saúde no hospital mais próximo.

1. **Você sente dores de cabeça com certa frequência ao final do dia?**

Sim Não

2. **Costuma sentir taquicardia quando pensa em todas as tarefas que tem que tem que concluir?**

Sim Não

3. **Quantas vezes por dia costuma checar seu email, facebook, sms?**

01 vez   05 vezes   10 vezes   Mais

4. **Quantas vezes por dia costuma olhar seu celular?**

01 vez   05 vezes   10 vezes   Mais

5. **Já sentiu rompantes de raiva ao ficar parado no trânsito?**

Sim   Não

6. **Se atrasa para chegar aos compromissos?**

Sim   Não

7. **Se respondeu SIM na pergunta anterior: sente-se frustrado por chegar atrasado?**

Sim   Não

8. **Lembra dos seus sonhos quando acorda?**

Sim   Não

9. **Lembra dos seus sonhos?**

Sim   Não

10. **Possui um sonho coletivo?**

Sim   Não

11. **Tem tempo para se alimentar de forma correta?**

Sim   Não

12. **Conhece a história da rua onde mora?**

Sim   Não

13. **Conhece a história da cidade onde mora?**

Sim   Não

14. **Observa os lugares por onde passa no dia a dia?**

Sim   Não

15. **Faz caminhos diferentes para ir ao trabalho?**

Sim   Não

16. **Já se sentiu ameaçado e fechou o vidro do carro ou andou mais rápido na calçada?**

Sim   Não

17. **Fura com qual frequência o farol vermelho?**

Nunca   01 vez por mês (só a noite)   Sempre depois das
23h   Sempre

18. **Sonha em sair desta cidade?**

Sim   Não

19. **Se respondeu sim na questão anterior: faz algo em relação ao seu sonho?**

Sim   Não

20. **Sonha em mudar esta cidade?**

Sim   Não

21. **Se respondeu sim na questão anterior: faz algo em relação ao seu sonho?**

Sim   Não

Enquanto as pessoas respondem e começam a levantar a mão, o Assistente – com extremo cuidado para não se contagiar recolhe os papéis e faz um breve “exame clínico” dos espectadores. Olha unhas, boca, ouvido...

O Médico 2, que já estava incomodado desde o final da cena anterior começa a ler as respostas dos primeiros questionários e fica muito nervoso. Ele percebe que a epidemia saiu do controle. Desesperado e perturbado ele sai da sala. O Médico 1 segue atrás dele. Os dois explodem lá fora, sendo ouvidos por todos dentro da sala.

MÉDICO 1: *(muito irritado, perdendo a compostura que manteve durante o dia)* você está louco? O que está fazendo? Somos médicos, cientistas, a gente não pode agir como os nossos pacientes, histéricos, batendo os pés! O que que o senhor está pensando? Temos uma pesquisa para fazer aqui!

MÉDICO 2: Eu não quero mais saber de pesquisa! Que o comitê inteiro vá para o inferno! Eles pensam que por eu ser médico posso curar todas as doenças? Pois eu já não curo mais nada! Mais nada! Eu esqueci tudo que eu sabia, não sei mais nada, absolutamente nada! Nós não temos como salvá-los e o senhor sabe disso!

MÉDICO 1: *(acalmado-se e um pouco clínico)* Bom... Eu não sei de nada... Como o senhor mesmo disse....

MÉDICO 2: A epidemia está fora do nosso controle. E a culpa não é nossa. Somos os bodes expiatórios. Todos sabemos disso, só a imprensa marrom ainda culpa a biologia e a ecologia por esse surto epidêmico! Mas NÓS sabemos que a ciência pode pouco sobre esse assunto!

MÉDICO 1: Acho que diferentemente do senhor sou um cientista que acredita na ciência. Acredito que graças a nós o mundo, daqui 100 ou 200 anos, será melhor. Talvez esses pobres coitados aqui dentro não melhorem, mas usando eles como cobaia poderemos SIM desenvolver remédios que aperfeiçoem a vida humana.

Dentro da sala o Assistente tentar recolher com pressa os últimos formulários.

MÉDICO 2: Vida humana... talvez eu nem seja mais um homem... Só finja que tenho braços, pernas, cabeça. Talvez nem esteja mais vivo e só pareça que eu ando, como, durmo....

LONGO SILÊNCIO

Médico 1 volta para dentro da sala, empurrando o Médico 2 que já se resignou. O Médico 1 tem um rosto abalado e inconformado.

MÉDICO 1: Peço desculpas aos senhores. De fato as pistas me levaram para uma conclusão precipitada... O diagnóstico agora me parece claro....

MÉDICO 2 parece ter adquirido a síndrome de MACHA. Está impassível. MÉDICO 1 agride-o para ver se reage, não há nenhum sinal de resposta. MÉDICO 1 faz um gesto para Assistente que coloca no MÉDICO 2 uma tornozeleira. MÉDICO 1 está visivelmente abalado e assustado. Está aéreo.

MÉDICO 1: ...peço que me sigam para que possamos observar como essa síndrome pôde afetar um dos nossos. Meu assistente recolherá os formulários restantes...

Assistente ajuda todos a terminar de preencher os formulários, recolhe-os e guarda. Ele encaminha as pessoas para fora, seguindo Médico 2 que agora anda quase como Macha.

Cena 22 – Saída da biblioteca em direção à Ponte na Avenida Liberdade

ÁUDIO

MÉDICO 2 *in OFF*: ...outro dia atendi uma mulher doente, ela morreu... e fui eu quem causou essa morte... Antes eu sabia algumas coisas, agora já não sei mais nada. Esqueci tudo. Tudo. Ai se eu não existisse!!! Se eu não existisse... Mas tanto faz. Tanto faz como tanto fez... Anteontem conversavam no bar, falavam de Shakespeare, Voltaire.... Eu não li nada de nenhum dos dois, mas fiz uma cara de quem tinha lido. E os outros a mesma coisa... Canalhice... pura canalhice... aquela mulher que deixei morrer me veio à mente e um peso caiu sobre mim... Tudo é tedioso, sujo, repulsivo.... Tenho me sentido um pouco confuso...

Agora o público já alcançou a rua.

CONT. MÉDICO 2 *in OFF*: ...sempre me perguntei, desde menino, antes da vida, com todas suas promessas e compromissos, me tocar com seu cutucão violento, como seria a vida sem nós, humanos... Vocês estão sentindo a cidade? Eu estou....

Longo silêncio para que o público possa “sentir” a cidade.

Ouve-se no ÁUDIO um chiado seguido de uma sirene

GPS: Está havendo um incêndio que já dura muito tempo....

Chiado novamente

GPS: Cuidado! Cobaías em descontrole!

Vemos Andrei em sua imagem com fogo.

Ouve-se o chiado novamente. A sirene continua a tocar no fundo e voltamos a ouvir o Áudio do Médico 2. Agora o público se aproxima da Ponte da Avenida Liberdade, olhando em direção à Ponte da Rua Galvão Bueno.

MÉDICO 2 *in OFF*:... cheguemos mais perto da ponte; vamos nos escorar nela, relaxar os pensamentos atordoados pelo movimento de tiro que os carros imitam. Olhemos para baixo. Vamos tentar imaginar nosso corpo caindo em meio

ao caos, o vento em nossos rostos, a adrenalina, o medo, o passado, tudo ao mesmo tempo em alguns poucos segundos antes de... caírem no in-fi-ni-to do nada. Agora olhemos para cima. O céu... O céu... Na verdade nós o limitamos com nossa necessidade de arranhá-lo com invenções esdrúxulas, nossas construções grotescas que o cerceiam, o limitam. Uma vez me perguntaram se a humanidade valia a pena. Levando em consideração a catacrese, acho que vale, já que tomo da pena para discorrer sobre a humanidade. Olhem à sua volta. Olhem pro outro lado... *(aqui o Médico 2 pega um binóculo e começa a observar a ponte à frente, a ação tem que ser marcada de forma que os espectadores façam o mesmo)*... Vejam as pessoas que passam. Há algo que valha a pena no que veem? E no que não veem?

O áudio fica em silêncio (ou em som ambiente). Observamos os transeuntes na ponte do outro lado. Aos poucos a ponte se transforma numa local de “desfile” de imagens surreais e que já apareceram, ou não, durante a peça.

Cena 23 – Ponte – suicídio Macha

De repente passa Macha que para, debruçada na grade. Ela olha para frente e, percebendo que está sendo observada, inicia uma ação lenta em que mostra cartazes com frases – o teor dos textos sugere que ela vai se suicidar, mas, pela distância que nos separa dela, não podemos fazer nada. No áudio ouvimos Macha lendo repetidamente notícias contemporâneas, tiradas do noticiário. São manchetes aterradoras e apocalípticas que revelam a situação econômica, política e social hoje.

Durante essa cena o Médico 1 e o Assistente saem de perto do público – sem serem percebidos.

CARTAZES DE MACHA:

APROXIME-SE/ ESSA DISTÂNCIA NÃO É NOSSA / CONSTRUA UM CAMINHO ATÉ MIM/ PULE ESSA DISTÂNCIA COM UM PASSO DE DANÇA

Quando Macha termina de mostrar os cartazes uma música começa a soar no áudio. Ela joga um OBJETO – que carregou durante toda a peça – lá embaixo.

Irina se aproxima dela e assiste o objeto cair, desconsolada. O Médico 1 e o Assistente aparecem na cena, também desolados, olhando o objeto lá embaixo.

Cena 24 – Última aparição de Olga

Olga aparece no outro extremo da ponte. Ela fuma um cigarro normalmente, como se tivesse recobrado completamente a razão. Ela olha para o público. No áudio ouve-se sua última fala.

Cena 25 – Venda nos Olhos + Percurso até a praça da liberdade

AUDIO

OLGA *IN OFF*: Vocês estão me ouvindo? Não mostrem que estão me ouvindo, por favor. Eles saíram mas já vão voltar. Sei que estão me ouvindo. Sou eu. Eles que estão loucos. Doentes. Por favor, ouçam-me com atenção. Peço que cubram os olhos. (*Médico 2, que ficou com o público, ajuda-os a colocarem as vendas*) Vende-os para enxergar além... Por favor não entrem em pânico. Irei aí buscar você. Continue de olhos vendados, eles não perceberão nada. Estou me aproximando de você. Não tenha medo. Esta sou eu. Percebe? Sou eu, não tenha medo. Com cuidado, não temos pressa. Eles ainda não vão voltar. Desculpem meus passos trôpegos. Não sei ao certo o que acontece aqui. Onde estamos? Que dia é hoje mesmo? Calma, não, não precisa responder. O presente é mesmo repugnante... Me apoio em você e você em mim. Não se preocupe. Eu cuido de você. Atravessaremos a rua com cuidado. Vê? Pode confiar. Vamos com calma. Ali há uma igreja. Nessa praça onde chegamos. Nessa praça cheia de gente. Sei que não consegue ver, mas pode ouvir? Ouça aqui as pessoas de hoje e os espíritos de outrora. Os que caminham sob a Liberdade. Está tudo mudado aqui. As lajes das ruas, as lajes das sarjetas. Tudo está mudado. Havia outras pedras aqui, que aqui já não mais estão. Venha comigo. Estamos agora no meio da praça. Aqui, bem no centro, onde descemos hoje para o trem subterrâneo. Aqui havia pedras firmes, de onde surgia uma enorme coluna de cantaria tosca. Dela, duas argolas grandes de corda firme, amarrada à madeira, pendiam. Embaixo, correntes derramando-se como cobras pelo lajeado. Um pouco mais alto do que o nível da rua, formando um palanquinho: a forca. Pode vê-la? Aqui ficava ela. Aqui ficava. O fim. De nada adiantou, entretanto. Os crimes se repetiam em todos os tempos. As lembranças do passado não. Se apagaram das almas que aqui perambulam. Quando aquilo que a gente relembra constrange o coração e

punge a alma, passa-se por isso. Passa-se. *(durante essa fala os atores despem o público de seus jalecos.)* Eu como elas também passo. Preciso ir. Não sou mais daqui. Vou pra outro lugar. Não reconheço mais nada aqui. Tudo mudou. O que antes aqui havia não mais existe. Lá. É pra lá que eu vou. Pra lá. Adeus. Obrigada. Agora, você pode desvendar seus olhos...

Ao fim do texto faz-se o silêncio.

O ideal é que os espectadores tirem suas vendas aqui, no silêncio, se isso não ocorrer os atores podem ajudar os espectadores a fazê-lo.

Cena 26 – Praça da Liberdade - Fogueira

Quando o público tira a venda inicia-se uma música festiva no ambiente – agora o fone está silencioso, e música é “coletiva”, para todos ouvirem. O público está diante de uma grande fogueira, envolta dela há locais para se sentarem em um círculo. Os atores estão sentados em alguns dos lugares, já sem “representarem” personagens e mostram placas que vão aos poucos trazendo o público para o presente daquele instante. Chá quente é servido.