UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

RODRIGO LOBO DAMASCENO

CONTRA A POESIA
ou
VOLTAS DE UM CAVALO EM VOLTA DA TESE

SÃO PAULO
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

RODRIGO LOBO DAMASCENO

CONTRA A POESIA
ou
VOLTAS DE UM CAVALO EM VOLTA DA TESE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Marcos Piason Natali

De acordo, _____

São Paulo
2019

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
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D155c Damasceno, Rodrigo
 Contra a poesia ou voltas de um cavalo em volta
da tese / Rodrigo Damasceno ; orientador Marcos
Natali. - São Paulo, 2019.
 205 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. antipoesia. 2. cavalo. 3. silêncio. 4. têxtil.
5. migração. I. Natali, Marcos, orient. II. Título.

Dedicado pra meu pai, Zé Milton,
que, caso estivesse vivo, não leria a tese,
e ainda assim seria o seu maior entusiasta.

Dedicado pra vó Davina,
que achava que, por fazer doutorado,
eu ia ser médico.

abraços

abraço o meu orientador pela lição de leitura e troca de ideias que foi a sua orientação.

abraço a minha mãe, de onde vem tudo e algo mais.

abraço a minha irmã, a outra parte.

abraço o meu avô, cabeça branca e intacta.

abraço os meus amigos, todos eles.

abraço os meus parentes que são meus amigos.

abraço os leitores e professores que me guiaram no exame de qualificação.

abraço os trabalhadores da universidade de são paulo e do departamento de teoria literária e literatura comparada.

abraço todas as tentativas de se levar uma vida não-fascista: tudo isso é ânimo, animou esta tese.

abraço a cidade que me deu vida e a que me mantém vivo. e a rapaziada do campo limpo.

abraço a minha parceira e namorada, camila, que está por toda parte à minha volta e por dentro.

agradeço a capes pela bolsa de pesquisa concedida.

resumo

A tese vai e volta em torno de figuras cujas trajetórias, no âmbito do fazer poético, oscilam entre atração e repulsa pelas premissas, métodos, ferramentas e resultados desse labor. José Gorostiza, Torquato Neto, Cecilia Vicuña e Roberto Bolaño são os autores escolhidos para essas idas e vindas, mas o nome de Nicanor Parra (o antipoeta programático por excelência) vai sempre junto com eles na minha busca pelas motivações das recusas, das negações e dos abandonos da poesia, do poema, do livro e da ideia de obra que a poesia, os poemas, os livros e as obras desses autores procuram disparar (e essa contradição fundamental e fundante – nego a poesia enquanto a escrevo – é que mantém a tese em seu movimento, em sua corrida).

Palavras-chave: antipoesia, cavalo, silêncio, desistência, tecido, migração

abstract

The thesis comes and goes around images which paths, within the poetic doing, oscillate between attraction and repulse for the premises, methods, tools and results from this labor. José Gorostiza, Torquato Neto, Cecilia Vicuña and Roberto Bolaño are the authors chosen for these comings and goings, but the name of Nicanor Parra (a truly programmatic antipoet) is always with them in my search for motivations for the refuses, negations and abandonments of poetry, poem, book and idea of work that the poetry, poems, books and works of these authors aim to trigger (and this fundamental and founding contradiction – I deny the poetry while I write it – is what maintain the thesis in its movement, in its course).

Key words: anti-poetry, horse, silence, renunciation, textile, migration

*meu cigarro de paia
meu cavalo ligeiro*

(voz de luiz gonzaga)

selvagem sombra acavalada que faz versos como quem morde

(voz de waly salomão)

cavalo é corredor

(voz sem nome de um velho samba de roda do recôncavo baiano)

sumário

adeus à poesia -----	→ 10
adeus ao poema -----	→ 51
adeus ao livro -----	→ 85
adeus à letra -----	→ 121
adeus a cesárea -----	→ 159
antitese -----	→ 196
bibliografia -----	→ 200

adeus à poesia

Como definir Arthur Rimbaud, aquele que primeiro **escreve**, pensa e **profetiza** a poesia futura e depois a abandona – passando, aparentemente, a desprezá-la?

Desde os passos iniciais desta pesquisa (o pressentimento de um tema e a alegria do encontro com certos autores que amo, as conversas com os amigos, tateando tanto a minha própria fala quanto a escuta deles, a redação de um projeto, as primeiras arguições etc.), desde lá, espaço e momento em que as dúvidas não chegavam para emperrar o que quer que fosse, nem os pressentimentos, nem as leituras e nem a escrita, me vinha uma questão e me vinham, os amigos, com a mesma questão, quase sempre com um tom de curiosidade e ao mesmo tempo de desconfiança de que aquela curiosidade se impunha por estarmos, todos, diante de um truque: mas, e aí, esse Nicanor Parra e esse Augusto de Campos (para ficar com os dois autores nos quais a pesquisa se iniciou mais profundamente) negam a poesia e **ao mesmo tempo** fazem poesia?

Rimbaud, a rigor, não negou a ~~poesia~~ – renegou-a.

A negação é um dos textos mais populares de Freud, ao ponto de a sua premissa ter se tornado um subterfúgio para diversos tipos de análise (tantas delas

questionáveis) que fazemos no dia-a-dia: aquele que nega, em realidade, reprime um desejo – é o que se diz do homofóbico, do covarde, daquele que diz odiar o outro porque no fundo se sentiria atraído por ele. Diante do texto (ou melhor, diante do autor, Freud, um daqueles que Foucault definiu como *fundadores de discursividade*), aceitei que ali pudesse haver uma pista para uma resposta: talvez a ideia de que “Através do símbolo da negação, o pensamento se livra das limitações da repressão e se enriquece de conteúdos de que não pode prescindir para o seu funcionamento” (FREUD, 2011, p. 278) fosse um guia de leitura plausível para isto, para esta apresentação irônica que Parra faz do seu próprio livro:

*La palabra arcoiris no aparece en él en ninguna parte,
Menos aún la palabra dolor,
La palabra torcuato* (PARRA, 2010, p. 72)

A palavra *arc-en-ciel* não aparece em nenhum dos poemas não escritos por Rimbaud após a sua partida¹.

Mas é que não consigo *imaginar* que palavras ou conteúdos como *arcoíris*, *dolor* e *torcuato* sejam imprescindíveis para o funcionamento da poesia (eu mesmo nunca escrevi a palavra *arco-íris* num poema)². Além disso, a desconfiança minha e dos

¹ É curioso (e engraçado) que, em *El poeta anónimo*, livro de Juan Luis Martínez que consiste em inúmeras colagens, sobretudo de fotografias de poetas, capas de livros de poemas e artigos diversos acerca de poetas e livros de poemas (sobre os quais o artista chileno promove diversas intervenções), o célebre “Voyelles”, de Rimbaud, seja reproduzido lado a lado com o exercício de um livro de inglês para estrangeiros no qual os alunos aprendem as cores por meio da imagem e da descrição de um arco-íris, promovendo uma versão irônica da colorida alquimia verbal de Rimbaud.

² A *negação*, por sinal, me parece um texto superespecializado e restrito, ao menos num primeiro momento, a problemas de práticas clínicas. Talvez a sua popularidade e o seu uso nos mais diversos campos e disciplinas se deva justamente ao que Foucault quis dizer quando disse que Freud é um *fundador de discursividade*. Embora eu seja afeito ao uso *selvagem* de referências, este caso em particular não me pareceu frutífero, já que encerrava a pesquisa, ainda em seu começo, com uma

meus amigos, aqui, se confirma: o truque de Nicanor Parra é inegável, já que ninguém brinca ou ironiza a partir do seu próprio conteúdo inconsciente, além de certo e certo – e já conta com esse passo em falso, e ri dele³.

Rimbaud, quando vai embora, é um antipoeta ou não é mais um poeta?

resposta. Não quis e nem quero transformar o **Não** de Gonzalo Arango ou o **Não** de Cecilia Vicuña em um **Sim** de Sigmund Freud – pensando, tal como Blanchot (2001, p. 43), que “(...) no Sim da resposta, perdemos o dado direto, imediato, e perdemos a abertura, a riqueza da possibilidade” e que, assim como “A questão é o desejo do pensamento”, a resposta é “a desgraça da questão”. O **NÃO**, portanto, deve ser encarado, nesta tese, mais como uma questão do que como uma resposta.

³ Um outro caso curioso, a se levar em conta, talvez seja o da “Antiode” de João Cabral, que propõe as relações e a substituição da palavra ~~for~~ pela palavra **fezes**, dando preferência a esta última; no entanto, **fezes** aparece 5 vezes ao longo do poema – ao mesmo tempo em que **flor** se repete por 27 vezes.

Henri Meschonnic (2015, p. 7), em seu “Manifesto em defesa do ritmo” diz um sonoro “**Não** ao rimbaudismo que vê Rimbaud – a poesia em sua partida **fora do poema**”. Contudo, num texto como esta tese, que não é um manifesto e nem se propõe a defender o que quer que seja (e que, além disso, não procura entender defesas, mas **ataques**), o Rimbaud que parte para fora do poema talvez seja um Rimbaud tão interessante quanto aquele que escreve de dentro do poema⁴.

Mesmo descartado o jogo/solução inconsciente baseado em Freud, aquela pergunta segue um tanto incômoda: o que motiva estes poetas a produzirem *contra* a poesia – e, ainda mais: essa produção vai, de fato, contra a poesia? Que fenômeno é este, o poético, que se abre para acolher aquilo se pretende o seu contrário? Neste âmbito de contrários, aliás, é possível distinguir abandonos (*expoemas*, *expoetas* – como Augusto de Campos ou José Ángel Cuevas), reduções (poemínimos, como os de Efraín Huerta), antagonismo programático (**antipoesia**, **antilírica**) ou mesmo propostas de superação pós-poéticas – e, a depender do modo como se pensam estas relações e as suas questões, os discursos e as práticas antipoéticas que encaro e, aqui, procuro pôr em outros funcionamentos que não o da negação/repressão freudiana, podem ser desde inofensivos passatempos que apenas movimentam (com um riso cínico ou um levantar de ombros condescendente, por exemplo) o campo literário até, em sua

⁴ No rodapé, quem sabe, valerá manter um contato esparso, mas firme, com “Uma defesa da poesia”, de Shelley, e a “Defesa da poesia”, de Philip Sidney, estas defesas que, quando menos se espera, iluminam os ataques que leio.

leitura mais radical, propostas de reformulação do sensível (incluindo aqui o estético, o ético e o político).

O que me interessa é a radicalidade. Perseguir a radicalidade do negativo, contudo, não significa ignorar o incontornável polo positivo dessa discussão: o fato de que a poesia segue sendo escrita é fundamental inclusive para se pensar os casos em que ela deixa de ser.

Esta é uma questão formulada de maneira incisiva por Marcos Siscar (2016, p. 183) num texto recente sobre a escrita do francês Jean-Marie Gleize – e posta pelo crítico brasileiro em termos que me interessam, inclusive formalmente, nesta tese:

(...) a questão mais interessante não seria exatamente que visão de poesia estaria sendo combatida ou sugerida, por determinados autores hoje, mas de que modo cada um desses autores é afetado pela aporia que é a de afirmar o ridículo da poesia **de dentro da própria linguagem** e basicamente de dentro do mesmo espaço institucional que ela já vem ocupando (a edição, a universidade, determinadas instâncias da mídia, da performance, do espetáculo).

Assim, pouco importaria o fato de Nicanor Parra ser, como sempre se repete, um antipoeta cujo poeta é Pablo Neruda⁵, inclusive porque isto simplificaria o projeto de Parra tanto quanto o projeto de Parra talvez simplifique o de Neruda – pois, como suspeita Siscar, “(...) pergunto-me se *escrever contra* não significaria, em muitos casos, reduzir a complexidade, minimizar a diversidade e o próprio jogo interno da

⁵ Esse tema, porém, parece seguir válido ao menos para fins de humor, até com erros de digitação:

Alejandro Jodorowsky @alejodorowsky · 16 de mai

El poeta y su anti-poeta: Pablo Neruda y Nicanor Parra. Sus iniciales:
PN ==NP. No me digan aue Dios no tiene sentido del humor.

👤 232 ❤️ 549 ...

tradição que se combate” (Idem, p. 181). Importa mesmo (mas isso é só o que eu *acho*) é o fato de como o discurso antipoético de Parra lida com a contradição fundamental que ele propõe e com a qual joga. Dizer, por exemplo, que Parra se coloca contra a poesia lírica implica que aquele que diz sabe o que significa poesia lírica – e aqui me reservo o direito de dizer que não sei o que poesia lírica significa⁶. Trata-se de um problema que Siscar também anota e questiona, este de “(...) uma crítica às totalizações (o sentido, a obra, a poesia, a instituição) de uma perspectiva que pressupõe um lugar ainda mais radicalmente totalizante: o da poesia *como um todo* (...)” (Idem, p. 180)⁷.

O abandono e a fuga de Rimbaud (da família, do lar, de Paris, da França, da Europa) são encarados, sobretudo, como um abandono e uma fuga da poesia – talvez pelo fato de nos ser perfeitamente compreensível uma fuga daquelas instituições, mas inexplicável um *abandono do poema*. Compreensão e incompreensão curiosas,

⁶ Retamar, por exemplo, propõe algo muito simples para lidar com a antipoesia de Parra: “(...) *por el mero hecho de ser, ninguna poesía es antipoesía: la única verdadera antipoesía no se escribe. Sin embargo, la antipoesía, como en su caso la antinovela, es anticierito tipo de poesía. Con respecto a Parra, como varios autores vieron desde el primer momento, se trata de una poesía antiNeruda. Eso quiere decir que no se entiende del todo la función de la poesía de Parra si no se está algo familiarizado con la poesía caudalosa, pretenciosa de Pablo Neruda, que en la época era el poeta sobreviviente más importante de la generación vanguardista en nuestra lengua*” (RETAMAR, 1995, p. 163). Esta proposta de antagonismo entre Parra e Neruda (assim como todas as leituras tradicionais de embates geracionais), ademais de restringir outras visões mais radicais, me parece baseada num entendimento estranhamente liberal e violento da história da literatura e da arte, com suas ideias de poetas fortes, poetas fracos, angústia de influência etc. Esta espécie de octógono de mma literário talvez não seja o único espaço para que se compreenda o desenrolar de alguma história.

⁷ Questões como estas formuladas por Siscar, que assinalam o perigo das totalizações pretensamente críticas e atentas aos riscos das totalizações, reverberam na forma como esta tese se desenvolveu e agora finalmente se apresenta: idas e vindas por obras poéticas específicas, que em momento algum parecem encerrar projetos fechados, ao menos no modo como as leio. Não há, aqui, alguma pretensão de compreender, explicar e ilustrar um movimento antipoético que por ventura caracterize determinada produção poética latino-americana afim.

sobretudo se considerarmos as mais que evidentes ligações entre o poema e a família, o poema e o lar – e, mais ainda, o poema e Paris, França, Europa⁸.

Hakim Bey, em um diálogo direto com Bob Black e John Zerzan, se propõe a explorar diversas negações sem deixar que elas recaiam simplesmente numa espécie de niilismo cheio de torpor e autocomplacência. Aqui, acho que pressinto (haveria dúvida maior?) um primeiro passo para encarar o positivo sem diminuir a radicalidade negativa do poema feito contra a poesia. Segundo ele, Black e Zerzan

(...) independentemente um do outro, notaram ‘elementos de recusa’ (para usar um termo de Zerzan) que, de alguma forma, talvez possam ser percebidos como sintomáticos de uma cultura radical de desaparecimento, parcialmente inconsciente e parcialmente consciente, que influencia mais pessoas do que qualquer *ideia* anarquista ou de esquerda. Esses gestos são feitos *contra* instituições, e nesse sentido são ‘negativos’ – mas cada gesto negativo também sugere uma tática ‘positiva’ para substituir, em vez de simplesmente refutar, a instituição desprezada (BEY, 2004, p. 64).

A partir dessa observação, Bey analisa diversas recusas e suas propostas substitutivas ao trabalho, ao lar, à igreja, à família, à educação formal e, a que mais me interessa por ora, à arte:

O que é a recusa da Arte? O ‘gesto negativo’ não é encontrado no tolo niilismo de uma ‘greve de arte’, ou na desmoralização de algumas pinturas famosas, mas sim no tédio quase universal que se abate sobre a maioria das pessoas na simples menção da palavra ‘arte’. Mas qual seria o gesto positivo? Seria possível imaginar uma estética que não se *comprometa*, que se remova da História e mesmo do Mercado? Ou que ao menos *tenda* a fazer isso? Que queira substituir a representação pela *presença*? Como a presença pode se fazer perceber mesmo na (ou através da) representação? (Idem, p. 67)

⁸ Logo nos trechos iniciais de “*Mauvais sang*”, uma declaração como esta: “Todavia! quem fez minha **língua** de tal modo pífida que ela orientou e protegeu até aqui minha indolência? Sem me servir de nada, nem mesmo de meu corpo, e mais ocioso que o sapo, tenho vivido em toda parte. Não há uma **família** na **Europa** que eu não conheça. – Falo, naturalmente, das famílias como a minha, que devem tudo à **Declaração dos Direitos do Homem**. – Conheci cada filho de família!” (RIMBAUD, 1982, p. 47)

Considero significativo que os gestos negativos e os gestos positivos da recusa em relação à arte sejam os que mais ocupam o tempo e o espaço do livro de Bey, e os que produzem mais dúvidas e perguntas. Contra o trabalho, há o emprego autônomo, o cultivo de maconha, as fraudes previdenciárias; contra a família, pais solteiros; contra o lar, o nomadismo; contra a escola, o aprendizado de um ofício, a educação caseira; contra a igreja, aquilo que ele define como “religiões livres”. No caso da arte, no entanto, a resposta demora a chegar, e quando chega é apenas uma defesa da TAZ (a Zona Autônoma Temporária teorizada pelo próprio Bey, que pode *suprimir* e, ao mesmo tempo, *realizar* a arte em seu caráter móvel e anárquico), algo decepcionante se pensarmos nas inumeráveis saídas possíveis para os outros entraves da liberdade⁹.

Rimbaud parece ser o único capaz de amenizar a radicalidade de Bey. Ainda que não considere o abandono do poeta/traficante francês uma saída possível para o impasse da recusa da arte hoje, Bey recua e se exime de questionar mais diretamente a opção pela experiência vital que Rimbaud faz e simboliza: “Não pretendo provocar discussões com os Rimbauds que fogem da Arte para qualquer Abissínia que logram encontrar” (BEY, 2004, p. 68). Seu recuo, contudo, parece se dever muito mais à natureza individual da decisão desses Rimbauds do que às suas repercussões coletivas, no âmbito mesmo da arte, já que, segundo ele “(...) não podemos construir uma estética, nem mesmo uma estética do desaparecimento, com a simples ação de

⁹ Bey faz questão de frisar que a TAZ não é simplesmente uma proposta artística (como um *happening*, ou uma intervenção urbana meramente simbólica), mas a apresentação da TAZ como único método para a superação do problema da arte diante do mercado, da academia e do tédio, no meu ponto de vista, enfraquece a sua argumentação.

nunca mais voltar” (Idem, ibidem). Aqui, a argumentação radical e anárquica de Bey se afina com o tom conservador do texto de Meschonnic: nenhuma das duas propostas, seja a da supressão do objeto artístico poema, seja a da sua valorização extrema, se interessa pelo Rimbaud fugitivo¹⁰.

O drama de toda antiarte, e de toda antipoesia, é este de se deparar com o limite da arte e da poesia e decidir-se entre ultrapassá-lo (abandonando o seu território, assumindo o silêncio, o vazio) ou manter-se em seus domínios, decidido a **falar** contra elas.

Um traço sutil, mas que julgo fundamental, da argumentação de Bey acerca dos gestos negativos e positivos de recusa da arte é que os primeiros estão restritos àqueles que não produzem arte (o público é quem se entedia com ela - não restando senão o ridículo ou a crítica vazia aos artistas que se julgavam iconoclastas), enquanto os segundos parecem ser de responsabilidade dos artistas. À pergunta fundamental “que artistas?”, Bey responde com uma citação de A.K. Coomaraswamy segundo a qual o artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista. À maneira situacionista, o gesto positivo da recusa da arte proposta por Bey passa pela diluição da arte em todas as esferas da vida: suprimi-la é realizá-la (por meio da TAZ, obviamente). Isso o leva, agora, para muito longe de Meschonnic (2015, p. 7), já que este faz questão de valorizar o poema pelo fato de que “A prova,

¹⁰ Além disso, será plausível chamar de “simples” a ação de *nunca mais voltar*?

se preciso fosse, de que a poesia não está no mundo é que os não ~~poetas~~ estão nele assim como os poetas, e não fazem disso um poema. Um cavalo que dá uma volta ao mundo continua sendo um cavalo"¹¹.

Segundo Bey, essa realização não exige qualquer utopia, seja ela a construção de uma sociedade futura ou a releitura de uma sociedade passada. Em seu diálogo com Zerzan, é aqui, em seu irônico desprezo por uma tentativa de retorno a uma “sociedade original de lazer’ paleolítica” (BEY, 2004, p. 67-68) que qualquer possibilidade de consenso se encerra.

Em meu percurso particular de pesquisa acerca das negações da arte, cruzei com as ideias anarcoprimitivistas de John Zerzan e concluí que não conhecia (e ainda não conheço) nenhuma recusa tão radical e decidida da arte (ao menos uma que seja tão bem articulada). De início, saliente-se que esta não é a recusa de um artista, o que talvez elimine qualquer caráter performático ou irônico que o ato pudesse ter: John Zerzan é um filósofo e teórico político cujas pesquisas vão da antropologia às questões ecológicas. Por outro lado, a recusa também não é um simples bocejo de espectador ou leitor ou ouvinte diante da arte contemporânea: trata-se, a rigor, de uma condenação e de uma recusa do simbólico.

¹¹ O cavalo, que seguirá correndo à volta desta tese, aparece nas primeiras linhas da “Defesa da poesia” de Philip Sidney, também com desdém e ironia. Ao descrever a paixão com a qual um cavaleiro descrevia o seu cavalo, o poeta britânico diz: “Em seguida, houve por bem acrescentar alguns elogios, dizendo que o cavalo era um animal inigualável, o único cortesão prestimoso e sincero, o mais belo, fiel e corajoso dos animais. Tão longe foi em seus encômios que, não tivesse eu já rudimentos de lógica antes de encontrá-lo, penso que teria me persuadido a desejar **ser eu próprio um cavalo**” (SIDNEY, 2002, p. 91). O curioso é que, após a defesa da atividade do cavaleiro e do próprio cavalo, o poeta lança, em contrapartida, a defesa da atividade do poeta e do próprio *poeta*.

Em seus textos “Futuro primitivo” e “Correndo no vazio”, obras centrais para a formulação e a divulgação das teses anarcoprimitivistas, Zerzan apresenta uma interpretação radicalmente negativa do surgimento e do desenvolvimento da comunicação simbólica e, por tabela, da arte. Para ele, a arte surge a partir de um mal-estar causado pela degradação do modo de vida primitivo (que ele, com base em suas coletas de informações antropológicas e arqueológicas, julga superior por ter sido *inegavelmente* menos predatório, menos violento e não mediado pelo poder político, pela autoridade religiosa e pela divisão de trabalho e dos sexos):

“There can be little doubt,” to Gans (1985), “that the various forms of secular art derive originally from ritual.” We can detect the beginning of an unease, a feeling that an earlier, direct authenticity is departing. La Barre (1972), I believe, is correct in judging that “art and religion alike arise from unsatisfied desire.” At first, more abstractly as language, then more purposively as ritual and art, culture steps in to deal artificially with spiritual and social anxiety (ZERZAN, online, 2019, p. 6)

A arte, em sua forma inicialmente mágica, xamânica e ritual, teria contribuído tanto para a especialização e a divisão do trabalho (e, conseqüentemente, da sociedade e dos sexos) quanto para a dominação territorial, ponto de partida da propriedade privada e toda a sua violência: o domínio de um sistema simbólico para referir o mundo foi o passo inicial para uma crescente sensação ou uma aguda consciência da separação entre o homem e o mundo, o humano e os não-humanos, o homem e a natureza.

De acordo com o pensamento de Zerzan, pode-se dizer que a arte (junto com a domesticação de animais, o desenvolvimento de cultos religiosos e a agricultura)

surge para acabar com a anarquia – que, em sua visão, consistia num modo de vida determinado pela integração entre homem e natureza¹². A anarquia, posta nos termos de Zerzan, não seria um modo de pensar e fazer a política, mas uma antipolítica.

A **antipolítica**, neste caso, estaria ainda aquém de uma “(...) recusa das mediações e da crença em uma revolução que passe pela ocupação da máquina estatal”, como descreve Acácio Augusto (2014, pp. 162-163) a respeito da noção de antipolítica em Bakunin, já que as mediações recusadas são de ordem ainda mais extrema: da linguagem, da arte e da própria noção de política, sobretudo da política pensada como conceito e regime que divide os seres a partir da sua capacidade de linguagem e, mais especificamente, de língua falada, talvez a proposta de uma comunidade em que os cavalos e os não poetas são também sujeitos, mesmo que fora do poema, ou na qual a noção de sujeito¹³ – como um dispositivo que regula e dispara exclusões – seja obsoleta¹⁴.

¹² Na sua apologia, Shelley (2002, p. 185) fala também de anarquia, porém atribuindo-lhe um valor negativo ao comentar o período medieval europeu, bem como o papel dos poetas na contenção dessa anarquia: “E o mundo teria caído na mais completa **anarquia e escuridão**, se não tivesse havido poetas dentre os autores do sistema cristão e cavalheiresco de costumes e religião, poetas que criaram formas de opinião e ação nunca antes concebidas, as quais, gravadas nas imaginações dos homens, tornaram-se como que **generais para os perplexos exércitos dos seus pensamentos**” – ressalte-se a imagem bélica e violenta para designar o papel dos poetas neste princípio de anarquia.

¹³ Meschonnic (2015, p. 7) chega a dizer que “Não há sujeito sem sujeito do poema”.

¹⁴ Em nota, a este respeito, vale citar aqui o movimento zapatista no Chiapas, cuja antipolítica por vezes me soa como uma espécie de esperança, uma possibilidade cuja plenitude é seu próprio processo de formação e reformação. Como escreve Aguirre Rojas (2006, pp. 178-179-180), a *otra campaña* neozapatista “(...) implica del mismo modo un verdadero rompimiento con las formas originarias mismas de esa política en tanto **actividad humana** en general, actividad que fue gestada y establecida dentro de las sociedades, hace aproximadamente dos milenios y medios” configurando uma “Otra política que tal vez no debería llamarse ya con este mismo término de ‘política’, en la medida en que se construye en un espacio totalmente ‘otro’ de esa vieja política tradicional (...)”, algo possível

Tenho horror a todos os ofícios. Patrões e operários, todos são camponeses, ignóbeis. **A mão que segura a pena vale tanto quanto a que empurra o arado.** – Que século manual! – Não usarei jamais as mãos. (...) (RIMBAUD, 1982, p. 47).

A mão que escreve e a que cultiva (ambas produtoras de cultura) valem o mesmo: nada¹⁵. Não há, aqui, qualquer tentativa de comparar ou igualar os trabalhos de

apenas dentro de um “(...) *proceso de la verdadera y radical muerte de la política en tanto actividad humana en general*”. A rigor, se diria que tudo isso se aproxima apenas da antipolítica tal como proposta por Bakunin, embora sua noção de revolução seja problemática se pensada junto ao zapatismo. Contudo, num ensaio recente, Mariana Ruggieri nota no uso do *passa-montanhas* pelos zapatistas uma reinterpretação da questão da voz e da linguagem e suas implicações éticas e comunitárias, já que este tipo de máscara oculta justamente a boca. Segundo Ruggieri, “(...) Derrida (1992) em ‘*Il faut bien manger*’ sugere que é da boca que pode surgir uma ética que não pressupõe um sujeito previamente existente (...). Em ‘Bucalidade’, Sara Guyer (2014) lê o texto de Derrida de modo a compreender essa responsabilidade que antecederia o sujeito, se manifesta antes mesmo do sujeito, não apenas diante dele, reconfigurando, assim, um humanismo não antropocêntrico (longe de ser um oxímoro, penso aqui em Viveiros de Castro e sua investigação sobre a cosmologia ameríndia onde no princípio tudo era humano) em que os animais e os mortos também passariam a compor o circuito ético (...)”, algo afinado com a ideia de Paul B. Preciado (online, 2019) de que “Já que toda a modernidade humanista soube apenas fazer proliferar tecnologias da morte, o animalismo deverá convidar a uma nova maneira de viver com os mortos. Com o planeta como cadáver e como fantasma.”. Contudo, ao menos a título de comparação, vale pensar na interpretação de Grada Kilomba (2016) para a máscara que os colonizadores utilizavam com os africanos escravizados, supostamente para que não comessem as frutas das plantações em que trabalhavam, mas com repercussões que vão além, incluindo a questão do silenciamento (lembrando que essa máscara era também um instrumento de tortura, não apenas algo que cobria a boca, mas que se projetava para o seu interior, ocupando-a). O que me ocorre, a partir destas observações sobre o que acontece no Chiapas, e suas relações tanto com o pensamento político, ético, anti-racista e feminista ocidental quanto com a cosmogonia ameríndia, é a atualidade e a potência de um eventual dispositivo de pensamento antipolítico, para além de capítulos de teses.

¹⁵ A poesia (a escrita, de forma mais ampla) se torna também ela um espaço para o debate **ambiental**. Aqui, obviamente, ela é tomada como um fator de degradação, tal como o domínio das plantas via agricultura, mas por que não considerá-la talvez como um espaço para o debate e o saber ambientais (vide os ecopoemas de Nicanor Parra e Rodrigo Lira – e como escreve Diane di Prima (online, 2019), “*we are eating up the planet, the New York Times/ takes a forest, every Sunday (...)*”), não só em sua qualidade linguística, mas também na materialidade mesma, como no uso industrial do papel para a impressão e nos próprios meios de impressão e reprodução (com seus potenciais poluentes). Sobre isso, vale recordar este depoimento do poeta e editor Sergio Cohn (online, 2019): “Alguns anos atrás, entrevistei Robert Bringham, o grande poeta e pesquisador de cantos ameríndios e da história da palavra impressa. Em certo momento, ele colocou uma questão fundamental: ‘Quando os livros foram originalmente produzidos, os tipos eram cortados manualmente, colocados em ordem e impressos em papel artesanal, que então eram dobrados e costurados à mão. Portanto, as edições raramente

escrita poética e os trabalhos manuais de modo a elevar estes em direção àquele – ambos, nesta *Saison en enfer*, são desprezíveis¹⁶. Assim, abandonar o trabalho (e tudo o que ele representa: exploração, dominação, divisão social em classes e sexos) implica abandonar também a poesia, já que esta faz parte de um mesmo paradigma de relação com o mundo. O sensível, tal como hoje o concebemos, organizado por meio de uma comunicação e de uma expressão simbólicas, não passaria, então, de uma ilusão sombria que nos barraria uma experiência genuína, inclusive estética e mística, que o contato não mediado com a natureza poderia oferecer: “*It is our fall from a simplicity and fullness of life directly experienced, from the sensuous moment of knowing, which leaves a gap that the symbolic can never bridge*” (ZERZAN, 2002, p. 4).

Ainda conheço a natureza? conheço-me a mim mesmo? – **Chega de palavras!** (RIMBAUD, 1982, p. 52)¹⁷.

ultrapassavam umas poucas centenas de exemplares. Hoje produzimos livros em máquinas gigantescas, imprimindo 10 mil cópias por hora. Isso é provavelmente muito mais importante enquanto poluição do que enquanto disseminação da informação. As florestas que destruímos imprimindo esses livros são provavelmente muito mais sábias do que qualquer livro jamais escrito”.

¹⁶ Isto vai bem distante de Parra (2014, p. 218), o antipoeta que seguiu escrevendo depois dos 100 anos de idade, e que em seu “*Manifiesto*”, escreve: “*Nosotros sostenemos/ Que el poeta no es un alquimista/ El poeta es un hombre como todos:/ Un albañil que construye su muro:/ Un constructor de puertas y ventanas*”

¹⁷ Ao defender a poesia, Sir Philip Sidney (2002, p. 97) eleva-a ao compará-la com a natureza, apontando a sua superioridade: “A natureza nunca revestiu a terra com tão rica tapeçaria como o fizeram os diferentes poetas; nem com rios tão encantadores, árvores frutíferas, flores olorosas, nem qualquer outra coisa que possa tornar mais adorável a tão amada terra” – o que talvez fosse tomado, por Zerzan (e por muita gente, por mim também), como um exemplo claro (e quase grotesco) dos simulacros produzidos pela linguagem simbólica, por mais que se deva ter nítida a necessidade de uma reserva e uma crítica à visão de Zerzan que, sem dúvida, se respalda num ideal de pureza e de naturalidade que cria consigo algum perigo.

Para amparar a sua argumentação acerca da comunicação simbólica e da escrita, Zerzan recorre a um famoso texto de Claude Lévi-Strauss, publicado nos *Tristes Trópicos* sob o título “Lição de Escrita”: “*Levi-Strauss has argued persuasively that the primary function of written communication was to facilitate exploitation and subjugation (1955); cities and empires, for example, would be impossible without it. Here we see clearly the joining of the logic of symbolization and the growth of capital*” (ZERZAN, online, 2019, p. 7).

Em seu texto, Lévi-Strauss narra a relação de uma população nambiquara com a ideia e o ato da escrita, que eles supostamente desconheciam até o contato com o antropólogo e as suas anotações. Segundo Lévi-Strauss, a certa altura do contato, o líder da tribo passou a emular a escrita com a intenção de aparentar, para os outros nambiquaras, que dominava uma linguagem branca que, no contexto indígena, seria exclusivamente sua: “Não se tratava de conhecer, reter ou compreender, mas de aumentar o prestígio e a autoridade de um indivíduo – ou de uma função – às custas de outrem” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 281). A partir daí, o antropólogo desenvolve uma breve reflexão acerca da natureza da escrita, concluindo que

Se minha hipótese estiver correta, há que se admitir que a função primária da comunicação escrita foi facilitar a servidão. O emprego da escrita com fins desinteressados, visando extrair-lhe satisfações intelectuais e estéticas, é um resultado secundário, se é que não se resume, no mais das vezes, a **um meio para reforçar, justificar ou dissimular o outro** (Idem, p. 283)

Trata-se, sem dúvida, de uma visão radical, na qual a escrita com fins estéticos, a poesia, ora não passa de um mero laçao do poder, ora é o próprio poder, ainda que disfarçado.

Não está muito distante disso a percepção de Ángel Rama (2015, p. 54) quando, ao considerar o letramento dentro das cidades americanas coloniais, relembra "(...) a tão citada frase – **a língua é a companheira do Império** – com que fora celebrada a *Gramática sobre la lengua castellana*", de Nebrija, para afirmar que mais importante que ela foi

(...) a consciência que teve a cidade letrada de que definia a si mesma pelo manejo dessa língua minoritária (às vezes, quase secreta) e que defendê-la e purificá-la era sua missão primária, único recurso para manter aberto o canal que a religava à metrópole, que sustentava seu poder,

concluindo de forma tão dura quanto Lévi-Strauss que "(...) os letrados, ainda que formassem uma classe ambiciosa, foram a classe mais leal, cumprindo um serviço mais devoto à Coroa do que as ordens religiosas, incluindo a Igreja".

Seguindo em sua insuspeita radicalidade neste tema, Lévi-Strauss (1996, p. 283) chega a questionar a alfabetização ao afirmar que "A luta contra o analfabetismo confunde-se, assim, com o fortalecimento do controle dos cidadãos pelo Poder". Aqui, é curioso como o seu discurso resvala nas ideias caóticas e primitivistas de John Zerzan e Hakim Bey. Este último, por exemplo, recorda que

(...) o gesto negativo contra o ensino é o 'analfabetismo voluntário'. Como eu não compartilho da adoração que os liberais sentem pela alfabetização como uma forma de melhora social, não posso concordar com os suspiros de desalento ouvidos por toda parte por causa desse fenômeno: simpatizo com as crianças que se recusam a ler livros e todo o lixo contido neles (BEY, 2004, pp. 64-65).

Parar de escrever, abandonar a poesia, libertar-se deste trabalho – tudo isto, então, implicaria também uma libertação e um abandono da leitura? Este gesto complementar, ao que parece, foi também dado por Rimbaud – que, diz-se, já não demonstrava qualquer interesse pela poesia após deixar de escrevê-la.

Não me parece injustificável alguma suspeita de que uma proposta de analfabetismo voluntário pode, sim, conter algo de arbitrário e de violento, sobretudo no contexto de países perifericamente ocidentalizados. Além disso, também considero fundamental uma cética ponderação de Derrida (2008 p. 163), segundo a qual se é verdade que a alfabetização leva ao controle e à escravização, como suspeita Lévi-Strauss, “(...) é preciso imediatamente concluir que a não-exploração, a liberdade etc., ‘vão de par’ (para utilizar este conceito tão equívoco) com o analfabetismo e o caráter não-obrigatório do serviço militar, da instituição pública ou da lei em geral” – uma afirmação obviamente absurda. Por outro lado, as ideias radicais (e talvez impraticáveis) do analfabetismo voluntário podem guardar também um dispositivo crítico poderoso, sobretudo quando postas em confronto com argumentos que abusam do elogio e da defesa da escrita e da literatura como meios e métodos para a educação e o desenvolvimento de uma vida em comunidade. O que aqui tento dizer pode ser ilustrado por meio de um debate interno das diversas correntes anarquistas contemporâneas, mais especificamente na crítica de Murray Bookchin aos anarquismos caóticos, anti-civilização, anti-tecnológicos e primitivistas. Segundo o teórico norte-americano, todas estas correntes pecam por confiarem e trabalharem a partir de mistificações: do que seria a vida atual ou futura sem tecnologia de ponta e sem as benesses e os progressos da técnicas e científicos do

Ocidente e do que teria sido a vida primitiva também sem nada disto. No caso específico do debate sobre a escrita e o analfabetismo, Bookchin (2010, pp. 90-91) defende o seu ponto de vista da seguinte forma:

Os pictogramas, os hieróglifos e, sobretudo, o material memorizado sobre o qual povos “primitivos” baseavam seu conhecimento do passado possui óbvias limitações culturais. Sem uma literatura escrita, que registre o saber cumulativo de diferentes gerações, a memória histórica, independente dos pensamentos “profundos conceitualmente”, é difícil de ser mantida; perde-se no tempo ou sofre distorções.

Trata-se de algo escrito em 1995, e é um exemplo ainda claro daquilo que Derrida (2008, p. 3) havia definido, pouco mais de duas décadas antes, como logocentrismo – ligando-o ao etnocentrismo “(...) que, em todos os tempos e lugares, comandou o conceito de escritura”. Para o filósofo francês, o logocentrismo se definia por uma “(...) metafísica da escritura fonética (por exemplo, do alfabeto) que em seu fundo não foi mais – por razões enigmáticas mas essenciais e inacessíveis a um simples relativismo histórico – do que o etnocentrismo mais original e mais poderoso, que hoje está em vias de se impor ao planeta” (idem, pp. 3-4). O que julgo mais sintomático e tristemente irônico neste pensamento de Bookchin é o fato de que o seu argumento chega a inverter as consequências das situações de violência às quais os povos sem escrita foram submetidos pelos colonizadores-escritores, considerando-as como inerentes à sua condição ágrafa – assim, por exemplo, o saber dos povos ameríndios, parcialmente ou completamente perdidos *por atuação direta dos invasores* (pela conversão, pelo etnocídio, pela imposição de uma língua e de uma mediação escrita, entre o que se situa também a literatura e a poesia), na lógica de Bookchin, em realidade teriam sido preservados pela sua inserção na escrita, salvos do esquecimento a que estavam naturalmente condenados. Trata-se, a meu ver, de uma estranha tentativa de promover um desafogo de consciência e de uma transferência cruel de culpa para as próprias vítimas. Há, ainda, o fato talvez não

muito evidente de que Bookchin toma o analfabetismo como sinônimo de agrafia, sendo que o primeiro é, na verdade, uma condição só passível de existência e reconhecimento no interior de uma sociedade alfabetizada, portanto não mais definida como ágrafa. Para além disso, é preciso recordar que no caso da América Hispânica, a instituição prematura de um círculo letrado nunca esteve de fato ao lado de uma disseminação da alfabetização, como afirma Rama (2015, p. 49) ao recordar que, ainda que tantas universidades tenham sido fundadas no continente durante o período colonial, “[...] tal atenção dada à educação superior dos letrados não teve nenhuma equivalência em relação às escolas de primeiras letras”, de modo que “Não somente a escritura, mas também a leitura ficou reservada ao grupo letrado”¹⁸.

Na *Gramatologia*, Derrida dedica um longo capítulo ao desenvolvimento de uma crítica à *lição de escritura* de Lévi-Strauss, e a faz em termos que podem servir para deixar ainda mais nítida a radicalidade da proposta de Zerzan. Segundo o filósofo, as observações de Lévi-Strauss partem de um etnocentrismo às avessas, que se pretende anti-etnocêntrico, e que faz com que o antropólogo assuma que os povos sem escritura no sentido corrente sejam povos sem escritura, pura e simplesmente¹⁹. A violência que Lévi-Strauss acredita identificar na escrita,

¹⁸ Perceba-se aqui um distanciamento considerável da percepção de Lévi-Strauss, já que, para Rama (2015, p. 49), a exclusividade na posse da língua por poucos na cidade letrada colonial “[...] determinou as bases de uma reverência pela escritura que acabou por sacralizá-la”: o controle por parte do poder sobre o cidadão vem justamente do analfabetismo destes, incapazes de lidar com a letra da lei, da Coroa, da Igreja, dos letrados. Curiosamente (já que as conclusões são opostas) é este o movimento que o antropólogo detecta no líder nambiquara: o da posse exclusiva de um código que implica superioridade e poder sobre aqueles que não o dominam.

¹⁹ Considero importante salientar a distinção entre as ideias de “escritura no sentido estrito” ou “corrente” e escritura ou **arquiescritura**, pois Derrida em momento algum as opõe (como parece

sobretudo na escrita fonética ocidental, Derrida situa ainda antes: “(...) se é preciso ligar a violência à escritura, a escritura aparece bem antes da escritura no sentido estrito: já na diferença ou na arquiescritura que abre a própria fala” (DERRIDA, 2008, p. 157). Embora Zerzan não recorra a Derrida em momento algum para fazer o seu ataque ao simbólico, trechos como estes revelam alguma conexão:

Lembrando nesta introdução que a violência não esperou a aparição da escritura em sentido estrito, que a escritura começou desde sempre na linguagem, concluímos como Lévi-Strauss que **a violência é a escritura**. Deixa de apoiar-se no mito do mito, no mito de uma fala originalmente boa e de uma violência que viria desabar sobre ela como um fatal acidente (Idem, p. 166).

Ao modo de Derrida, Zerzan acusa a cumplicidade entre fala e violência – e dominação, hierarquização entre os humanos e entre os humanos e não-humanos.

Em determinados contextos, portanto, a escrita, a literatura, a poesia – nada disso escapa à violência, e inclusive a conforma. Assim, o abandono, o **salto** para fora, a traição da poesia configuraria uma fuga desta violência – ou, se não tanto, pelo menos o surgimento de uma noção mais clara da sua participação e cumplicidade, e consequente embaraço do poeta?²⁰ Siscar utiliza a noção do ridículo da poesia, e

fazer Lévi-Strauss), antes considerando-as como parte de um mesmo sistema de pensamento e comunicação. Cf. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, 2008, p. 157

²⁰ Ainda levando em conta a concepção segundo a qual o que não se escreve é esquecido, bem como uma ideia de violência, preciso sublinhar a forma virulenta como a apologia de Sidney (2002, pp. 138-139) se encerra, com uma maldição direcionada àqueles que não apreciam/não escrevem poesia: “Mas se (para vossa desgraça) tiverdes nascido tão perto da fragorosa catarata do Nilo que sejais surdos à música planetária da poesia; se tiverdes espíritos tão presos ao solo que não consigais alçar os olhos às alturas da poesia, então, embora eu não deseje para vós as orelhas de asno de Midas, **nem que sejais levados, pelos versos de um poeta, como Bubonax, a enfocar-vos, nem a serdes mortos pelos encantamentos da poesia**, como se diz ter acontecido na Irlanda, ainda assim vos envio esta maldição, em nome de todos os poetas: que, enquanto viverdes, vivereis apaixonados e nunca sereis correspondido, porque vos faltará o talento para compor um soneto e, quando morrerdes, vossa memória será varrida da terra por falta de um epitáfio”.

propõe a investigação sobre a forma como o **poeta que escreve contra a poesia** lida com esse ridículo ao mesmo tempo em que se insere no seu modo de expressão. Na minha pesquisa, tal como a venho levando, me ocupo também da forma como o poeta lida não com a culpa (termo tão problemático e cristão), mas com uma espécie de *consciência da sua cumplicidade* com uma expressão violenta.

É aqui que retomo a pergunta de Marcos Natali (2006, p. 43) ao fim do seu texto “Além da literatura”: “(...) e se tivéssemos que escolher entre a literatura e a justiça, onde ficaria a nossa fidelidade?”. A questão conduz a contradição e a aporia ao limite. Se a fala/escritura funda a violência – e a injustiça – o ideal de justiça não lhe pode ser estranho e muito menos oposto, tratando-se antes de um dos seus constituintes, já que se dá no mesmo espaço. Um dos pontos mais célebres da defesa de Shelley, agora tirada do rodapé, é aquele segundo o qual os Poetas são “(...) os instituidores das leis” (SHELLEY, 2002, p. 173) ou, como ele também diz, encerrando o texto, “(...) os legisladores não reconhecidos do Mundo” (Idem, p. 199). Esta visão é muito semelhante à de Zerzan, embora obviamente as interpretações sejam opostas: é com os poetas, com a linguagem simbólica, que aparece, por exemplo, a propriedade, impensável sem a ideia de lei; para Shelley, mais um motivo para elogiar os poetas; para Zerzan, outra evidência de como a arte sabotou a anarquia. Derrida, em sua crítica à *lição de escritura* de Lévi-Strauss, faz uma observação que diz respeito a esta aporia²¹, tentando solucioná-la pela via do direito positivo e da crítica ao anarquismo: “(...) Lévi-Strauss não faz nenhuma diferença entre hierarquização e

²¹ Neste caso, a aporia é provocada pela tese de Lévi-Strauss, que não deixa margem alguma para uma visão da escritura, da lei e da política como campos para diálogos possíveis.

dominação, entre autoridade política e exploração. A nota que governa estas reflexões é a de um **anarquismo** que confunde deliberadamente a lei e a opressão” (DERRIDA, 2008, p. 162). Trata-se de uma descrição justa do anarquismo de Zerzan²². Contudo, me parece justa também uma consideração sobre a posição problemática do poeta como legislador, e portanto como aquele que determina o que é **justiça** e **injustiça**, uma posição tão privilegiada que lhe permite o conforto de evitar a escolha que Natali lhe propõe – já que, nos termos que até aqui foram utilizados, a fidelidade à literatura seria a fidelidade à justiça (outro nome para injustiça)²³. No entanto, o que uma antipoesia (que seja também uma antipolítica) pode fazer é desestabilizar esta posição tradicional do poeta ao flertar, no limite, com a suspensão do seu próprio lugar, da sua própria fala – contrariando, subvertendo ou abdicando da sua origem legisladora, redefinindo termos, renomeando, situando-se, quem sabe, fora da lei.

Fora da lei, fora da cidade letrada: Rama (2015, p. 90) dedica um único (mas decisivo) parágrafo para a situação dos poetas dentro desta cidade ordenada pelas letras. Diz ele que os poetas “(...) são vistos ocupando as margens da cidade das

²² Vale ressaltar que, apesar da crítica, Derrida (2008, p. 162) classifica esta tese como “(...) clássica e coerente”, criticando antes o fato de Lévi-Strauss adotá-la “(...) sem se iniciar o menor diálogo crítico com os defensores da outra tese, segundo a qual a generalidade da lei é, pelo contrário, a condição da liberdade na cidade” (Idem, ibidem). Ainda sobre a ressalva de Derrida, vale lembrar que, segundo outra linha de pensamento fundamental para refletir as questões da anarquia (esta vinda da antropologia política de Pierre Clastres [2017, p. 28]) “(...) não nos é evidente que coerção e subordinação constituem a essência do poder político sempre e em qualquer lugar”.

²³ Entendo que há aqui um complicador no que diz respeito à equivalência entre os termos *literatura* e **poesia**, tais como propostos por Natali e Shelley, um contemporâneo e outro lidando com arcaísmos, inclusive míticos. No entanto, o texto de Antonio Candido que provoca o ensaio de Natali parece flertar com os dois polos, sobretudo quando suas reflexões são feitas a partir daquilo que motiva mais nitidamente as inquietações de Natali, a saber, o trato com a produção verbal dos povos não-ocidentais.

letras, oscilando entre ela e a cidade real, trabalhando sobre o que uma e outra oferecem" para concluir: "(...) deve-se convir que os membros menos assíduos da cidade das letras foram e são os poetas e que, ainda que incorporados à órbita do poder, acabaram sempre perdidos e incongruentes". A antipoesia, sobretudo a do continente latino-americano, seria então um método para reforçar essa posição ambígua do poeta, levando-o de uma vez para fora da cidade das letras, ali onde se arbitra o que é justo e injusto, o que é escrito e lido?

Haverá, é claro, uma diferença entre a *legislação* e a **justiça** – que, para Derrida, reside naquilo que é calculável na primeira e incalculável na segunda. Contudo, o aparente engessamento da legislação, da lei e do direito é matizado pelo filósofo com a ideia de que “Na estrutura que assim descrevo, o direito é essencialmente desconstruível, ou porque ele é fundado, isto é, construído sobre camadas textuais interpretáveis e transformáveis (...), ou porque seu fundamento último, por definição, não é fundado” (DERRIDA, 2007, p. 26). Assim também com aquilo que o poeta, no dizer de Shelley, legisla. “Que o direito seja desconstruível, não é uma infelicidade. Pode-se mesmo encontrar nisso a chance política de todo progresso histórico” (Idem, ibidem) – e se não se pode ou não se deve falar de progresso histórico no que diz respeito à poesia, pode-se ao menos agarrar a possibilidade da mutação, da subversão e de alguma **liberdade** que o texto que funda a poesia ainda concede.

Quando abandona a ~~poesia~~ – a sua escrita, a sua leitura, a sua pesquisa –, Rimbaud está fazendo uma escolha entre a literatura e a justiça? Neste ponto, a sua imagem (a sua biografia pós-verso) fica ainda mais borrada, complexa e insolúvel aos meus olhos de escritor, leitor e pesquisador, e eu quase escolho abandoná-la.

A conexão que propus entre Zerzan e Derrida só pode ser passageira e muito específica, já que, após a assunção da fala como violência e corte, o pensador norte-americano segue o que parece ser uma proposta rumo ao silêncio e ao abandono (um gesto negativo) enquanto que Derrida, em seu projeto de desconstrução, opta pela crítica que se dá por dentro daquilo que critica:

É claro que não se trata de ‘rejeitar’ estas noções: elas são necessárias e, pelo menos hoje, para nós, nada mais é pensável sem elas (...) **O signo e a divindade** têm o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época do signo é essencialmente teológica. Ela não *terminará* talvez nunca. Contudo, sua *clausura* histórica está desenhada (DERRIDA, 2008, p. 16),

diz – para logo depois concluir:

Um motivo a mais para não renunciarmos a estes conceitos é que **eles nos são indispensáveis hoje para abalar a herança de que fazem parte**. No interior da clausura, um movimento oblíquo e sempre perigoso, que corre permanentemente o risco de recair aquém daquilo que ele desconstrói, é preciso cercar os conceitos críticos por um discurso prudente e minucioso, marcar as condições, o meio e os limites da eficácia de tais conceitos, designar rigorosamente a sua pertencença à máquina que eles precisam desconstituir; e, simultaneamente, a brecha por onde se deixa entrever, ainda ~~inomeável~~, o brilho do além-clausura (idem, p. 17)

Esta, então, parece ser a proposta de Derrida para que a filosofia *atue*, a despeito da sua cumplicidade com o sistema de violência que é a linguagem. Caberia perguntar, então, de que modo a poesia (de certos poetas) procura fazer o mesmo, reservando

e demarcando uma diferença entre a sua prática específica e a sua cumplicidade geral: seria cercando-se de um discurso prudente e minucioso e designando rigorosamente a sua pertencença à máquina que precisa desconstruir – seriam estes caminhos válidos ou discerníveis em algum poeta?²⁴

No seu *Mai Mai Peñi – Discurso de Guadalajara*, Parra faz o seu elogio a Juan Rulfo, um prosador, ao mesmo tempo em que ironiza e critica os antipoetas, entre os quais ele mesmo se situa, mas é assim que diz: “*POR EVITAR LA TRAMPA DEL VERSO/ Los escritores suelen caer en la prosa/ Que es un vicio tan tonto como el otro/ Cosa que no ocurre con Rulfo// No se diga que Rulfo escribe en prosa*” (PARRA, 2015, p. 41), acrescentando em seguida que “*RULFO TIENE SOBRE LOS POETAS CONVENCIONALES/ Incluidos los antipoetas/ La ventaja/ De no escribir jamás en verso (...)*” (Idem, p. 42). Preciso me aproveitar dos termos de Derrida: como o próprio subtítulo diz, o texto é um **discurso** (minucioso, talvez – prudente, de modo algum) no qual, sem abrir qualquer tipo de concessão à prosa, antes igualando o seu valor ao valor ridículo da poesia, Parra deixa a escrita de Rulfo no âmbito do ~~inomeável~~ – além de, logo em seguida, marcar de forma veemente o seu lugar de antipoeta enquanto poeta, *ainda* poeta, portanto ainda menor, ainda ridículo, ainda cúmplice.

²⁴ No contexto de opressão e marginalização racial nos EUA, bell hooks parte de um verso de Adrienne Rich (“Esta é a língua do opressor, mas preciso dela para falar com você”) para refletir acerca do que se pode dizer pertencença do vernáculo inglês falado pelos afroamericanos ao conjunto mais amplo da língua inglesa, que ela define como “(...) a língua da conquista e da dominação” (HOOKS, 2018, p. 224). Ao fim do seu ensaio, hooks (Idem, p. 233) conclui que “Tomamos a linguagem do opressor e voltamo-la contra si mesma”, uma proposta que semelhante à de Derrida, ainda que obviamente mais urgente e muito menos abstrata, já que as comunidades afroamericanas já realizam ou performam o que o filósofo argelino deseja que a filosofia faça.

Um discurso crítico, o que aqui talvez seja o equivalente a uma tomada de consciência, exigiria então a produção de uma poesia que é muitas vezes uma metapoesia, não no sentido de que deva investigar a sua própria criação enquanto poema, mas sim assumir e interrogar a sua pertencença (fiquemos com Derrida, por ora) a uma máquina que deseja ultrapassar?²⁵ Escrever contra, então, gera (ou exige) esta espécie de obsessão e de recorrência com a própria poesia que se quer abandonar – o que talvez sirva para compreender o motivo de, nos poetas que leio, inclusive naquele que mais programaticamente se denomina antipoeta, Nicanor Parra, a palavra **poesia** apareça tantas vezes, inclusive como um sinônimo da antipoesia:

*Para nuestros mayores
La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
Es un artículo de primera necesidad:
No podemos vivir sin poesía (PARRA, 2015, p. 218).*

Ao analisar casos específicos da literatura francesa – que não são o de Rimbaud – Siscar (2016, p. 168) anota que “(...) o mecanismo da discussão sobre os limites da poesia é hoje um mecanismo de **nomeação** ou **renomeação**”. Aqui, como afirma o crítico brasileiro, a poesia não é um gênero, mas

(...) mais exatamente um nome que deve ser destruído, mesmo quando a substituição é, ironicamente, substituição pelo mesmo: ‘Substituir a

²⁵ O que se diz discurso ou metapoesia, tal como vejo em diversos poetas que leio aqui, passa longe de indicar um excesso de teorização versificada ou produção de teoria em prosa (o que, de modo algum, consideraria necessariamente um mal), como o caso do próprio Nicanor deixa claro, trazendo para primeiro plano da sua reflexão o humor e a desconstrução, a um só tempo, da forma do discurso (agora em verso) e da ideia ou função do poema (tornado discurso).

palavra poesia pela palavra poesia (GLEIZE, 2009, p. 31) (...) (SISCAR, 2016, pp. 168-169).

A renomeação, *a substituição da palavra poesia pela palavra poesia*, é um modo possível de ler o que mais acima apontei e questionei num poema de Parra e na “Antiode” de João Cabral, versos em que palavras tradicionalmente identificadas com a expressão tradicional da poesia, que se quer combater, estão presentes também no campo e na proposta de oposição, de contrário: flor, arco-íris, dor – situadas agora num contexto oposto e contrário, elas deixam de ser poesia, o que significa, neste caso, que a antipoesia não é a não-escrita, mas outra escritura.

Desse modo, toda a *poesia*, todo o *arco-íris*, toda a *dor*, toda a *flor* que aparecem na antipoesia e na antilírica não seriam frutos inconscientes à maneira da negação freudiana, mas métodos conscientes (e críticos) dos autores se situarem e, ao mesmo tempo, combaterem a máquina dentro da qual produzem.

Em certos casos, identificáveis também em Parra, não se trata de uma renomeação para o que se toma como poesia, mas de um remanejamento do nome – assim, o nome poesia se mantém, mas agora referindo uma outra coisa, qualquer coisa que não o que se lê por poesia, sobretudo o que *nem sequer se lê*:

Seguindo o pensamento de Gleize, Siscar diz mais, diz que o nome poesia deve ser substituído

mesmo quando, no final das contas, isso continua a ser chamado de poesia, de acordo com outra formulação do mesmo autor (GLEIZE, 2009, p. 47); mesmo quando se busca aquilo que não tem necessariamente um nome (GLEIZE, 2009, p. 45), ou quando não se tem certeza de que ainda haverá um nome, um **após** (SISCAR, 2016, pp. 168-169).

Mas e o que guardaria este **após**, no qual talvez não haja um nome, nem mesmo o de prosa, o de pós-poesia, o de não-poesia ou o de antipoesia para designar o que hoje insistimos em chamar poesia? O que encontraríamos por lá: a escrita inomeável de Rulfo? A lembrança de Rimbaud? Um bilhete em versos já ilegível ou indecifrável, sem o menor interesse? Silêncio? Uma versão extrema da advertência bem humorada de Parra?:

*Si se trata de premiar el silencio
Como creo que éste es el caso
Nadie ha hecho + méritos que yo
Soy el menos prolífico de todos
Años de años que no publico nada*

*Me considero
Un drogadicto de la página en blanco
Como lo fuera el propio Rulfo
Que se negó a escribir
+ de lo estrictamente necesario (PARRA, 2015, p. 32)*

Assim, os adeuses espalhados por esse e pelos próximos capítulos podem ser encarados, lidos e ditos ao modo proposto por Lévinas, tal como lembrado por Derrida (2008, p. 30) em seu “Adeus” endereçado ao filósofo lituano: “A saudação do a-Deus não significa o fim. ‘O a-Deus não é uma finalidade’, diz ele [Lévinas] ao recusar essa ‘alternativa do ser e do nada’ que ‘não é a última’. O a-Deus saúda o outro para além do ser (...)”. É para este além do ser, que não é necessariamente o nada ou o último ou o fim, é para além disto que essa poesia (que se abandona) parece ou pode se encaminhar, sair ou saltar.

Flertar com o ~~inomeável~~ e com a possibilidade de, após a desconstrução da máquina, não haver sequer o ~~nome~~, é flertar com outro regime do sensível, no qual a política e sua origem partitiva²⁶ já não teriam importância – é propor uma espécie particular e radical de antiestética, antipoesia e antipolítica.

Como era de se esperar (tendo em conta a sua trajetória filosófica e intelectual) Agamben já assume a perda do nome como um fato incontornável da experiência

²⁶ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009, pp. 15-16.

contemporânea. Esta perda não foi tanto um processo criativo deliberado (como parece ser o caso dos poetas que venho comentando), mas uma consequência da degradação de certo sentido místico em prol dos saberes econômicos e técnicos: "A 'economia' e a técnica podem – talvez – substituir a política, mas não nos podem dar o nome, em nome do qual falar" (AGAMBEN, 2018, p. 91). O filósofo reconhece a poesia e o poeta entre os perdedores (bem como a filosofia, a religião e toda a arte), mas aponta (também ao seu modo: algo messiânico) um após:

Podemos falar – ou calar – só a partir da consciência de nossa ademia. Mas quem teve de renunciar ao povo – e não podia fazer outra coisa – sabe que perdeu o nome da palavra, sabe que já não pode falar em seu nome. Isto é, sabe - sem remorsos e sem ressentimento - que a política perdeu o lugar, que as categorias do político desabaram em todos os lugares. Ademia, anomia, anarquia são sinônimos. Mas só testando nomear o deserto que cresce na ausência do nome ele reencontrará – talvez – a palavra. Se o nome era o nome da linguagem, ele agora fala numa linguagem sem mais nome. E só quem se calou no nome um longo tempo pode falar no sem-nome, no sem-lei, no sem-povo. Anonimamente, **anarquicamente**, aprosodicamente. Aquelas ele tem acesso à **política, à poesia que vem**.

Uma retirada do sensível do âmbito exclusivo das questões políticas de partilhas e divisões da fala é talvez pensar, junto com Emanuele Coccia (2010, p. 10), que “O sensível (...) é aquilo pelo qual vivemos *indifferentemente* à nossa diferença específica de animais racionais: paradoxalmente, ele define a nossa vida enquanto ela ainda não tem nada de *especificamente* humano”, pois “A sensação não é aquilo que transforma um animal em algo humano; ela é, pelo contrário, segundo a tradição, ‘a faculdade através da qual os viventes, para além da posse da vida, se tornam *animais*’ (Alexandre de Afrodísia, In De Anima, 38, 18-19)”. O sensível, desse modo, está antes do que torna o homem um animal falante e, portanto, político – e,

portanto, distinto dos animais não-falantes, sem política, para os quais não há nome, e tudo é inomeado e inomeável.

Essa retirada, assim como a produção poética limítrofe que investigo nesta tese, resvala também no abandono, sobretudo no abandono do *fazer*: "(...) a relação do vivente com o mundo não é nem puramente ontológica e nem meramente poética: ou seja, não pode ser declinada nem no verbo ser e nem no verbo fazer", diz Coccia (2010, p. 47), ao que eu talvez acrescentaria: e nem sequer no **verbo**. O filósofo italiano continua:

Aquilo que caracteriza o *vivente* humano – e todos os animais, mesmo que de maneira diferente – é, então, a capacidade de produzir imagens de coisas: **não uma *praxis* nem uma *poiesis***, senão uma esfera intermediária de relação e produção do sensível. Não se trata da faculdade de encarnar as formas em objetos, mas sim daquelas de fazê-las viver momentaneamente fora das coisas e fora dos sujeitos (Idem, p. 48)

É importante que se repense, de dentro deste caminho até aqui feito, a afirmação de Meschonnic (2015, p. 7) segundo a qual "A prova, se preciso fosse, de que a poesia não está no mundo é que os não ~~poetas~~ estão nele assim como os poetas, e não **fazem** disso um poema. Um cavalo que dá uma volta ao mundo continua sendo um cavalo", agora observando que a sua fixação na **produção do poema** pode ser parte de um regime de pensamento estético, poético e político que está longe de ser o único possível, e que certamente não se abre o suficiente para acolher a criação radical da poesia que aqui procuro ler, que se arrisca a deixar de ser escrita, a perder o seu próprio nome. A fantástica volta ao mundo de um cavalo é pura produção de sensível, a despeito da sua materialização em versos ou em prosa: essa volta da qual Meschonnic faz pouco caso pode ser lida e aumentada pela visão antipoética de

Parra (2015, p. 165), para quem Vicente Huidobro “Recuerda a ese **caballo**/ Que se agranda a medida que se **aleja**// **No respeta la ley** de la perspectiva”: um cavalo que dá uma volta ao mundo já não pode ser encarado sob qualquer lei, muito menos aquelas criadas por teorias literárias – e há **outros modos** de habitar o sensível, **outros mundos**, que não passam necessariamente pelo reforço dos limites de uma partilha política.

Antipoesia e antipolítica impõem uma perigosa e polêmica questão de *animalidade* – que aqui, por acaso, chegou cavalgando. Desconfio que seja necessário, ao tratar de poesia e animalidade, dar um salto bastante arriscado (e talvez ainda desajeitado) e deixar para trás, como um caso de interesse menor, ao menos neste contexto, a poesia que simplesmente tematiza o animal. Não se trata de falar do animal, ou mesmo de falar como se fosse o animal, mas de *talvez não* falar.

Tratando mais uma vez do caso específico da filosofia, agora em *O animal que logo sou*, Derrida (2011, p. 32) faz a seguinte observação sobre este tipo de texto que justamente *fala do animal*:

Haveria, em primeiro lugar, os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se *viram vistas* pelo animal; (...); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, **sem palavras** *dirigir-se a elas*, absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam ‘animal’ pudesse *olhá-las* e *dirigir-se* a elas lá de baixo, com base em uma origem completamente outra.

Este *falar do animal* às vezes me parece ser um modo de acessar a animalidade cuja crítica foi muito bem formulada por Deleuze e Guattari (1997, p. 18) quando tratam dos devires-animais – que, segundo eles

(...) não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal **não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo**, é evidente também que o homem não se torna ‘realmente’ animal, como tampouco o animal se torna ‘realmente’ outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos.

Curiosamente, algumas páginas antes da sua descrição da *fala sobre o animal*, Derrida descreve o que ele acredita ser uma espécie de cisma entre filosofia e poesia no que diz respeito a esta questão: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, **cabe à poesia**, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (Idem, p. 22). Não estou tão certo disto – ao menos não do quanto, embora isto caiba à poesia, a poesia o esteja assumindo. A animalidade enquanto produção dessa espécie de devir, e não apenas enquanto tema, e no qual um pensamento animal pudesse habitar, mesmo (ou sobretudo) aquém das palavras, parece mínima mesmo na poesia, ainda mais se se leva em conta o que aqui, tanto na esteira de Zerzan quanto na do próprio Derrida, já se disse sobre a abertura da fala (escritura, poesia, mágica) e a separação *política* e **poética** que ela opera entre humano e não-humano.

Quando Derrida reserva à poesia o pensamento animal, supondo que este exista, ele não passa longe de uma tradição que, a um só tempo, assume e nega a poesia,

realizando um movimento semelhante ao que tento compreender nesta tese – tradição não nomeada, é certo, mas longa e particularmente forte na poesia moderna e contemporânea. Trata-se de uma linha de pensamento e criação que reúne poesia e xamanismo, aqui entendido como “(...) a capacidade manifestada por certos humanos de cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades não-humanas” (VIVEIROS DE CASTRO, p. 468, 2002), o que permite que os xamãs (os poetas) ocupem “(...) o papel de interlocutores ativos no diálogo cósmico. Eles são como diplomatas que tomam a seu cargo as relações interespécies, operando em uma arena **cosmopolítica** onde se defrontam as diferentes categorias socionaturais” (Idem, ibidem). Gary Snyder (2005, p. 236) exemplifica bem a tradição com a qual Derrida, mesmo longe de Snyder, parece se afinar:

Acredito que uma preocupação com a natureza e a integridade dos muitos reinos de criaturas é uma preocupação muito antiga e profundamente arraigada do poeta. A tarefa do cantor era cantar a voz do milho, a voz da Plêiades, a voz do bisão, a voz do antílope. Contatar, de um modo muito especial, um “outro” que não estava dentro da esfera humana.

Os xamãs, de acordo com esta definição, são aqueles que, nos termos de Derrida, se veem olhados pelos animais. Segundo esta tese, pode-se dizer que a poesia seria um tipo de produção na qual, apesar da sua condição de linguagem (de fala, de violência, de lei), restaria um espaço ou um ponto de fuga da linguagem (da fala, da violência, da lei), um espaço sem nome, um espaço animal.

Boa parte do discurso que alia poesia e xamanismo pauta o seu elogio da poesia numa crítica paralela à mesma. Neste ponto, talvez nenhum caso seja mais ilustrativo do que o de Roberto Piva, para quem essa relação propõe uma “(...) poesia

de possessão, não de posse” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 61), como afirma numa entrevista a Ademir Assunção. Piva, em sua prática poético-xamânica, dispara incontáveis elogios e defesas da poesia (como via de prazer, como método de cuidado e cura, como forma de resistência ao automatismo etc.), mas essa ideia de possessão, rumo ao corpo, leva, no limite, à seguinte questão: “Kerouac dizia que os músculos contêm a essência. Então, para que escrever?” (Idem, p. 65), concluindo que “O próprio Kerouac responde: continuar **escrevendo para nada**” (Idem, ibidem). Trata-se de uma expressão emblemática, esta do *escrever para nada*, da aporia que anima esta pesquisa (e tanta criação), curiosamente formulada e lembrada por autores que, salvo engano, nunca definiram as suas obras em termos de antipoesia – o que volta a acionar os problemas da nomenclatura e da nomeação, assim como deixa explícito que a desconfiança diante da criação poética e artística é uma questão definitiva mesmo para alguns poetas e artistas que não a assumem enquanto programa.

De volta aos eventuais Rimbauds em fuga *para qualquer Abissínia que logram encontrar*, a expressão de Kerouac me faz pensar nas relações entre **escrever para nada** e ~~nada para escrever~~ como aquelas possíveis entre o **antipoeta que escreve** e o ~~poeta que deixa de escrever~~.

O ato de escrever para *nada* pode servir para recolocar a questão polêmica do analfabetismo e do analfabeto – aquele que não lê *nada*. A partir de um verso de César

Vallejo (*“por el analfabeto a quien escribo”*, do poema *“Himno a los voluntarios de la República”*), Agamben (2018, p. 107) propõe a quem o lê:

Gostaria que refletissem sobre o estatuto especial de um livro que é destinado a olhos que não podem lê-lo e foi escrito com uma mão que, em certo sentido, não sabe escrever. O poeta ou o escritor que escreve para o analfabeto ou para o muçulmano tenta escrever o que não pode ser lido, põe o ilegível no papel. Mas é bem isso que torna sua escrita mais interessante do que a que foi escrita somente para quem sabe ou pode ler

A reflexão do filósofo chega à questão da oralidade e ao fato comumente esquecido de que ao escrever, um poeta como Dante, o princípio das letras italianas, não fez nada “(...) senão escrever justamente o que nunca foi lido e ler o que nunca foi escrito, ou seja, aquele ‘falar materno’ analfabeto (...)” (Idem, p. 109). Importa salientar que Agamben, mesmo que vá tão longe no passado, lembra que os analfabetos eram maioria na Itália ainda no século XX – e que o florescimento da poesia escrita em dialeto revelava (ou ocultava), no mesmo século, um certo segredo da relação entre o escrito e o não-escrito, o que se pode e o que não se pode escrever, o que sabe e o que não sabe escrever – e ler: “Talvez a literatura italiana do século XX seja toda percorrida por uma memória incôscia, quase uma ofegante comemoração do analfabetismo” (Idem, p. 110).

Ao fim do seu ensaio (em que se lê “Sobre a dificuldade de ler”), Agamben (Idem, ibidem) pergunta se, quem sabe, “(...) o que chamamos de poesia não seria na verdade algo que incessantemente habita, trabalha e subentende a língua escrita para restituí-la àquele ilegível do qual ela provém e para o qual se mantém em viagem”, fazendo uma pergunta sobre se, nos livros de poesia italiana escrita em dialeto, nos quais se apresenta a poesia transcrita e uma tradução para o italiano na

página ao lado, “o verdadeiro lugar da poesia não estaria por acaso nem numa página nem noutra, mas no espaço entre elas”, no vazio, no branco da página.

(PARRA, 2015, p. 32)²⁷

De volta à atuação do xamã/poeta, é verdade que esta provoca um rico curto-circuito no percurso que leva da antipoesia à antipolítica. Nas suas críticas, Zerzan não poupa a figura do xamã – que ele classifica como uma espécie de proto-sacerdote, um charlatão que, sob o pretexto de possuir contato exclusivo com o sobrenatural, impunha uma hierarquia e uma divisão laboral, de classe e de poder. Esta, a rigor, seria a limitação fatal de uma reformulação do sensível realizada nos termos não tão radicais do anarcoprimitivismo, mas apenas parcialmente críticos desta linha xamânica: segue vingando a hierarquia (entre humanos e entre humanos e não-humanos) – e o poeta segue sendo o legislador.

²⁷ Em entrevista, Roberto Bolaño, que dizia descender, por parte de pai, de uma família “(...) que arrastava consigo quinhentos anos de constante e rigoroso analfabetismo” (BOLAÑO, 2011, p. 71) disse o seguinte: “O silêncio de Rulfo, acho eu, obedece a algo tão vulgar que explicá-lo é uma perda de tempo. Há várias versões: uma, contada por Monterroso, é que Rulfo tinha um tio qualquer que lhe contava histórias e quando perguntaram a Rulfo por que razão já não escrevia, a sua resposta foi que o tal tio tinha morrido. E também acredito nisso” (Idem, p. 89) – essa explicação (essa lenda?) põe em jogo a relação entre oralidade e escrita, analfabetismo e cultura letrada, visto que o tio de Rulfo ocupa, aqui, o lugar de fonte oral e analfabeta das histórias, cuja realização em livros é secundária e posterior. Claro: trata-se inclusive de um lugar-comum na história da narrativa escrita, isso de iniciar o conto referindo uma fonte original e oral da qual o texto deriva, um expediente tantas vezes e tão bem utilizado, por exemplo, por Jorge Luis Borges, autor da preferência do próprio Bolaño.

No seu recente *Metafísicas canibais*, Viveiros de Castro (2015, p. 181) explica o motivo pelo qual não se deve considerar o xamã “(...) um sacerdote larvar ou incoativo”, sendo o xamanismo antes “(...) um profetismo de baixa intensidade que uma religião proto-sacerdotal”. Trata-se de uma discussão da qual não sou capaz de participar, mas devo anotar, de passagem, que o pensamento de Zerzan sobre o xamanismo talvez possua algo de um etnocentrismo (praticado no tempo e no espaço) na medida em que imputa características de religiões modernas e institucionais a práticas rituais alheias a esse desenvolvimento. Ainda acerca da complexidade da figura do xamã (que, diga-se, é um termo que aparentemente pretende reunir, nele, toda a diversidade das incontáveis civilizações ditas *primitivas* com as quais o ocidente estabeleceu algum contato), vale lembrar que, para Clastres (2017, p. 206), ele está muito mais próximo ao que seria a figura de um médico do que de um feiticeiro ou profeta: “O xamã é isso. Ele funciona como médico para a comunidade e como máquina de guerra a serviço da comunidade contra os inimigos”. Clastres, desde os seus estudos sobre as civilizações ameríndias (aquelas nas quais, segundo ele, o poder existe dissociado da coerção e da relação comando-obediência), sugere que o poeta estaria mais próximo do chefe indígena – que, na comunidade, é aquele que detém a prerrogativa da fala e da linguagem.

O poder do chefe indígena, contudo, é regulado pela comunidade de modo a se tornar inoperante. Segundo Clastres (idem, p. 55), “A palavra do líder encerra em si mesma a ambiguidade de ser desviada da função de comunicação imanente à linguagem. É tão pouco necessário ao discurso do chefe ser ouvido que os indígenas não lhe prestam nenhuma atenção”, observação que leva o antropólogo à conclusão

de que “O estatuto da linguagem sugere com uma força singular essa conversão do estado de signo em estado de valor: o discurso do chefe, em sua solidão, lembra a palavra do poeta para quem as palavras são valores ainda mais que signos”²⁸. O chefe indígena, portanto, é um legislador (detentor do poder da palavra) que fala para nada – talvez para o que o poeta também escreva²⁹.

NO TE SIGAS ROMPIENDO LA CABEZA MUCHACHO

Le solía decir su señora madre
Las poesías no las lee nadie

Da lo mismo que sean buenas o malas (PARRA, 2015, p. 111)

Voltando à definição de xamanismo proposta por Viveiros de Castro, é preciso destacar o termo **cosmopolítica** – colocando-o aqui em relação com um outro, *antipolítica*, que tanto importa nesta pesquisa. Tanto um quanto outro, a meu ver, se pautam numa crítica à política, ao mecanismo que define a partição das vozes, da fala, da palavra e do sensível – e, a despeito da aparente oposição das nomenclaturas (um se fecha, ~~anti~~, o outro se abre, **cosmo**), ambos operam por meio da ampliação,

²⁸ Não sei o quanto há de ironia (se é que havia ironia) na comparação de Clastres entre o chefe indígena ao qual ninguém dá ouvidos e o poeta, uma espécie de escritor que, tradicionalmente, ninguém lê – ou um recitador que, em seus saraus um tanto ridículos, também diz algo para ninguém ouvir.

²⁹ A princípio, essa posição, marcada por um poder esvaziado, cuja figura, em nossa cultura, remete a alguém que simplesmente fala sozinho, dificilmente pode ser encarada através de algum viés positivo, mas penso que talvez seja um método válido de, através de um modelo cuja origem está em civilizações ágrafas, colonizadas e massacradas justamente pela violência que é também a violência da escritura, exercitar, em meio à linguagem, um impoder, um não-poder – ou algo do gênero.

da inclusão daquilo que a política não comporta, seja abandonando o seu território de uma vez por todas, seja ampliando-o de tal modo a deixá-lo irreconhecível.

Substituir a palavra poesia pela palavra poesia. Substituir a palavra política pela palavra política.

O que esta poesia – seja ela uma antipoesia, uma poesia contra a poesia ou uma poesia que flerta com o que está fora da poesia, da palavra, do nomeado –, o que ela parece procurar é, como propõe Derrida acerca de uma nova relação política e poética com o animal, “(...) aceder a um pensamento, mesmo que seja quimérico ou fabuloso, que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra, e de outra maneira que uma privação”³⁰. O acesso a este pensamento exige, talvez, um salto para fora ou para além ou para alguém do poema, como parece intuir ou desejar Ana Cristina César (que sabe-se lá de onde salta para o meio desta tese) num determinado momento de uma série de escritos seus sobre o gato (e seu ~~nome~~ gasto³¹), quando ela diz que

o gato era gato que **não símbolo**
e símbolo que não era nesse dia
o gato era o dia **sem poeta**
redividindo em dias os seus saltos
que dia a dia seriam de montanhas
e desenhos e escritos que parassem
o dia do gato que seria

³⁰ A dificuldade desta tarefa será a sua impossibilidade ou o seu motor? Segundo Preciado (online), “O tempo de animalismo é o do impossível e o do inimaginável”, outros nomes para o inomeável, mas “Este é o nosso tempo: o único que nos resta”.

³¹ Num deles, aliás, há um comentário apropriado para a praga rogada por Philip Sidney aos insensíveis à poesia: “O nome morto vira lápide,/ falsa impressão de eternidade” (CESAR, 2013, p. 177)

e o **salto** futuro do poeta (CESAR, 2013, p. 181)

Este salto (movimento, uma corrida em volta do mundo), aqui situado no futuro, é o que permitiria pensar as ausências listadas por Derrida como qualquer coisa que não uma privação – digo: privação de mundo, de desejos, de voz, de justiça, de direitos, de sensível, mas

adeus ao poema

Se o poeta cala, o seu silêncio *quer dizer* ou *diz* qualquer coisa? Ou o silêncio está fora da comunicação e, portanto, do poema? As relações e confusões entre *dizer* e *escrever* ou entre *estilo* e *voz* podem ser ainda mais produtivas se pensadas junto àquelas entre o *silêncio* e a *escuta*, o *silêncio* e a *escrita*. Quando é que Rimbaud é poeta: quando escreve e recita os seus versos ou quando silencia e desaparece em seu silêncio?

Henri Meschonnic (2015, p. 7) diz um sonoro “**Não** ao rimbaudismo que vê Rimbaud – a poesia em sua partida fora do poema” – mas resta uma dúvida: será necessária esta fratura que opõe a vida com obra à vida sem obra? Ou antes: é possível falar em vida sem obra?

Octavio Paz, no seu breve e agudo comentário acerca de “*Muerte sin fin*”, o grande poema de José Gorostiza, diz ter sido ele fruto de “*catorce años de silencio*” (PAZ, 1994, p. 244), dando uma grande importância a essa espécie de paciência que caracterizou o trato de Gorostiza com a escrita e sobretudo com a publicação das suas obras. Não parece justo, portanto, afirmar que os quatorze anos de gestação do poema (aqui incluídos os momentos distantes de cenas e contextos de escrita, em que o poeta esteve “fora do poema” – em suas atividades profissionais e políticas,

por exemplo) tenham constituído momentos sem obra. E se foram momentos fora do poema, podem ter sido, por outro lado, momentos **dentro da poesia**?

A importância que Meschonnic dá à obra, ao objeto (que seja verbal) produzido através da atividade poética resvala num tema antigo, que Agamben (2018, p. 63) acompanha desde Aristóteles: "Quem possui – ou tem o hábito de – uma potência pode colocá-la em ato ou não. A potência – (...) é definida essencialmente pela possibilidade do seu **não** exercício". Em resposta aos megáricos, segundo os quais "a potência só existe no ato", Agamben (Idem, pp. 63-64) diz que Aristóteles propõe: "Se isso fosse verdade – (...) –, não poderíamos considerar arquiteto o arquiteto quando não está construindo, nem chamar o médico de médico na hora em que ele não está exercendo sua arte". Será possível, então, chamar de poeta o homem fora da obra poética? Melhor: será possível não chamá-lo de poeta? A reflexão em torno do que Agamben (Idem, p. 67) chama de *potência-do-não* leva o filósofo italiano à definição de que "(...) ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência". Teria sido à mercê da sua impotência que Gorostiza passou os quatorze anos de silêncio até o seu poema?³²

³² É curioso para mim que, no desenvolvimento de suas teses acerca da potência-do-não ou da poética da inoperosidade, como também a denomina, Agamben passe tanto pelo cavalo quanto por Rimbaud: pelo primeiro ao recordar que, bem como Aristóteles, "(...) já Platão se interrogara sobre qual seria o ergon, a atividade específica – por exemplo, do **cavalo**" (AGAMBEN, 2018, pp. 76-77) e pelo segundo ao concluir que "Na biografia de Rimbaud, essa extrema anexação da vida à obra não tem, obviamente, nenhum fundamento (...)", embora assuma que "Fica a impressão singular e tenaz de que a decisão de largar a poesia para vender armas e camelos na Abissínia e em Áden é parte integrante de sua obra" (Idem, p. 144).

No mesmo texto em que propõe outro Rimbaud, no qual já não interessa a saga do homem que abandona a poesia, Meschonnic (2015, p. 7) escreve:

Não, a poesia não está no mundo, nas coisas. Contrariamente ao que disseram os poetas (...). A prova, se preciso fosse, de que a poesia não está no mundo é que os não poetas estão nele assim como os poetas, e não fazem disso um poema. **Um cavalo que dá uma volta ao mundo continua sendo um cavalo**

– e a sua argumentação é estridente como toda argumentação que tenta convencer (ou converter) mascarando as suas eventuais fraquezas: afirmações como “contrariamente ao que disseram os poetas” (ao que parece que se seguirá “eu direi a verdade:” – e, afinal de contas, quais poetas, todos os poetas?), e, sobretudo, aquele “se preciso fosse” em relação à “prova” do seu argumento aparentemente auto-evidente desmascaram e empobrecem o seu discurso muito mais do que o silêncio o faria. Seria desonesto, no entanto, não salientar que o debate de Meschonnic é algo bastante específico e particular ao contexto da poesia francesa e da leitura tradicional de Rimbaud e Mallarmé – sua mira, ademais, parece procurar sobretudo as ideias de Paul Valéry (que discutirei mais adiante): “Há, em uma poesia à francesa, por razões que não são estranhas ao mito do gênio da língua francesa, a institucionalização de um culto feito à poesia, que produz uma ausência programada do poema” (MESCHONNIC, 2015, p. 1).

A experiência e a expressão de Gorostiza, um poeta mexicano, vão por caminhos e crenças distintas, quase opostas às do teórico francês. A sua atenção àquilo que amiúde chama de “Forma” (vide “*Presencia y fuga*”), algo que está além ou talvez aquém do poema e que, neste, só pode ser contida ou detida sem a sua inteireza (pois ela é fluida e dinâmica – como a água, como o vento, como *o cavalo que dá uma volta*

ao mundo), indicam um poeta para quem a poesia está no mundo, nas coisas, não apenas no poema (contrariamente ao que disse Meschonnic):

*Te contienen, oh Forma, en el suntuoso
muro que opones de encarnada espuma
al oscuro apetito de la bruma
y al tacto que te erige luminoso* (GOROSTIZA, 2003, p. 154).

Por exemplo: num certo momento de “*Muerte sin fin*”, Gorostiza vê uma “*descarnada lección de poesía*” (GOROSTIZA, 2003, p. 196) em “*El camino, la barda, los castaños*” (Idem, ibidem), ali “*en medio del jardín, bajo las nubes*” (idem, ibidem) – ele vê, portanto, uma lição de poesia no mundo, longe do poema ainda, embora pronta para passar a este. De forma mais prosaica, e talvez por isso mais clara, escreve em suas “*Notas sobre poesía*” que “*Me gusta pensar en la poesía no como en un suceso que ocurre dentro del hombre y es inherente a él, a su naturaleza humana, sino más bien como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior*” (GOROSTIZA, 1996, p. 144). A retirada da poesia do âmbito específico da natureza humana faz com que o cavalo de Meschonnic siga dando voltas nesta tese – e serão muitas. Mais adiante, Gorostiza completa, trazendo uma ideia de desejo (mais do que de saber ou produção) para a experiência poética: “*Para el poeta, la poesía existe por su sola virtud y está ahí, en todas partes, al alcance de todas las miradas que la quieran ver*” (Idem, ibidem).

De volta ao ensaio de Octavio Paz, a sua escolha pela palavra “silencio” não pode ser gratuita – e deve ser levada em conta. Afinal, ele poderia ter dito: quatorze anos de trabalho, quatorze anos de escrita, quatorze anos de tentativas – mas diz quatorze

anos de “silencio”. Nesse caso, silêncio parece significar, sobretudo, uma retirada ou uma presença mínima no âmbito de circulação tradicional da obra literária e poética, já que Gorostiza pouco publicou após o seu primeiro livro, *Canciones para cantar en las barcas*, de 1925. Mas não só, se pensarmos junto com Paul Zumthor, para quem a leitura do texto poético (a comunicação poética) é marcada também pelo “(...) silêncio anterior” (ZUMTHOR, 2007, p. 87) ao “objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página” (Idem, ibidem): nem tudo na obra é voz, ainda que, tanto para o teórico canadense quanto para o poeta mexicano, a poesia seja, em essência, um fenômeno advindo da experiência vocal – para Gorostiza (1996, p. 148), por exemplo, “(...) *así como Venus nace de la espuma, la poesía nace de la voz*”. Portanto, quatorze anos de silêncio não são quatorze anos sem publicar livros, mas quatorze anos de atenção – não de *privação*, mas de certa *disposição* que permite uma experiência distinta da escuta (e do dizer que se segue à escuta), para usar os termos de Nancy.

Entre muitas virtudes, Chuang-Tsê tinha a de ser hábil no desenho. O rei lhe pediu que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê respondeu que precisava de cinco anos e uma casa com doze criados. Passaram-se cinco anos, e o desenho ainda não estava começado. ‘Preciso de outros cinco anos’, disse Chuang-Tsê. O rei os concedeu. Passados dez anos, Chuang-Tsê tomou do pincel e, num instante, com um único gesto, desenhou o caranguejo, o caranguejo mais perfeito que jamais se tinha visto

Ricardo Piglia (2004, p. 98) reconta esta história que Calvino já recontara em suas *Seis propostas para o próximo milênio*. Recordado o caso, Piglia (Idem, ibidem) se demora sobre a questão do tempo da arte: “(...) a dificuldade reside, recordemos Marx, em medir o tempo de trabalho necessário numa obra de arte, e portanto a dificuldade de definir (socialmente) seu valor”, visto que “A arte é uma atividade

impossível do ponto de vista social, porque seu tempo é outro, sempre se demora muito (ou muito pouco) para 'fazer' uma obra" (Idem, p. 99)³³. Num regime sensível tal como aquele no qual Meschonnic atua, e que, como se viu no capítulo anterior, está centrado nas ideias de *poiesis* e *praxis*, produções, afazeres, a demora ou, no limite, a ausência da obra são mal vistas – e o que a ida até Piglia (que vai a Calvino e a Marx) revela é a sua ligação ou ao menos a sua semelhança estreita com uma organização social como a capitalista. Silêncio, aqui, talvez seja um outro nome para greve³⁴.

Mas uma poética do silêncio não ignoraria a presença da voz e do dizer na poesia³⁵, antes propondo um novo equilíbrio entre estes fatores, que conformam a arte poética e, a rigor, a comunicação mesma – pois, como lembra Enid Puccinelli Orlandi (2007, p.27) em seu estudo sobre *As formas do silêncio*, "(...) quando o homem individualizou (instituiu) o silêncio como algo significativamente discernível, ele estabeleceu o espaço da linguagem". Os quatorzes anos de silêncio anotados por Paz condizem com uma obra que, diz, "(...) *reducida hasta lo exiguo, es más silencio que*

³³ Relembrar ainda do *bom poema* de Leminski (2013, p. 245), que

(...) leva anos
cinco jogando bola,
mais cinco estudando sânscrito,
seis carregando pedra,
nove namorando a vizinha,
sete levando porrada,
quatro andando sozinho, (...)

³⁴ A proposta leva a uma leitura inversa do célebre poema de Augusto de Campos, talvez uma ideia de *livre se não escreve*.

³⁵ O próprio Gorostiza anota que "*La diferencia entre prosa y poesía consiste en que, mientras una no pide al lector sino que le preste sus ojos, la otra necesita de toda necesidad que le entregue su voz*" (GOROSTIZA, 1996, p. 148).

voz” (PAZ, 1994, p. 243) – o que indica, a um só tempo, a força do silêncio, mas também a presença inevitável da voz³⁶. Resta saber que voz é essa.

É também por isso, afinal, que o seu caso parece ser oposto ou ao menos distinto do de Rimbaud, cuja obra culmina no silêncio e no ~~desaparecimento~~ absoluto – já que, para Gorostiza (lido por Paz), o silêncio culmina numa obra, *aparição*.

As diferentes lições do silêncio experimentado por Rimbaud e por Gorostiza talvez possam ser pensadas a partir dos termos com os quais Agamben descreve o silêncio tal como ele é experimentado na filosofia: ao narrar uma fábula segundo a qual os atenienses chicoteavam os jovens candidatos a filósofos, que deviam suportar a surra em silêncio, mas relembrando o caso específico de um candidato em particular que, imediatamente após apanhar calado, comemora a sua eleição e, desse modo (por assumir e celebrar o silêncio), perde a condição de filósofo, Agamben (2013, p. 110) escreve que

(...) a filosofia tem certamente a ver com a experiência do silêncio, mas que o assumir dessa experiência não constitui de modo nenhum a identidade da filosofia. (...) O silêncio não é a sua palavra secreta – pelo contrário, a sua palavra cala perfeitamente o próprio silêncio.

A leitura de Agamben dota a fábula de uma ambiguidade curiosa, já que a sua conclusão é de que, a despeito do candidato ser “desclassificado” por falar, o sentido da filosofia é falar – calar o silêncio, não assumi-lo até as últimas consequências,

³⁶ “[...] ao invés de pensar o silêncio como *falta*, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como *excesso*” (ORLANDI, 2007, p. 31), proposta que me lembra aquela feita por Derrida e comentada ao final do capítulo anterior sobre encarar a ausência do nome não como uma privação.

como sentido e expressão finais da verdade, e nem assumi-lo vaidosamente diante dos outros, ainda que a experiência silenciosa seja parte inevitável da sua constituição. Esse se parece com o silêncio que Gorostiza experimenta, no qual vive e convive com a poesia e com a escuta, sem no entanto perder a voz. Contudo, parece possível ler a fábula não como a história de um aprendiz que se apressa em falar, simplesmente, mas como a história de um erro que consiste em *falar que se cala*, em não apenas *calar* (erro que Rimbaud não cometeu: ao abandonar a poesia e optar pelo silêncio, ele simplesmente se cala, negando a experiência própria da filosofia – assumindo, quem sabe, a da poesia?)

Essa ambiguidade, essa contradição, esse paradoxo (pois é tudo isso) da fala ou do discurso sobre o silêncio não pode passar ao largo de nenhuma tentativa de produzi-lo – sendo talvez uma outra faceta do mesmo caso de ser um ~~antipoeta~~ fazendo **poesia**. Quando investiga uma possível poética do silêncio nas obras de João Cabral de Melo Neto e Paul Celan, o crítico e tradutor Modesto Carone (1979, p. 85) escreve que “O paradoxo da situação, porém, parece ser o fato de que, enquanto linguagem que é, o poema fala desse silêncio (...)”. No entanto, ao se pensar o silêncio como fator essencial para a composição poética (os quatorze anos de silêncio de Gorostiza, a proposição de Zumthor do silêncio anterior à obra na página, o silêncio final de Rimbaud) parece possível vislumbrar uma proximidade maior da seguinte solução proposta por Orlandi (2007, p. 50, grifos meus): “Compreender o silêncio não é, pois, atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação com o dizer (‘traduzir’ o silêncio em palavras), *mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar*”. O que *quero* fazer, neste capítulo, é ler o silêncio factual

de Gorostiza numa relação possível com o seu silêncio temático, não para superar ou resolver eventuais contradições, mas para fazê-las produzir novas possibilidades de leitura e de escrita³⁷.

Mais do que pensar em Rimbaud, as relações de Gorostiza com o simbolismo francês me parecem ser muito mais profundas e claras se se considera a produção (algo já tardia) de Paul Valéry – que, ao comentar o processo de composição do seu “Cemitério Marinho”, escreveu:

Não sei se ainda está em voga elaborar longamente os poemas, mantê-los entre o ser e o não ser, suspensos diante do desejo durante anos; cultivar a dúvida, o escrúpulo e os arrependimentos – a tal ponto que uma obra sempre retomada e refeita adquira aos poucos a importância secreta de um trabalho de reforma de si mesmo (VALÉRY, 2007, p.161).

Nesse mesmo texto-depoimento, o poeta e pensador francês anota que o poema “(...) primeiramente foi apenas uma imagem rítmica vazia” (Idem, p. 165), com o que parece dizer que o poema, antes de palavras a serem comunicadas, surgiu como um ritmo que desejava se comunicar – sobretudo com o próprio poeta. O poema surge e exige que o poeta – antes de falar – se cale e esteja à escuta. Exige silêncio – pois, como lembra Roberto Zular (*sem data*, p. 8), o comentário de Valéry à tradicional afirmação de Descartes é: “OUÇO, logo escrevo”³⁸.

³⁷ Leia-se o seguinte trecho de Agamben sobre a “poética da inoperosidade”: “E talvez o modelo por excelência dessa operação que consiste em deixar inoperantes as obras humanas seja a própria poesia” – ou seja: uma operação cuja meta é a inoperosidade, uma voz cujo som é o silêncio, uma poesia cujo poema não é escrita.

³⁸ “Esperamos a palavra inesperada - e que não pode ser prevista, mas esperada. Somos os primeiros a escutá-la” (VALÉRY apud ZULAR, *sem data*, p. 8) e “Falar é ouvir” (Idem, *ibidem*) são outras significativas reflexões de Valéry a esse respeito. Num ensaio acerca de um livro de Jaime Torres Bodet, Gorostiza vai até o poeta e teórico francês para refletir justamente sobre a questão da voz: “Las cualidades que se pueden enunciar de una voz humana – dice Paul Valéry – son las mismas que se deben estudiar y ‘dar’ en la poesía” (GOROSTIZA, 1996, p. 137).

A experiência de Valéry – do poema como imagem rítmica vazia – importa também na medida em que indica uma natureza do poema que é anterior não apenas a uma eventual materialização na página, mas até mesmo a qualquer desenvolvimento, ainda na mente ou na memória do poeta, **em palavra mesma, em nome, linguagem humana** (já que os ritmos não parecem ser exclusivos nossos, passíveis de serem vividos e sentidos pelo próprio cavalo em sua volta ao mundo, ao qual não se pode negar, como diz Derrida (2011, p. 91) de todo animal, “esse poder de se traçar, de se traçar ou **retraçar um caminho de si**” – de promover uma reforma de si?). Desse modo se vislumbra uma possível relação desse nascimento do poeta com a retirada do poético do âmbito específico da natureza humana, como propõe Gorostiza.

Fazer a reforma de si, retraçar o caminho de si: isto que é promovido pelo contato lento e longo com a poesia (que ainda não é e pode nem chegar a ser poema, e que, para uns, pode ser uma cavalgada *inútil* ao redor do mundo) seria, então, um método de formação de subjetividade, no sentido que Foucault (relembrado por Agamben[2018, p. 162]) pensa o “cuidado de si”: “Dessa contradição Foucault aparenta dar-se conta quando escreve que ‘o si com o qual se tem relação não é outra coisa senão a própria relação (...)’. É, em suma, a imanência ou melhor, a adequação ontológica do si à relação”. Aqui, ao contrário do que afirma Meschonnic (aquilo de

que não há sujeito senão sujeito do poema), se pode dizer que há sujeito na medida em que há relação consigo, a despeito do poema³⁹.

De volta à história e à proposição demoradas de Piglia, valeria recordar agora o seu diálogo com Borges, que aparece para desdobrar a narrativa de Chuang-Tsê no sonho e na animalidade. Primeiro, o Chuang-Tsê escrito por Borges não desenha um caranguejo, mas uma borboleta, o que “(...) o teria levado ao sonho de Chuang-Tsê”, a clássica narrativa, levemente alterada por Borges e Piglia, segundo a qual “Chuang-Tsê pinta a borboleta, sonha, e ao despertar, não sabe se é um homem que sonhou ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonha ser um homem”. O que parece se dar, ao menos na minha leitura, é a entrada numa temporalidade distinta: a demora, aquela que, no caso da poesia, se daria no convívio com uma imagem rítmica vazia, sem linguagem humana, seria o gatilho para este embaralhamento entre homem e borboleta – como se esse trabalho de reforma de **si mesmo**, ou esse traçar e retraçar de um caminho de si pudesse, contraditoriamente, levar ao **outro**.

Orlandi (2007, p. 27) observa que “A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente” – e é

³⁹ Agamben (2018, p.162) segue a sua análise de Foucault e põe em dúvida se o filósofo francês de fato abandona a ideia de que a relação se dê numa atividade criativa como a produção de um texto, afirmando sobre uma declaração numa entrevista de Foucault que é “(...) legítima lê-la no sentido de que a relação consigo e com o trabalho sobre si só se tornarão possíveis se forem conectados com uma atividade criativa”. Contudo, ele, Agamben (Idem, p. 166), o filósofo italiano, chega à conclusão de que “(...) o pintor, o poeta, o pensador – e, em geral, qualquer um que pratique uma ‘arte’ e uma atividade – não são os sujeitos soberanos titulares de uma operação criativa e de uma obra; são, antes, viventes anônimos que, contemplando e tornando a cada vez inoperantes as obras da linguagem, da visão e dos corpos, procuram ter a experiência de si e manter-se em relação com uma potência (...)”.

nesse largo movimento, afinal, que o poeta empreende esse trabalho de reforma de si mesmo, como quer Valéry ao conviver com o poema por longo período (e o não poeta, para voltar ao curioso termo de Meschonnic, não faria o seu próprio movimento de reforma no silêncio da leitura ou no silêncio puro e simples?)⁴⁰.

Outra vez: Orlandi (2007, p. 27) observa que “A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente” – e não seria esse movimento largo dos sentidos e essa desestabilização do sujeito promovidos pelo silêncio um interesse possível de Rimbaud, aquele que declarava a natureza outra do eu e procurava o desregramento dos sentidos? Ao poeta dissidente, a reforma de si mesmo talvez conduzisse ao seu desaparecimento.

Mas, sim, talvez uma reforma de si mesmo – pois, como escreve Jean-Luc Nancy (2014, p. 23) “Estar à escuta será então sempre estar inclinado para ou estar num acesso ao si”. Estar em silêncio e à escuta, estar inclinado ao si e com sentido e sujeito em movimento: são estes os outros nomes e termos para uma ideia de contemplação, ou meditação, que historicamente (e religiosamente) se afina ao silêncio. É neste sentido, ao que parece, que Roland Barthes observa que o

⁴⁰ Outra vez Octavio Paz (1994, p. 244, grifos meus): “*Gorostiza no es un orfebre, un trabajador del verso, sino un poeta que sabe calar y que sólo se expresa cuando, dentro de sí, el poema ha madurado y está próximo a estallar*”. Interessaria a Valéry, também, a possibilidade de encarar os quatorze anos de elaboração não como tempo sem poema, mas sim como tempo dentro da poesia. A partir de uma pergunta do poeta francês (“Por que não se poderia conceber a produção de uma obra de arte, por seu lado, como obra de arte?”), Carone (1979, p. 124) propõe: “Numa visão de conjunto capaz de reunir todos esses dados segundo a posição assumida por Valéry diante da obra de arte, seria viável, no caso dos dois poetas [Cabral e Celan], considerar como poesia *não só o resultado mas também o processo de produção do poema*”.

desenvolvimento da escuta humana produz, a certa altura, uma escuta religiosa que “intencionaliza o sagrado e o secreto” (BARTHES, 1990, p. 221), a partir da qual a escuta passar a sondar “a intimidade, o segredo do coração” (Idem, ibidem), concluindo que “Uma história e uma *fenomenologia da interioridade* (que, talvez, nos falte) deveriam ir ao encontro de uma fenomenologia da escuta” (Idem, ibidem, grifo meu). A religiosidade e o sagrado, encarados como fenômenos nos quais o silêncio e a escuta são fundamentais para que se possa experimentá-los (e experimentar-se a si mesmo), são também definidores da experiência poética de José Gorostiza.

Sim: *uma reforma de si mesmo*. Um ato do artista que é, em sua essência, sagrado, ritualístico e religioso

Até que, quando a máscara religiosa perde a credibilidade, o artista, que sacrificou sua arte por uma verdade superior, revela-se tal como é: apenas um corpo vivo, apenas vida nua, que, enquanto tal, apresenta-se para exigir seus **direitos inumanos** (AGAMBEN, 2018, p. 145)

A posição medial do poeta⁴¹, tal como descrita por Valéry, e a sua relação íntima com o silêncio e a escuta são claramente discerníveis nos versos de “*Declaración de Bogotá*”, escrito por Gorostiza em 1948. É sabido que o poeta mexicano, na função de diplomata, participou da *IX Conferência Internacional Americana*, realizada na capital colombiana, na qual se criou a OEA (Organização dos Estados Americanos) e se redigiu uma “Declaração Americana dos Direitos e Deveres do **Homem**”, também conhecida como “Declaração de Bogotá”. Há, nisso tudo, um toque de

⁴¹ *O ritmo – o poeta – o poema ou: a poesia – o poeta – o poema.*

ironia, já que Gorostiza dá à composição poética o mesmo título do documento político – logo ele, tão avesso ao trato de temas sócio-políticos na sua produção artística. A ironia, contudo, se desenvolve e se transforma numa profunda reflexão acerca da voz e da escuta e do lugar destas na experiência poética (e, por tabela, também política)⁴².

Ironia: uma palavra que a princípio passaria muito longe (ou, se perto, muito rapidamente) de Gorostiza, um poeta sério e tantas vezes duro. Mas lá está – pois, se como diz Agamben, "(...) na decisão de Rimbaud toma consciência o fracasso da tentativa romântica de unir prática mística e poesia, o trabalho sobre si mesmo e a produção de uma obra", o poema de Gorostiza, como pretendo lê-lo adiante, encena a produção de uma obra em relação com a sua prática política (tornada, como se verá, mística).

⁴² É também com ironia que Parra reelabora, textual e visualmente, o poeta como mediador imparcial entre dois mundos, duas realidades, comparando-o a um radialista, um locutor – a figura vocal que, a rigor, é um empregado a narrar as notícias (supostos pedaços descolados da realidade com fidelidade) tal como interessa, por exemplo, aos seus patrões:

O poema se inicia já com o silêncio sendo rompido: “*Ha silbado una ráfaga de música*” (GOROSTIZA, 2003, p.160). Essa música, que não se sabe quem toca, desce das montanhas de Bogotá e alcança o poeta: “*Te hace sonar el aire:/ eres su flauta*” (Idem, ibidem) – trata-se, a rigor, de uma *imagem rítmica vazia* (tal qual aquela que aparece a Valéry) que usa o poeta para se tornar aparição, poema, um ritmo preenchido por um sentido. É significativo que seja essa *ráfaga* (esse *sopro*) que produza e conduza a escrita do poema, já que a imagem (ou o som) do sopro está tradicionalmente ligada à de criação, seja ela poética ou religiosa. A filósofa Adriana Cavarero (2011, p. 36) explica que

Para a fase mais antiga da religião hebraica, Deus é voz, ou mesmo sopro, não palavra. Ele se transforma em palavra – segundo a fórmula ritual, ‘palavra de Deus’ – por meio dos profetas que lhe emprestam suas bocas, de forma que o *qol* divino se faça língua articulada, ou melhor, língua de Israel. O profeta ‘não faz Deus falar, mas, no momento em que abre a boca, Deus já fala’ [trata-se de uma citação de Gershom Scholem]. A palavra de Deus se torna então perceptível no *medium* da linguagem humana.

Essa percepção se afina à declaração de Orlandi, numa visão já mais laicizada do que a de Scholem, segundo a qual a religião se pauta na “onipotência do silêncio divino” (ORLANDI, 2007, p. 28), o que exige do homem que ele faça “falar a voz de Deus” (Idem, ibidem) – voz que vem a se confundir com a própria ideia de livro, de *Bíblia*, onde ela se materializa e faz-se cânone. Como escreve Blanchot, numa das suas reflexões sobre a ideia de Obra e Livro, “*Le livre est d’essence théologique. C’est pourquoi la première manifestation (la seule aussi qui ne cesse de se déployer) du théologique ne pouvait être qu’en forme de livre. Dieu en quelque sorte ne reste Dieu (ne devient divin) qu’en parlant **par le livre***” (BLANCHOT, 2009, p. 627), observações que talvez conduzam a uma possível justificativa para o fato de Gorostiza (poeta afeito ao religioso e ao sagrado), ao contrário de Rimbaud, não ter calado em definitivo a voz que vem do livro ou – mais propriamente – vem *ao* livro (e, já que é

este o caso, não custa recordar a denominação de “Religiões do Livro” que comumente se aplica ao Judaísmo, ao Cristianismo e ao Islamismo)⁴³.

No caso de “Declaración de Bogotá”, o sentido e o sentimento religiosos não parecem estar em primeiro plano, algo que se pode divisar mais nitidamente, por exemplo, num poema como “Prelúdio”, com o qual dialoga diretamente:

*Esa palabra, sí, esa palabra
esa, desfalleciente,
que se ahoga en el humo de una sombra,
esa que gira - como un soplo - cauta
sobre bisagras de secreta lama,
esa que en el aura de la voz se astilla,
desalentada,
como si rebotara
en una bella úlcera de plata,
esa que baña sus vocales ácidas
en la espuma de las palomas sacrificadas,
esa que se congela hasta la fiebre
cuando no, ensimismada, se calcina
en la brusca intemperie de una lágrima,
mírala, ay, tócala!
mírala ahora!
mírala, ausente toda de palabra
(...) (GOROSTIZA, 2003, p. 130),*

no qual a referência ao sopro é direta e certos trechos parecem aludir à imagística cristã (como as pombas sacrificadas), bem como fala, noutros momentos, de fé e de nascimentos de universos⁴⁴. Já num dos poemas que compõem “Muerte sin fin”, a *inteligência* é acusada porque

Finge el calor del lodo,

⁴³ A esse propósito, interessa também certa leitura de Jacques Rancière segundo a qual Rimbaud tinha consciência de que a “nova língua” que ele buscava forjar, e aparentemente pela qual abandonou a poesia, tinha dois nomes: “(...) um, sem problema, o de alquimia; o outro, infinitamente mais temível, o de novo cristianismo” (RANCIÈRE, 1995, p. 153).

⁴⁴ Além disso, a ideia de uma palavra *ausente* de palavra deve ser sublinhada, visto que parece situar o drama num espaço ou num tempo em que há apenas o inomeável, o pré-poético e o pré-político, outros nomes para antipoético e antipolítico.

*su emoción de substancia adolorida,
el iracundo amor que lo embellece
y lo encumbra más allá de las alas
a donde sólo el ritmo
de los luceros llora,
mas no le infunde el soplo que lo pone en pie* (GOROSTIZA, 2003, p. 186),

sendo incapaz, justamente, de dar o sopro que de fato cria⁴⁵.

Essa escrita que vem do sopro, e que vem carregada de implicações e imagens religiosas, pode ser comparada àquilo que Derrida define como uma escrita de natureza *pneumatológica* – oposta a uma outra, segunda, de natureza *gramatológica*:

A escritura natural está imediatamente unida à voz e ao sopro. Sua natureza não é gramatológica, mas pneumatológica. É hierática, bem próxima da santa **voz interior** da *Profissão de fé*, da voz que se ouve ao **se entrar em si**: presença plena e vera da fala divina a nosso sentimento interior (...) (DERRIDA, 2008, p. 21, grifos meus).

Aqui, as leituras do filósofo francês reúnem dois pontos que procuro discernir na poesia de Gorostiza, a saber, o seu silêncio e a sua inclinação para o sagrado. Mas, além disso, o caráter exíguo da sua escrita (essa escrita lenta, que carece de um tempo interior específico para se realizar) talvez possa ser esclarecido também por este viés pneumatológico, que se distancia de uma necessidade gramatológica, de uma necessidade de livro, para permanecer mais mística e mágica do que propriamente religiosa. Se, ao contrário de Rimbaud, Gorostiza não renunciou ao livro, não se pode minimizar o fato de que ele aparentemente não o priorizou.

⁴⁵ O uso de “lodo”, que parece aludir ao barro de que é feito o homem segundo a mitologia cristã, faz com que seja possível uma leitura semelhante da “lama” no “Preludio”, situando o sopro divino que circula por sobre os homens, “*bisagras de secreta lama*”.

Contudo, é significativo que o sopro, na “Declaración de Bogotá”, alcance o poeta quando

*Tropieza en la esbeltez de tu blancura
como topa la luz, allá en la plaza,
en la amarilla catedral de aceite
que, lenta, se consume
cedendo a los domínios de la estrella
su estatura de llama endurecida* (GOROSTIZA, 2003, p. 160),

convocando a imagem da catedral e da luz para uma comparação com o que se passa nos domínios da poeta (a catedral) e da poesia (a luz).

“Imagino así una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña” (GOROSTIZA, 1996, p. 145), escreve em suas “Notas sobre poesía”. A suposta semelhança entre poesia e luz é reveladora da centralidade que o sentido da visão possui na poética de Gorostiza (já que o poeta é justamente aquele que quer ver a poesia no mundo, como se comentou mais acima), fator que leva Horácio Costa, em seu prefácio à tradução brasileira da obra poética de Gorostiza, a relacioná-la com a poesia visionária de índole romântica e com a iluminação (*satori*) oriental (COSTA, 2003, pp. 26-27), além de embasar a proposta do poeta e tradutor brasileiro de investigar a ideia de Vazio na obra do mexicano, o que talvez seja outro nome para o Silêncio. Essa centralidade, no entanto, não impede que o sentido da audição também seja fundamental em sua conformação (e mesmo o tato: no primeiro soneto de “Presencia y fuga”, a Forma é a “abeja de la carne” e, no primeiro verso de “Muerte sin fin”, o poeta se diz sitiado em sua própria epiderme), o que configura a poesia de Gorostiza como uma espécie de festim dos sentidos (algo que talvez não desagradasse a Rimbaud), uma verdadeira experiência estética, em seu sentido pleno (e, afinal, que é o *satori* senão

uma iluminação decorrente também de uma experiência do silêncio, da mente calada?). Sobre isso, observe-se ainda a passagem de “*Muerte sin fin*” em que se diz de um poema ao qual “(...) *no le basta el ser un puro salmo,/ un ardoroso incienso de sonido;/ quiere, además, oirse./ (...)/ quiere, además, un tálamo de sombra,/ un ojo,/ para mirar el ojo que la mira*” (GOROSTIZA, 2003, p. 194). Nancy (2014, p. 21) lembra que “(...) como é sabido desde Aristóteles, o sentir (a *aisthesis*) é sempre um ressentir, quer dizer, um **sentir-se-sentir** (...)”.

E então, a partir do primeiro contato da *imagem rítmica vazia* com o poeta descrita na “*Declaración de Bogotá*” – “*Ha silbado una ráfaga de música*” (GOROSTIZA, 2003, p.160) –, o que se lê é uma cena de escrita: insone (“*Te engrandece los ojos plenilunios*” [GOROSTIZA, 2003, p. 160]), o poeta é tomado justamente pelo ritmo (“*Imprime un ritmo pendular al brazo/ con que cortas la línea de tu marcha*” [Idem, ibidem]) e se refere até mesmo ao chá que bebe enquanto escreve e sorri (“*Te ahoga la sonrisa inescrutable/ en un sabor de té que se azucara*” [Idem, ibidem]). O poeta, à janela, tem como pano de fundo a cidade de Bogotá, triste e um tanto escondida pela garoa: “*Detrás de tu figura/ que la ventana intenta retener a veces,/ la entristecida Bogotá se arropa/ en un tenue plumaje de llovizna*” (Idem, p. 162). Logo em seguida, alterando-se inclusive o tom, que parece se tornar mais imperativo e direto (“*He aquí los hechos*” [Idem, ibidem]), surge propriamente o sopro feito palavra, a declaração.

O poeta como aquele através do qual soa o sopro ou a voz do Outro (assim feita palavra, declaração) é, a bem dizer, uma figura que precede o cristianismo e que já se encontra na fundação mesma da reflexão acerca do fenômeno poético no Ocidente, mais exatamente no *Íon* de Platão⁴⁶. Trata-se, portanto, de um traço tão antigo e difundido que pode ser encontrado em autores tão díspares (e em leituras as mais diversas) quanto José Gorostiza e Antonin Artaud (foi sob o signo da “palavra soprada”, por exemplo, que Jacques Derrida leu a obra do dramaturgo francês, desdobrando o tema entre a psicanálise e a análise de textos, intertextos e contextos⁴⁷).

Dentre essa multiplicidade de formas com as quais o sopro e a voz se revelam na poesia e nas suas leituras, uma das mais produtivas diz respeito às suas relações com a política. Sabe-se que a fundação do conceito de política, no Ocidente, está intimamente ligada à voz e à sua cisão e partilha: nós homens seríamos animais políticos porque, além da *voz*, traço que compartilhamos com os outros animais, possuiríamos também o discurso, *lógos*. Mladen Dolar (2014, p. 192), ao analisar essa proposição de Aristóteles, afirma que “(...) a própria instituição da política

⁴⁶ “Pois não dizem [os poetas] essas coisas em virtude de uma técnica, mas em virtude de um poder divino, uma vez que, se eles tivessem, em virtude de uma técnica, a ciência de falar belamente em um gênero, também teriam em todos os outros; mas, por isso, o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores, e também dos cantores de oráculos e dos adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, *saibamos que não são eles – aqueles nos quais o senso está ausente – os que falam essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós*” (PLATÃO, 2011, p. 39, grifo meu). Numa primeira leitura, Natali escreveu à margem dessa nota: “Talvez o começo da separação vida/obra?”, algo que faz todo o sentido, visto que, nos termos propostos por Platão (e seguidos por tantos outros teóricos, filósofos e poetas, inclusive em termos laicizados), o poeta não tem como relacionar a sua obra à sua vida pelo fato de que a obra sequer é sua, mero instrumento que ele se torna nas mãos dos deuses, da tradição etc.

⁴⁷ Cf. DERRIDA, Jacques. “A palavra soprada”. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

depende de certa divisão da voz, de uma divisão dentro dela, sua partição". Esta, no entanto, não é a única partição que funda a política – some-se a ela, ainda, uma divisão entre aqueles que estão de forma plena no âmbito do discurso e aqueles que, ainda que transitem por ele, não o dominam e nem podem participar da discussão. Trata-se daquilo que Rancière (2009, p. 15) denomina partilha da voz ou partilha do sensível:

O cidadão, diz Aristóteles, é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte. O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a 'possui' (...)

A política, portanto, "(...) ocupa-se do que se vê e *do que se pode dizer* sobre o que é visto, de quem tem *competência para ver* e *qualidade para dizer*, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo" (Idem, p. 17, grifos meus).

Competência para ver: é preciso que salte aos *olhos* as relações possíveis entre esta cisão no âmbito dos animais falantes/políticos e aquilo que Gorostiza (1996, p. 144) afirma sobre a necessidade de *querer* ver a poesia (uma cisão no âmbito dos animais falantes/poéticos?): "*Para el poeta, la poesía existe por su sola virtud y está ahí, en todas partes, al alcance de todas las miradas que la **quieran** ver*". Há, e isso é óbvio, a diferença fundamental de que uma cisão se dá no campo da competência e outra no campo do desejo, ainda mais que nesta última, diz Gorostiza, a possibilidade está ao alcance de todos. Talvez interesse pensar as relações possíveis entre poética e política por meio de uma reconfiguração destes termos, ou através de uma mudança de princípios e de valorização do desejo sobre a

competência – afinal, muito da política (tal como a compreendemos e a praticamos hoje) não é justamente um trabalho de supressão e controle do desejo?

Qualidade para dizer: trata-se, e isso é óbvio, de um processo cujo resultado inevitável é um modo de silenciamento, que pouco ou nada tem a ver com o silêncio voluntário de Rimbaud ou o silêncio que se produz *na* e produz *a* experiência poética de Gorostiza, pois estes se dariam já na esfera privilegiada dos animais políticos de fato – e não naquela das mulheres, dos escravos e, ainda antes, dos não-humanos. Se o escravo *compreende a linguagem mas não a possui*, o mesmo se diria dos animais – já que, segundo Derrida (2011, p. 62, grifo meu), para a tradição filosófica dominante no Ocidente (ele diz de Aristóteles, Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Lévinas) “(...) o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, *de resposta*, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reação: do direito e do poder de ‘responder’”. Dizer que o animal é privado de resposta implica dizer também que ele é apto a compreender a pergunta ou o estímulo da linguagem que se dirige a ele e aos quais supostamente não pode responder. Há, aqui, um espaço ocupado tanto por *humanos que são escravos* quanto por *animais que não são humanos*, um ponto de encontro que, tradicionalmente, se classificaria como desumanizador dos humanos que lá se encontram, mas que talvez possa ser um ponto de fuga e superação tanto do rebaixamento do não-humano quanto do processo de silenciamento imposto aos dois⁴⁸.

⁴⁸ Com o risco (sem ele, o que resta?) de me atropelar um tanto, adianto que essa possibilidade é uma das forças da poesia e do trabalho artístico de Cecilia Vicuña (a vir, ainda, nesta tese), como parece ser o caso no poema “*Mawida*”, do seu livro *Saboramí*, quando diz que “*Desde que comenzó el exterminio del puma/ o león americano*” (VICUÑA, 1973, sem página), algumas mulheres “*(...) se han vuelto salvajes*” (Idem, ibidem) e “*Han sido vistas merodeando/ ciudades solitarias/ en compañía de amigables leones/ leopardos veloces guían su marcha// Huidizas lobas intratables/ amedrentan a sus*

É esquisita e incômoda essa posição que, segundo os filósofos citados acima, é a posição do animal na cena da linguagem – isto porque parece que a comunicação *seria possível*, mas *é impossível*. E logo penso, a partir disso, em “A poesia e a matança dos mosquitos”, de Leonardo Fróes (online, 2019), que já de início diz: “Cada poema original que escrevo à máquina contém/ pelo menos 2 ou 3/ cadáveres de mosquitos esfregados no rolo./ Isso porque escrevo muito de madrugada com a luz acesa”, esta apresentação menor e bem humorada (como é todo o poema, aliás) do sacrifício das pombas, agora insetos atraídos pela luz (a luz importa neste contexto) e mortos na máquina de onde saem as palavras. Ao final do poema, diz Fróes (idem) que “Os meus cachorros latem muito de noite quando estou escrevendo./ Eu acho isso muito chato porque fico tenso./ Às vezes eu penso que vai sair do mato um macacão enorme.” – ao meu ver explicitando a sua própria percepção desse lugar esquisito e incômodo do animal na cena da escrita (e da linguagem e da comunicação): os cachorros latem enquanto o poeta escreve e o poeta fica tenso porque não compreende os seus latidos (e aqui não é como se eles não fossem capazes de resposta, e sim o poeta e humano é que não seria capaz de

amantes/ con prácticas animales/ cuyo símbolo central/ es el lápiz labial" (Idem, ibidem), valorizando a relação entre o **feminino** e o **animal** e situando o centro dessas práticas num símbolo como o batom, um adorno, algo que tradicionalmente se usaria para demarcar a passagem da natureza à cultura, separando o animal do homem, mas que aqui parece ser um ponto nodal em que tudo se imbrica (não por acaso, nos lábios, na boca, numa fonte fundamental da comunicação – e o batom é, por fim, um lápis). Acerca disso, lembro outra vez de Preciado (online, 2019), agora afirmando: “Senhoras, senhores e outros, de uma vez por todas, o feminismo não é um humanismo. **O feminismo é um animalismo**. Dito de outro modo, o animalismo é um feminismo dilatado e não antropocêntrico”.

compreendê-los) com tudo apontando para o perigo iminente da chegada de um outro animal, este enorme, **selvagem**, desconhecido e **sem nome**⁴⁹.

De volta a Meschonnic, note-se que primeiro ele diz que “A prova, se preciso fosse, de que a poesia não está no mundo é que os não poetas estão nele assim como os poetas, e não fazem disso um poema” e logo conclui: “Um cavalo que dá uma volta ao mundo continua sendo um cavalo”. A relação entre as duas afirmações é de comparação e ilustração – o que significa que, na proposta do teórico, o não poeta ocupa, no mundo do discurso, o mesmo lugar do cavalo, um lugar negativo, silencioso e insignificante para a construção da subjetividade de hoje⁵⁰. O não poeta e o cavalo não possuiriam, então, a qualidade para dizer poética e politicamente. Pois então, uma das perguntas que procuro levantar com a tese é se não *poderão*, cavalo e não poeta, **querer** dizer antipoética e antipoliticamente.

O poeta, neste quadro sem dúvidas complexo e traiçoeiro, seria uma figura singular, e a sua participação na partilha da voz e do discurso única porque ele já encerraria, em si mesmo, em seu próprio corpo, uma outra cisão – que em certa medida o privaria tanto da voz quanto do discurso (que viriam das musas, dos deuses, do

⁴⁹ Aqui, o que percebo é o poema como instância de apresentação de um impasse entre homem e bicho, mais do que como via privilegiada de acesso daquele a este, de comunicação entre os dois. O poeta não dá palavras à voz do cão, registra-a em sua significação que está aquém dele (e da poesia) ou do próprio significado – o poema como lugar “(...) onde a linguagem se inscreve menos como fala do que como voz” (MACIEL, 2011, p. 94).

⁵⁰ Pois é o **hoje**, palavra com a qual Meschonnic abre seu manifesto, que interessa ao teórico.

inconsciente sobre o qual não tem qualquer domínio, da tradição literária, do Outro). Embora seja inegável que, na ordem dos discursos, a ele restaria um campo inteiramente seu (o poético – esse território aparentemente retirado, longínquo, quase lunar), fato que o faz privilegiado, a sua natureza incômoda e o seu lugar esquisito talvez sejam fatores que facilitem a experiência de uma transgressão, de uma fuga e de uma nova partilha do sensível e do dizer – daí, talvez, a profusão de antipoetas e antipoemas, expoetas e expoemas, despoetas e despoemas ao longo dos últimos tempos. As negações, os abandonos, os saltos pra fora, as dissidências – tudo isso não poderia ser sinal não apenas das limitações da poesia, mas também da sua maleabilidade, da potência que ainda preserva para a criação de outros espaços e possibilidades de dizer e mover, de dizer-se e mover-se? Daí, talvez, a potência que o filósofo contemporâneo vê no poeta: para Derrida, é à poesia que cabe o pensamento animal (que vem para subverter o logocentrismo humanista); para Agamben, é na poesia que reside a possibilidade de uma operação que toque a inoperosidade, a abertura à política *que vem*⁵¹.

Tome-se o caso radical daqueles que, nos momentos de efervescência e convulsão social e política, sobretudo em princípios e meados do século XX, nos quais Gorostiza se situa (e dos quais ao mesmo tempo destoa⁵²), investigaram essas possibilidades. Foi de interesse de muitos poetas (sobretudo daqueles que produziam sob o influxo

⁵¹ Daí, também, a percepção de Rama sobre o lugar indeciso do poeta na cidade letrada, diante da qual vale perguntar: o poeta não se estabelece na cidade porque não quer ou por que não o deixam? E por que não querariam ou não o deixariam?

⁵² “(...) Gorostiza, um viandante solitário pelas arestas e desvãos do ‘caminho do meio’” é como o define Horácio Costa (2003, p. 31).

das primeiras vanguardas) desfazer os limites entre o discurso poético e o político, arriscando-se a entrar no que já se diria antipoético – e o método preferido deles, na maior parte das vezes, foi justamente o de uma tomada plena e consciente da voz e do discurso para si, para aquela que seria uma consciência criadora e politicamente esclarecida e ativa (já não falariam em nome dos deuses, das musas, da tradição, da própria poesia – e sim em nome deles mesmos, sujeitos, ou da revolução, como muitas vezes parece e como se verá logo a seguir).

Como exemplo, observe-se o caso de duas sociedades revolucionárias do período, a soviética e a mexicana. “A plenos pulmões”, o poema-grito de Vladimir Maiakóvski (no qual faz questão de afirmar que “Ao ouvido/ não diz/ blandícias/ minha voz” [MAIAKOVSKI, 2008, p. 134]), reverbera na vanguarda estridentista mexicana quando surgem, em “Urbe” (definido pelo seu autor, Manuel Maples Arce, como um “super-poema bolchevique”), os seguintes versos:

*los pulmones de Rusia
soplan hacia nosotros
el viento de la revolución social* (ARCE, 1924, sem página)

É bastante significativo que a imagem do sopro (que, afinal, é religiosa) seja aquela que crie e conduza a revolução socialista, fazendo da Rússia e da incipiente República Soviética essa espécie particular de Deus que dá sopro à nova vida (e à nova língua). Isso, contudo, talvez se explique pela natureza teleológica da ideologia marxista, característica fundamental que compartilha com a teologia cristã (não por acaso, o sopro que sai dos pulmões do poeta soviético se dirige aos “camaradas futuros”).

“Urbe” está repleto de referências a gritos, vozes e urros – e a sua postura frente ao silêncio é violenta: “*La metralla/ hace saltar pedazos del silencio*” (ARCE, 1924, sem página). O poema de Maples Arce foi publicado em 1924, um ano antes, portanto, de *Canciones para cantar en las barcas*, estreia de Gorostiza – porém, além da língua em que estão escritas e do país e período em que são publicadas, não parece haver nada que aproxime as duas obras. A poética de Gorostiza se mostra absolutamente alheia às manifestações de vanguarda com as quais o poema de Maples Arce dialoga. Como observa Horácio Costa (2003, p. 18), “(...) nada menos ‘estridente’ que o canto poético em forma de canções; por outro, em si, a delicadeza desse cantar ‘em barcos’ em nada recorda o registro do canto ‘público’ (...)” que caracterizara também Ramón López Velarde, grande poeta da geração precedente.

A ausência de temas e de questões políticas na poesia de Gorostiza é um fato de grande interesse, sobretudo se se considera o contexto revolucionário mexicano do período em que vive o autor e a sua própria participação pessoal e profissional no cotidiano político da época, atuando como embaixador e assumindo diversos outros cargos públicos ao longo da sua vida⁵³. Tratava-se, portanto, de um homem público cuja participação na partilha da voz e do discurso era plenamente ativa e influente. Por que, então, pratica uma poética na qual silencia e se põe à escuta?

⁵³ Num curso sobre poesia hispano-americana moderna e contemporânea ministrado por Edgardo Dobry, convidado pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, da FFLCH/USP, o poeta e professor argentino manifestou sua inquietação com o fato de aquele que é considerado o grande poema do século XX no México, um país marcado por revoluções e por uma sociedade repleta de contradições e desigualdades, seja um poema sobre um copo d’água – referia-se, claro, a “*Muerte sin fin*”.

Há que se pensar essa postura de Gorostiza tendo em vista, ainda, a situação particular das relações entre intelectuais e política em seu país. Segundo Rama (2015, p. 103), "(...) poucos países como o México revelaram na América Latina a cobiça da participação intelectual no poder" - tendo sido o México, inclusive, a sociedade que recebeu "(...) o primeiro estabelecimento americano da cidade das letras no vice-reinado da Nova Espanha".

Afinal, para onde aponta a **aparente** ausência de política na poesia de Gorostiza?

Esta me parece uma pergunta bastante complexa e que dificilmente pode ser respondida sem que se recorra a especulações – que serão, sempre, anacrônicas (o que, no entanto, não significa que não possam ser produtivas). Uma delas, por exemplo, pode partir da ideia de que o silêncio e a escuta produzidos no âmbito da escrita poética contrastam com o excesso de discursos e de falas público-políticas (que, presume-se, não era tão notório em 1948, mas o é hoje). Neste sentido, pense-se, por exemplo, na seguinte anotação de Roberto Zular sobre os estudos literários: "(...) parece ser a escuta – a potencialização da escuta, de uma escuta tão ativa que é quase uma fala – o que mais está em jogo em nesso (sic) campo. Como se cada texto literário produzisse uma forma particular de silêncio que mobiliza outras escutas possíveis em um mundo no qual se fala tanto" (ZULAR, 2014, p. 1). Num mundo no qual se fala tanto, a poética silenciosa de Gorostiza pode ter certas lições a oferecer,

como a de que, mais do que construir novos lugares de fala, importa – para o cenário político tanto quanto para o poético (vide a circulação restrita e viciada da produção contemporânea⁵⁴) – a criação de novos lugares ou novas formas de escuta, sob pena de que se siga falando para ninguém ou para aqueles que já sabem o que se dirá⁵⁵.

Lições de uma poética silenciosa: “Proponho que possamos aprender não só com os espaços de fala, mas também com os espaços de silêncio”, escreve bell hooks (2018, p. 232), propondo justamente uma temporalidade distinta na nossa relação com a língua (temporalidade que não ficaria restrita apenas à criação artística, de alguns artistas): “(...) que, no ato de ouvir pacientemente outra língua, possamos subverter a cultura do frenesi e do consumo capitalistas que exigem que todos os desejos sejam satisfeitos imediatamente (...)”.

⁵⁴ Quando entrevistei o poeta Fabiano Calixto, uma das suas falas foi a de que “A poesia exige escuta, saber escutar, o que nos leva de imediato à ideia de generosidade né? E, sabemos, ninguém mais quer escutar senão a si próprio. Quando a escuta acaba, a vida rui” (online, 2019).

⁵⁵ De volta ao Chiapas, recordo do artigo “A força do silêncio”, de Luis Hernández Navarro (2002, p. 137), que trata da postura dos zapatistas diante das “(...) execuções de civis rebeldes em El Bosque”, em 1998, optando pelo silêncio, evitando soltar qualquer comunicado a respeito do acontecimento. Segundo Navarro, “O silêncio tem sido uma das respostas dos zapatistas à estratégia de guerra do governo. Esse silêncio não tem implicado, porém, que os povos em rebeldia deixem de falar” (Idem, ibidem). Adiante, ele diz que “Ironicamente, o silêncio do comando se ouve com a mesma força que sua palavra de ontem. Longe de ter perdido espaço na vida política nacional, o zapatismo se mantém, sem publicar uma só frase, no centro da tormenta” (Idem, pp. 137-138), encerrando sua observação com uma significativa citação: “‘Quem permanece em silêncio é ingovernável’, disse Ivan Illich” (Idem. P. 138). Kilomba (2016, pp. 177-178), por sua vez, observa como “O ato de falar é uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre os sujeitos que falam e seus/suas ouvintes (Castro Varela & Dhawan, 2003). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. **Alguém pode falar (somente) quando é ouvido**”.

Mas, afinal, para onde aponta a ~~aparente~~ ausência de política nos versos de Gorostiza? Para a política, talvez, com uma *metralla*. Para o silêncio, talvez, com dedo indicador de um caminho⁵⁶.

Noutro ponto das suas “*Notas sobre poesía*”, texto em que Gorostiza confirma a sua ideia, já comentada, de que a poesia nasce da voz, o poeta faz também a seguinte declaração:

Desde mi puesto de observación, así en mi propia poesía como en la ajena, he creído sentir (permitidme que me apoye otra vez en el aire) que la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla (GOROSTIZA, 1996, p. 145).

Nestas palavras, parece ficar mais claro o seu credo poético e mais tensionada a contradição fundante (e rica) que conforma as relações entre voz e silêncio, som e silêncio, em sua poética.

Dizer que na *palavra* lhe interessa aquilo que *cala* significa dizer que, ainda que trabalhe com a palavra, ou seja, com aquilo que significa para além do silêncio, o poeta a trabalha num nível **aquém do significado**, que diz mais respeito ao silêncio do que à voz. Parece ser este o complexo drama encenado, por exemplo, na parte final da “*Declaración de Bogotá*”, quando se lê

(...)
*he aquí mi voz
en medio de la ruina y los discursos
mi oscura voz de silbos cautelosos
que vuelta toda claridad*

⁵⁶ Caminho que levará ao lugar oscilante e indecível do poeta na cidade das letras.

Declara:

Me has herido en la flor de mi silencio.
(...) (GOROSTIZA, 2003, p. 162)

Aqui, é significativo o já comentado fato de que o poema tenha o mesmo título do texto político, pois parece ser no meio dele que os versos se situam: o documento político seria, portanto, “a ruína e os discursos”, em meio aos quais a voz poética irrompe, a um só tempo propondo um diálogo com eles e ignorando-os. O discurso político e público é, afinal, aquilo que a palavra fala – enquanto que na voz poética segue a investigação daquilo que a palavra cala, do silêncio.

Neste ponto, a poesia de Gorostiza parece se revelar como parte de uma investigação e de uma corrente maiores, que Alfredo Bosi (em seu prefácio à *Poética do silêncio* de Carone) identifica a partir de um impasse que Baudelaire e os simbolistas precisam enfrentar ao construir “uma escrita que se recusa a colaborar com a prosa venal do mundo” (BOSI, 1979, p. 10). Trata-se, a rigor, de um impasse que conduz a uma revolução das formas e da recepção poéticas, bem como do lugar da poesia na ordem dos discursos. Pensando mais especificamente na filosofia e na prosa literária, Rancière (2009, p. 35) propõe a ideia de “palavra muda” e explica:

À palavra viva que regulava a ordem representativa [a palavra do orador, nos termos propostos ainda por Platão], a revolução estética opõe o modo da palavra que lhe corresponde, o modo contraditório de uma palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz. Ou seja, a escrita.

A revolução poética baudelairiana e simbolista⁵⁷ também pode ser descrita nestes termos, já que a ironia propositadamente não-resolvida do dândi que desnuda o seu coração e observa Paris de cima é cifra de uma palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, se insere e se retira.

No poema de Gorostiza, o drama desta palavra muda parece ser também encenado. Atente-se, de início, para o fato de que há uma espécie de clivagem entre voz e poeta, com a primeira se dirigindo ao segundo: “*Me has herido en la flor de mi silencio*” (Idem, ibidem), declara, e depois exige: “*Ténla en tu ser de caña dúctil al sonido*” (Idem, ibidem) – como se, a partir do momento em que o silêncio foi rompido (pelo contato entre o ritmo – ou a voz poética – e o poeta), coubesse ao artista transformar este silêncio em música, em poema: é preciso que ele faça a palavra muda **falar**⁵⁸.

Essa relação ambígua entre voz e silêncio – que, afinal, é o que produz o poema – parece ser, no entanto, uma relação cujo desfecho (o poema) é sempre frustrado (daí o seu “*Poema frustrado*”, afinal), já que o silêncio aqui parece ser encarado não como uma *falta*, mas a linguagem sim como um *excesso* (para retornar aos termos

⁵⁷ Simbolista, em seu sentido amplo, porque esse paradigma é discernível em Rimbaud e sua produção e atuação nos círculos poéticos franceses bem como na sua retirada de tudo isso; e em Mallarmé e na sua equação entre o hermetismo e a ambição de purificar as palavras da tribo.

⁵⁸ Essa clivagem provoca o curioso fato de que, a partir do termo “Declara”, no poema, já não seria de fato a voz do poeta declarando (mas A Voz, o ritmo, a poesia), mas sendo utilizada para declarar. É, portanto, a palavra muda que, como afirma Rancière (2009, p. 35), “(...) sabe e não sabe o que diz”.

propostos por Orlandi). Por isso, no “Epodo”, lê-se sobre “*Esa palabra que jamás asoma/a tu idioma cantado de preguntas (...)*” (GOROSTIZA, 2003, p. 164), bem como

*mírala, ausente toda de palabra,
sin voz, sin eco, sin idioma, exacta,
mírala cómo traza
en muros de cristal amores de agua!* (Idem, ibidem)

A princípio, essa frustração pode dizer respeito àquilo que Paz notou sobre a transformação da poesia em poema: “*Así, se precipitan hacia su propia congelación: el agua se vuelve cristal y la palabra, poema. En cierto sentido todo poema es una tumba. En Gorostiza la tumba es transparente*” (PAZ, 1994, p. 244) – como se “Muerte sin fin”, por exemplo, fosse a tumba na qual a poesia dos 14 anos de composição do poema tivesse sido depositada, já morta⁵⁹. A tal frustração, porém, no caso específico do “Epodo” e de muitos versos do “*Poema frustrado*” parece ser de outra ordem e dizer respeito talvez à impossibilidade de acessar de fato o silêncio, já que o poema não é, não pode ser apenas silêncio⁶⁰. Por isso, a palavra ausente de palavra, sem voz, sem eco, sem idioma, exata, nunca assoma ao idioma

⁵⁹ É muito raro que um poeta em conflito com a poesia – com o Poema, com a Linguagem, com o Livro, com a Obra, não atravesse, em algum momento, o tema da morte e a relação dessas palavras maiúsculas com a morte: Torquato Neto, Orides Fontela, Juan Luis Martínez, Nicanor Parra, Cecilia Vicuña, para ficar em alguns que eventualmente percorrem essa tese, são evidências dessa questão.

⁶⁰ Essas minhas propostas de leitura para o problema/poema de Gorostiza me conduziram, outra vez, a “O fim do poema”, de Agamben, um texto que me interessa mas não me alcança. Essa nova chegada nele, no entanto, se dá de uma forma mais selvagem e pouco coerente, visto que, a meu ver, aqui onde estou na leitura de Gorostiza, o que se passa é o oposto daquilo que o filósofo italiano percebe quando encara o fim do poema: ali, na esteira de Dante, o drama é o da queda no silêncio, por isso o poema “(...) retarda o advento do Messias, isto é, daquele que, cumprindo o tempo da poesia e unificando os dois éons, destruiria a máquina poética precipitando-a no silêncio” (AGAMBEN, 2014, pp. 184-185). Mas ali no seu texto também são postas questões que aqui movimentam a tese, ali quando ele diz “O que é essa queda do poema no silêncio? O que é uma beleza que cai? E o que resta do poema depois de sua ruína?” (Idem, p. 184) – quem vai até lá para saber do que dizem o inominável e o silêncio, se é que dizem algo?

cantado (ao idioma inexato do canto), restando ao poeta apenas a possibilidade de olhá-la, de contemplá-la em silêncio, encarando a sua atividade como um exercício de escuta e de observação mais do que um lugar privilegiado de fala, mas

adeus ao livro

Se o poeta não escreve o poema ou o livro, a sua ~~recusa~~ e o seu silêncio *querem dizer* ou *dizem* qualquer coisa? Ou: quando é que Rimbaud é poeta – apenas quando compõe e publica os seus versos ou também quando silencia e desaparece em seu silêncio, retirando-se da escrita e da literatura?

Henri Meschonnic (2015, p. 7), em seu “Manifesto em defesa do ritmo” diz um sonoro “**Não** ao rimbaudismo que vê Rimbaud – a poesia em sua partida fora do poema” – mas resta uma questão a ser posta, outra vez: será necessária (ou mesmo possível) esta fratura que opõe a *vida com obra* à *vida sem obra*? Uma vez que a questão do texto pode ser levantada, é possível abandoná-la e situar alguma coisa (qualquer coisa) *fora do texto*? A atitude de Arthur Rimbaud, ao retirar-se do circuito literário parisiense e da própria escrita poética, dirá respeito apenas ao mito (e a tudo o que há de negativo e regressivo nisto) ou poderá interessar também enquanto *gesto* que dispara novas possibilidades de leitura daquilo que escreveu e daquilo que não quis ou não pôde escrever? Os inegáveis riscos de leituras e interpretações que incorram em meras especulações de ordem biográfica são suficientes para que se evite encarar a sua recusa e a sua retirada como um dado que *significa* – e que, portanto, pode significar poeticamente?⁶¹ No âmbito de uma

⁶¹ Em conversa com Marcos Natali, ele levantou uma questão, neste ponto, a partir do seguinte comentário: “Talvez, mas são menores os riscos e a especulação na interpretação da obra literária?”. Com isto em mente, me propus a abrir uma página qualquer da *Poesia completa* de Rimbaud, ler um dos seus versos ou poemas e me questionar se qualquer interpretação minha poderia ser considerada mais do que uma especulação arriscada. Adianto que o meu contato pessoal com a poesia de Rimbaud foi sempre marcado pela incerteza e pela dúvida diante de tudo o que eu lia – e dessa vez não foi diferente. Contudo, vale anotar que, surpreendentemente, essa experiência me fez cair de

cultura teórica, filosófica e literária que, desde os anos 1960, como observa Jameson (1991, p. 104), conclui que “(...) a vida cotidiana é um **texto**; o vestuário é um **texto**; o poder do Estado é um **texto**; todo o mundo externo – (...) – é uma superposição de **textos** de todos os tipos”, o gesto do jovem poeta francês termina por ser *compreendido*, também ele, como um **texto** a ser *compreendido*. Nessa “cultura textual”, como a denomina Hal Foster (2015, p. 82), a recusa ou a ausência do poema, do livro ou do “significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação” (DERRIDA, 1995, p. 232).

Sem a forma onde originalmente ou naturalmente (palavras que são problemas) a poesia se daria a conhecer, que é o poema, a busca ou o reconhecimento do poético se espalha para planos e campos distintos (opções para a pontuação da frase: o “.” e a “?”)

Na sua enfática recusa ao Rimbaud sem poemas, Meschonnic (2015, p. 7) diz ainda que

Não, a poesia **não está no mundo, nas coisas**. Contrariamente ao que disseram os poetas (...). A prova, se preciso fosse, de que a poesia não está no mundo é que os não poetas estão nele assim como os poetas, e não fazem disso um poema. Um cavalo que dá uma volta ao mundo continua sendo um cavalo

primeira no poema “*Le coeur volé*”, obra que numa das passagens de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, é uma espécie de símbolo da ausência de certezas que caracteriza qualquer trato interpretativo com qualquer peça literária e que, no romance, é lido a partir de uma chave biográfico-fantástica por Ulises Lima: “*Mon triste coeur bave à la poupe/ Mon coeur couvert de caporal:/ Il y lancent des jets de soupe/ Mon triste coeur bave à la poupe*” (RIMBAUD, 1994, p. 152). Segundo as notas do tradutor Ivo Barroso (Idem, p. 338), este poema, “para a maioria dos críticos”, é o registro “angustiante e alusivo de uma experiência crucial do poeta” (Idem, ibidem) – embora ele registre também que outros críticos “se recusam a ver no poema um simples ‘relato autobiográfico’” (Idem, ibidem).

A sua concepção de poesia, como já disse, é essencialmente produtiva e prática: ela só existe onde se revela em obra, em poema⁶². Mas não se deve (se bem que talvez se possa) ler a reação de Meschonnic imediatamente como reacionária – seu manifesto é plural e, também por isso, contraditório: onde talvez se esperasse academicismo, às vezes aparece um insuspeito vitalismo, já que, segundo ele, "Um poema se faz na reversibilidade entre uma vida tornada linguagem e uma linguagem tornada vida" (MESCHONNIC, 2015, p. 6); e a sua busca, afinal, é por uma leitura engajada o suficiente "Para que a vida se transforme em poema. Para que um poema transforme o viver" (Idem, p. 9). Resta, no entanto, o privilégio inquestionável (quase teológico ou místico) dado à obra e, sobretudo, ao poema, artefato verbal. Se, como Meschonnic afirma, "Não há sujeito sem sujeito do poema" (Idem, p. 1), aqueles que ele mesmo define como *não poetas* (e aqueles que, além de *não poetas*, são também *não leitores de poemas* – e que ele compara negativamente aos cavalos) estariam desprovidos de subjetividade – ou, ao menos, de uma subjetividade cujos desdobramentos e realizações interessam em dias como os de hoje?⁶³

Como disse no capítulo anterior, o debate no qual o texto-manifesto de Meschonnic se insere é bastante específico ao sistema teórico e literário francês (até por isso,

⁶² Aliás, um cavalo que dá uma volta ao mundo precisa passar por uma mediação via poema para que seja visto como algo mais do que apenas um cavalo? O seu feito extraordinário, que por certo o transforma numa figura mítica (cujo galope incessante o conduz por terra e água, e talvez pelo ar), só revelaria poesia via poema ou qualquer outra viagem via linguagem bastaria para evidenciá-lo enquanto texto passível de poesia, ainda que a sua poeticidade se situasse *aquém* de poema? Este cavalo fantástico não seria, então, aquele cavalo ao qual Parra compara Huidobro, o cavalo que, desafiando as leis da perspectiva, fica maior à medida que se distancia?

⁶³ O que dizer, então, dos analfabetos? São cavalos ou, como propõe Agamben, habitam o espaço de onde vem e para onde a poesia (e o cavalo) ainda viajam?

não deve ser *automaticamente* transplantado para outros sistemas, línguas e tradições, exigindo sempre mediações de natureza contextual), e o seu tom, às vezes iconoclasta, sempre seguro e assertivo, parece proporcional à gravidade que atribui ao problema que ele acredita identificar nesse sistema – o problema que provoca ausência de poema no que ele chama de *poesia à francesa*. Mas esta distinção entre poesia e poema, e a superioridade ou a maior importância daquela em relação a este, é discernível também em outros diversos discursos franceses, que não aqueles especificamente literários, como os de Rimbaud ou Valéry, e dos quais tomarei agora dois exemplos teóricos.

Em seu ensaio “Fazer, a poesia”, o filósofo Jean-Luc Nancy propõe que “A poesia é, portanto, a unidade indeterminada de um conjunto de qualidades que não estão **reservadas** ao tipo de composição denominado 'poesia' (...)” (NANCY, 2013, p. 416), e chega à conclusão de que “(...) a própria poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia. Ela pode até mesmo ser o **contrário** ou a **recusa da poesia**, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma (...)” (Idem, pp. 416-417) – e nessa ideia de recusa talvez seja possível divisar a ausência-presença fundante de ~~Arthur Rimbaud~~.

Outro filósofo francês interessado na poesia para além (ou para aquém) do poema é Jean Galard, que em seu livro *A beleza do gesto* trata de elaborar uma teoria estética das condutas, uma poética do gesto. Eis a sua proposta:

Suponhamos que a poesia, em vez de ser primeiramente uma coleção de objetos (verbais), seja um processo cuja autonomia fosse suficiente para que ele operasse de maneira semelhante nas construções de palavras, nas disposições de objetos, nas composições de gestos. Se a operação poética consiste em algum funcionamento dos signos (**e não no uso de alguns signos**), torna-se concebível uma poética da conduta que não se deixe deter pela evidente heterogeneidade das palavras e dos gestos na tarefa de determinar as propriedades desse funcionamento (GALARD, 2008, p. 25).

A partir desse postulado, Galard procura sugerir (mais do que definir, pois seu ensaio é pouco prescritivo) bases para que possamos apreciar e analisar, a partir das suas condições poética e estética, gestos que não se concretizam necessariamente em obras cujas naturezas reconhecemos e facilmente identificamos como poéticas e estéticas (como fazemos com ficções narrativas, pinturas, esculturas, filmes, poemas etc). Nesse paradigma, a **recusa** a *fazer* ou *apresentar* uma obra (uma forma final) pode ser um gesto poético.

Essa discussão, até aqui quase que exclusivamente francesa e de natureza quase que puramente filosófica, é *estranhamente comum* à produção artística brasileira a partir dos anos 1960, na qual Flora Süssekind (2007, p. 44) destaca “Uma vontade construtiva de afirmação de novas relações estruturais, conjugada paradoxalmente a uma antiformalização desintegradora, a uma fuga (auto)consciente da forma”, o que conduz “ao privilégio do ‘acontecimento’ (e não da ‘representação’)” (Idem, *ibidem*, grifo meu)⁶⁴. Já Heloísa Buarque de Hollanda, em sua leitura desse período da cultura brasileira, chama a atenção, a partir de uma análise de Waly Salomão (mas não só), para uma busca comum aos artistas da época por uma nova “estratégia de

⁶⁴ Não por acaso, ao refletir sobre a recusa da arte, num paradigma de pensamento e de prática anarquistas, Hakim Bey (2004, p. 67) se pergunta se seria possível imaginar uma estética “Que queira substituir a representação pela presença”, utilizando-se dos mesmos termos, como se viu no capítulo inicial da tese.

vida” (HOLLANDA, 1980, p. 71) – mais do que por um novo modo de produção artística⁶⁵. Esse tipo de visão e proposta também pode ser encontrado nas reflexões e nos manifestos dos próprios artistas que produziam no período, de forma mais ou menos programática. Como primeiro exemplo, leia-se o seguinte trecho de Hélio Oiticica, retirado de um texto seu acerca da vanguarda holandesa *de stijl*:

'Arte' foi uma invenção da Renascença, que hoje se depurou ao mais alto grau possível. Uma enorme concentração era exigida para que se fizessem boas obras de Arte. Só se podia desenvolver essa concentração, negando a vida (como na religião) ou perdendo-a completamente. Isso é hoje impossível, pois só estamos interessados na vida! – Devemos distribuir nossas forças sobre as formas de vida. Isso, o verdadeiro progresso. Esse progresso nega a concentração voltada para-si. Só pode dar instantâneos da vida (*instantaneous snapshots of life*). Essa, a primeira razão porque a Arte é impossível (OITICICA, 2013, p. 110).

Aqui, diria Nancy, a poesia pode ser encontrada na recusa da poesia, a arte na recusa da arte: os espaços e os momentos de Oiticica seriam espaços e momentos privilegiados de desencontros da arte consigo mesma, da não coincidência da poesia com a poesia ou com o poema⁶⁶.

⁶⁵ Mesmo o abandono da escrita e a renúncia à criação poética, que, pelo menos desde Rimbaud, assombra o debate dos franceses (mas não só), encontram certos paralelos entre os artistas brasileiros dessas gerações. Basta pensar nos casos de Raduan Nassar, uma ausência literária desde 1984, e de Sebastião Nunes, que deliberadamente abandonou a criação e a publicação de poesia após 30 anos de escrita.

⁶⁶ Talvez seja produtivo encarar essa reflexão de Oiticica à luz da leitura que Hal Foster faz das neovanguardas – já que, segundo ele, ao menos em suas melhores realizações, estas propõem que “(...) a obra tem de sustentar uma tensão entre arte e vida, e não de alguma maneira restabelecer a conexão entre uma e outra” (FOSTER, 2015, p. 36); o crítico diz ainda que mesmo nas primeiras vanguardas, “Para os artistas mais perspicazes, como Duchamp, o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma reconciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas” (Idem, ibidem). A obra de Oiticica não compõe a ampla análise de *O retorno do real*, mas ainda assim as observações de Foster podem ser interessantes para o caso, já que não há, na proposta de Oiticica, uma *negação abstrata da arte*, mas antes uma constatação e uma denúncia dos seus *limites concretos* e históricos: a provocação do artista carioca não visa, de modo algum, uma reconciliação romântica entre arte e vida, mas sim uma separação final entre ambas – e **fatal para a arte**; não por acaso, na sequência do texto ele escreve que “Refresquemo-nos com coisas que não são Arte: o banheiro, o W.C., a banheira, o telescópio, a bicicleta, o automóvel, o subway (metrô), o ferro de passar” (OITICICA, 2013, p. 110), enumerando uma série de objetos cotidianos concretos que servem, a um só tempo, ao exame das convenções da arte, em sua insuficiência, e da vida, em sua praticidade e consumismo.

Outro artista para o qual esse tema é uma preocupação constante e um ponto de organização vital é Torquato Neto – essa figura em cujo percurso, como afirma Viviana Bosi, "(...) visitamos momentos por assim dizer extremados de uma geração, e, neste caso, cada passo de sua carreira prossegue em consonância – num nível agudíssimo – com os acontecimentos e o espírito do tempo dele resultantes" (BOSI, 2014, p. 33), o que o torna, quase sempre, uma espécie de cifra de todo um momento (mais do que de um movimento) da arte e da cultura brasileiras. Como exemplo, leia-se o que o poeta escreveu num texto publicado em 6 de novembro de 1971 na sua coluna *Geleia Geral*, um ano antes do seu suicídio, a propósito de um gesto de recusa feito por Tom Jobim:

Antonio Carlos Jobim, por exemplo, **sem precisar nenhum 'verso'**, mas simplesmente **recusando-se** a participar com sua música do embuste do Festival da Canção, esse último, o da saturação completa, deu um banho de poesia, ao nível de tudo o que já fez com piano e tudo, pela vida. Pela vida. Pela vida. Pela vida (NETO, 1982, p. 146).

Este vitalismo que leva Torquato a repetir, feito um refrão, “Pela vida. Pela vida. Pela vida” (Idem, ibidem) é o mesmo que (como recorda Sússekind [2007, p.51]) anima o grupo de teatro Oficina a declarar, num convite ao espetáculo *Gracias, Señor*⁶⁷:

O único papel do teatro/ é levar as pessoas para fora dos teatros/ Destruir teatro onde houver teatro/ Construir teatro onde não houver teatro/ Chegar na frente da televisão/ Quebrar o vídeo e dizer: qual é?/ - Eu tô vivo!/ Eu estou vivo, bandeira é estar vivo!/ BANDEIRA É ESTAR VIVO!⁶⁸

Estar vivo, e mais ainda: **estar bem vivo**, é outro refrão recorrente nos escritos de Torquato, sobretudo em seus textos para a *Geleia Geral*: "Estar bem vivo no meio das

⁶⁷ Também integralmente citado por Torquato numa coluna de 04/03/1972.

⁶⁸ E o que é esta vontade de destruir o teatro onde houver teatro e construir o teatro onde não houver teatro senão um modo de substituir a palavra teatro pela palavra teatro?

coisas é passar por elas e, de preferência, continuar passando" (NETO, 1982, p. 23)⁶⁹ ou "(...) estar vivo significa estar tentando sempre" (Idem, ibidem). Além disso, na constatação de que Tom Jobim fez poesia **sem precisar de nenhum verso**, é claro o eco daquela que talvez seja a mais famosa afirmação do artista piauiense, a de que *um poeta não se faz com versos*:

Escute, meu chapa: **um poeta não se faz com versos**. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, **é destruir a linguagem** e explodir com ela. Nada no bolso e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso (NETO, 1982, p. 63)⁷⁰

A figura do perigo evoca, automaticamente, a da coragem: a poesia, para Torquato, se revelaria nesse enfrentamento, nessa espécie de equação antimatemática que ele desenvolve em um poema visual chamado "Inimigo medo":

⁶⁹ É curioso que Artaud (2006, p. 83) escreva a seguinte observação acerca do poeta ausente: "Rimbaud nos ensinou uma nova maneira de ser, de nos manter no meio das coisas".

⁷⁰ Destruir a linguagem, dar-lhe adeus, a ela e à poesia – *em nome do inomeável*.

Aqui, assim como no artigo de jornal citado acima, é possível pressentir o seu salto para fora do poema, dado em consonância com aquilo que Jean Galard observa na sua já comentada investigação da poeticidade gestual:

Permanecer resolutamente exposto a um perigo, enfrentar um adversário mais forte, lançar-se em nome da honra numa aventura sem esperança, é 'agir pela beleza do gesto' – como se um sistema estético, de princípios constantemente ativos, mas informulos, nos incitasse a acreditar que a beleza nunca pode aparecer tão bem como nas poses de desafio, nas reações suicidas, no brilho e na gratuidade (GALARD, 2008, pp. 21-22).

Essa questão do verso (sem o qual Tom Jobim faz poesia e com o qual não se faz um poeta) pode ser pensada também em relação a sua suposta crise ou superação tal como formulada pelos poetas concretos na geração imediatamente anterior à de Torquato, e com os quais ele mantém laços afetivos e artísticos. O poeta piauiense, em produções como a já citada “Inimigo medo” ou ainda nas investigações minimalistas e seriais de “Arco artefato”, datadas de 1969, parece sinalizar certa sintonia com a ideia de superação do verso por meio da exploração visual dos signos sobre a página, tal como propunham os planos da poesia concreta. Essa faceta, contudo, me parece diminuta – e o salto que Torquato propõe para fora do verso, tanto em suas prosas-provocações quanto em seus versos presentes e sobretudo ausentes, se realiza numa direção muito distinta da concretista.

Diz Iumna Maria Simon (1995, p. 345) que o “plano de composição **antiliterário**” da poesia concreta “se respalda no mais literário, no puro poético” e a redução do verso (e de outros atributos tradicionalmente identificados com a poesia escrita)

proposta por ele acaba por parecer apenas uma fachada, já que o poeta segue trabalhando com um ideal de pureza poética que o impede de eludir a obra, antes dotando-a de ares e humores quase intocáveis, quase sagrados. Para Torquato, assim como para Oiticica e outros tropicalistas, a pureza é um mito, e o seu salto para fora do verso, bem como para fora da poesia, do livro, diz mais respeito a uma busca por uma espécie de impuro poético, notável tanto na ausência do livro quanto na diversidade de gêneros através da qual sua escassa produção escrita se desenvolve⁷¹. O humor, a desfaçatez e o contato profundo de Torquato com a cultura popular e com a contracultura parecem impedir tanto a sua adesão aos preceitos rigorosos (e às vezes excessivamente eruditos) do concretismo quanto qualquer leitura que se pautasse estritamente em suas relações com esse movimento, o que se revela inclusive na adoção do termo “Geleia Geral” para o título da sua coluna de opinião, que me parece irremediavelmente ambígua, pois aos tropicalistas e a Torquato deveria interessar muito mais o caráter fluido e impuro da geleia do que o duro e puro da medula que Décio Pignatari buscava ser ou criar⁷². É desde esse espaço, tão distinto, e por vezes incompatível com a proposta concreta, que Torquato (1982, p. 333) escreve:

Onde estão as obras? Onde estão as obras? Ontem li alguém perguntando isso. As obras, no caso, são as obras da rapaziada. As obras, por exemplo, meu

⁷¹ Natali apontou também para os significados possíveis da palavra “salto”, neste contexto de recusa, suicídio, etc: a rigor, saltamos obstáculos e saltamos para a morte. Caberia, ainda, considerar o célebre “salto participativo” da poesia concreta, cujo significado era essencialmente positivo.

⁷² Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p. 63) aponta para essa confluência da informação e da formação concretista com a reforma realizada pela contracultura, lendo-a como um traço geracional: “A informação que ainda há pouco era Pound, Mallarmé (sic), Joyce etc. – o paideuma concretista – passa a integrar os poetas *beats* norte-americanos dos anos 60 (principalmente Allen Ginsberg [sic] e Lawrence Ferlinghetti [sic]) e autores como McLuhan, Marcuse, Watts, Norman Mailer etc.”. Ainda sobre a ambiguidade no trato com os concretistas, observe-se o que Torquato escreveu numa nota datada de 1971 acerca de Paulo Diniz, na qual os concretos são sutilmente ironizados justamente por sua aversão ao popular: “Tranquilo: o disco estourou nos ouvidos sentimentais do povo, a canção foi para as paradas de sucesso e nossa boa aristocracia vanguardista fechou o bico e foi para detrás da porta colocar as luvas. As mãos limpas, ariadas, arianas. Carpideiras, si mas en petit comité. Nenhum ‘quasar’ (sic) para Paulo Diniz” (NETO, 1982, p. 326)

amigo, estão lá na praia, no monte da Gal, ou no Teresão, ou na Bahia ou diante da janela de sua casa (que você sempre esquece de olhar). As obras, algumas: corpo queimado do sol, roupas e cucas coloridas, você indo por dentro do verão. As obras, malandro, são a própria vida (que você sempre esquece de viver).

Se as obras são a própria vida e o que importa é estar – **bem** – vivo, a literatura e a poesia, para Torquato, dizem respeito a um processo, mais do que a uma finalidade: é uma constante que se desenvolve no tempo e no espaço, à qual pouco interessa o fim ou o acabamento – como se o que Maurice Blanchot (2005, p. 291) escreveu fosse *verdade*:

O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam. Por isso um pintor, a um quadro, prefere os diversos estados desse quadro. E o escritor, frequentemente, não deseja acabar quase nada, deixando em estado de fragmentos cem narrativas que tiveram a função de conduzi-lo a determinado ponto, e que ele deve abandonar para tentar ir além desse ponto.

O que talvez seja um outro nome – um outro caminho – para a **performance**.

Essa ideia de processo constante que acompanha a vida – e que faz da vida a obra, no caso de Torquato – ressignifica ou é ressignificada com a composição e a edição de obras póstumas, como é o caso de *Os últimos dias de paupéria*, volume que reúne boa parte dos escritos de Torquato, publicado um ano após o suicídio do poeta, já que a obra só se completaria fora da vida, com a morte do autor⁷³. Neste sentido,

⁷³ Deleuze (1997, p.11), no ensaio “A literatura e a vida”, sugere algo a respeito desse inacabamento constante da escrita e a sua relação com a vida: “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de

esta escrita se faz, sempre, sob o signo da **morte**. Torquato, por sinal, chega a eleger a morte como o símbolo e o destino definitivo da literatura em seu tempo: "a idade das massas, evidentemente, não comporta mais a literatura como uma coisa viva e por isso em nossos dias ela estrebucha e **vai morrer**" (NETO, 1982, p. 367)⁷⁴, no que se afina outra vez com Blanchot:

Às vezes nos fazem estranhas perguntas; esta, por exemplo: 'Quais são as tendências da literatura atual?' Ou então: 'Para onde vai a literatura?' Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que, se há uma resposta, esta é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento (2005, p. 285).

Aqui, outra vez, o caso de Torquato Neto é exemplar e bastante complexo – isto porque, ao lado da sua afirmação da urgência em lidar com a vida e da impossibilidade final da arte, da obra ou do livro diante deste processo contínuo que é a busca/ausência (que ele não apenas tematiza, mas performatiza – e vive – ao não editar nenhum livro, ao ser, até as últimas horas do fim, um escritor sem livro), ao lado disso, afinal, surge e se desenvolve ainda este traço mórbido e atormentado que fere (mas não derruba) o seu vitalismo, e que, ao longo de toda a sua obra, projeta a sua sombra: o peito ferido (em “A rua”); os urubus no telhado e o escorpião encravado na própria ferida (em “Todo dia é dia d”, por exemplo, mas não só: os urubus, essas aves agourentas, ressurgem amiúde em suas anotações); a experiência

fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”. Escrever, portanto, é um caso de devir – interromper a escrita, por meio da publicação, por exemplo, seria um caso de interrupção do devir, de paralisia e morte?

⁷⁴ Num texto em que convoca seus contemporâneos às experiências cinematográficas e fotográficas, Torquato aponta para a incapacidade da literatura de lidar com os problemas da época: “**Escrever não vale quase nada** para as transas difíceis desse tempo, amizade” (NETO, 1982, p. 117).

de todas as horas do fim (“Cogito”) e a persistente figura do vampiro são exemplos dessas insinuações de uma ruína que parece ser a um só tempo pessoal e geracional.

Acho (é o que posso, por ora) que é possível tratar da ideia ou da figura da morte em três instâncias ou níveis distintos no interior da produção textual e gestual de Torquato Neto: a primeira delas, exclusivamente textual, moderna em sua essência (já esboçada nos parágrafos anteriores – esta segundo a qual a literatura se faz e vai se fazendo cada vez mais sob o signo da morte, do fim); a segunda, gestual e pessoal, biográfica, problemática por natureza (mas praticada inclusive pelo próprio poeta em suas leituras de outros artistas); e a terceira, gestual, textual e geracional, de ordem social e política (do artista brasileiro e latino-americano produzindo sob regimes ditatoriais assassinos).

Em primeiríssimo, o lugar do poema: o **livro**. Essa literatura (se é que ainda faz sentido o uso dessa palavra neste ponto) lida com a morte – e a destruição – porque lida com a desintegração das formas, característica que faz com a obra de Torquato seja notada como “estilhaçada, em escombros” (CALIXTO, 2012, p. 8), obra que “se constrói destruindo” (Idem, ibidem) ou “se destrói para construir-se” (Idem, ibidem). Há, por trás disso, uma noção da escrita como sacrifício, tal como brevemente analisada por Foucault naquela sua célebre conferência “O que é um autor?”. Segundo o filósofo francês

A nossa cultura metamorfoseou este tema da narrativa ou da escrita destinadas a conjurar a morte; a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que **não tem de ser**

representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor (FOUCAULT, 1997, p. 36).

A resistência ao apagamento, ao sacrifício ou à morte do autor no escrito pode ser entrevista, no caso de Torquato, tanto através da ausência de livro quanto pela presença insistente de um extremado personalismo naquilo que chegou a escrever – veja-se, como exemplo talvez maior, “Cogito” e o seu refrão tautológico (*eu sou como eu sou*), bem como a sua auto-definição enquanto *pronome pessoal intransferível*. Há, neste ponto, uma forte demarcação de limites que interessa ainda mais pelo fato da sua poesia explorar sobretudo a superação destes – sejam os de gênero, de comportamento ou mesmo os de consciência. Nesse aspecto que chamo (talvez de forma desleixada) de “personalismo” pode ser notada uma breve tentativa de praticar a escrita como “fixação de um sujeito numa linguagem” (FOUCAULT, 1997, p. 35).

Essa leitura de “Cogito”, no entanto, pode dar a impressão de que aqui trato de ler Torquato como se ele fosse uma espécie de anti-moderno ou mesmo conservador, autor cuja escrita resistiria às movimentações avançadas da época, que tratavam de rever e minar a posição do sujeito na linguagem e na enunciação⁷⁵. Mas não é este o

⁷⁵ Pense-se, por exemplo, no antagonismo entre um *pronome pessoal intransferível* e as influentes investigações linguísticas de Benveniste em textos como “Da subjetividade na linguagem” e, sobretudo, “A natureza dos pronomes”.

caso, e nem poderia ser, visto que tudo o que se lê e se diz é ressignificado pela última estrofe e ainda mais pelos dois versos que encerram o poema:

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranquilamente
todas as horas do fim (NETO, 1982, p. 98)

Aqui se evidencia nitidamente o já referido traço mórbido que perpassa o vitalismo da sua poesia (não só da sua escrita). Esta relação aparece noutro momento descrita assim: “Era a seguinte: eu tentando lutar contra a tragédia, o abismo, a catástrofe e ao mesmo tempo apaixonado por ela. Pois eu estou aqui. Ainda tenho algum tempo e sei como explodir o mundo. A felicidade pode ser feita de metal” (NETO, 1982, p. 323) – e aqui se pode ler tudo ao avesso: a vida é que é a tragédia, o abismo e a catástrofe, enquanto que a luta seria o suicídio, uma alegria de metal (metal de uma bala?). Mas no centro de tudo (do texto e da vida), a paixão e a confirmação: **eu estou aqui**. Sem desespero e, como já foi dito, sem um abalo significativo da sua aposta vital, já que inclusive as horas do fim são *vividas*, o poeta parece aceitar a escrita como uma experiência sacrificial, um gasto de vida cujo ganho é o texto⁷⁶.

No ensaio de Piglia (2004, p. 105) já citado nesta tese, em que recorda Chuang-Tsé recordado por Calvino, ele relembra também o poeta Carlos Mastronardi dizendo que “Não temos uma linguagem para os finais. **Talvez uma linguagem para os**

⁷⁶ Esse drama é bem definido por Bataille quando o pensador e escritor francês afirma que a poesia “(...) significa, com efeito, da maneira mais precisa, criação por meio da perda. O seu sentido é, portanto, vizinho do de sacrifício” (BATAILLE, 2005, p. 33).

finais exija a total abolição de outras linguagens” e afirma em seguida: “Para evitar confrontos com essa linguagem impossível (que é a linguagem que os poetas utilizam), na vida se praticam os finais estabelecidos” (Idem, ibidem). Assim como creio acontecer com a fala de Derrida sobre o pensamento animal e a poesia, acho que Piglia exagera ao simplesmente assumir que é esta linguagem (potente ao ponto de abolir todas as linguagens) que os poetas (todos?) utilizam⁷⁷. Ainda assim a sua percepção interessa, sobretudo para a leitura de Torquato e desse seu verso fatal. Além disso, no contexto de um pensamento sobre a poesia, em que esta é tradicionalmente definida como uma linguagem de começos (da humanidade, das sociedades, da linguagem infantil etc), associá-la ao fim pode abri-lo e conduzi-lo ao contexto de um pensamento sobre a ~~antipoesia~~.

A ideia (algo antiga) de que o poeta ou o artista sobrevivem por meio da sobrevivência do texto e da obra é enfaticamente rejeitada por Torquato Neto. Para ele, então, não interessaria a sobrevida da obra, mas a sua própria sobrevida, ou simplesmente a vida⁷⁸. Portanto, para além das óbvias questões monetárias, assim

⁷⁷ Não se deve minimizar o fato do pensamento de Derrida e de Piglia se voltarem, mais criticamente, para outras linguagens, a filosófica e a da prosa, o que talvez os leve a incorrer em elogios exagerados da linguagem poética, essa **outra**.

⁷⁸ Tudo isso se complica quando se leva em conta o seu suicídio, obviamente – mas vale lembrar que, como me disse Natali em uma reunião, o suicídio talvez não possa ser sobreposto ao fato de que antes dele, que é um momento específico, houve vida e resistência, sempre uma duração maior do que a morte, aquele instante. Além disso, e a título de mais uma comparação com a poesia concreta, note-se como a figura do morto (e do autor morto) aparece constantemente na obra de Augusto de Campos, quase sempre como se ele ocupasse um lugar privilegiado (vide “morituro”, no qual o poeta está morto mas acima e à frente [*do céu do futuro*] de tudo e de todos). Essa experiência meramente literária da morte contrasta fortemente com a postura de Torquato, sempre resistindo em aceitá-la, encarando-a em geral como algo negativo, talvez por causa do seu flerte real com ela: “alô poetas, poesia no país do carnaval, aqui, agora. não dá pé de sair morrendo só assim. é entrega. tenho que dormir e levantar, todos os dias, um dia depois do outro, numa casa abandonada e tal. não estou aqui pra me entregar. a morte não é vingança, não é a minha namorada nem nada, nem me ama. nem eu

também pode ser encarado o envolvimento do poeta com o texto jornalístico: ao lidar com um texto que tradicionalmente se percebe como descartável, como um texto que não sobrevive, o poeta tenta driblar o sacrifício e ele mesmo sobreviver⁷⁹. Essa fuga da morte através do recurso ao mais mortal dos textos, contudo, revela e sublinha outra riqueza e complexidade da poesia de Torquato, já que as suas produções jornalísticas sobrevivem e são exemplos da superação ou destruição de limites de gênero que realiza, revelando poesia ali onde ela supostamente se negaria, onde não haveria poesia (para voltar aos termos de Nancy) – o trato de Torquato é, como diria Bataille (2005, p. 33), o trato com o “elemento residual da poesia” que, como também acredita o filósofo (dentro de uma tradição francesa, como se viu) não se restringe às produções classificáveis como poemas e nem sequer se encontra em tudo aquilo que se denomina poema⁸⁰.

quero amor com ela, livrai-me deus. basta olhar o desfile dos mortos pela rua, não há nada mais vergonhoso do que a morte dos estúpidos” (NETO, 1982, p. 74). Aqui talvez se insinue outra faceta daquilo que Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p. 69) notou em relação à loucura: que ela (a loucura, e neste caso também a morte) deixa de ser “apenas uma atitude ‘literária’” tornando-se “(...) um dos pontos de diferença entre a atitude vanguardista, prudente e ‘artística’, e os pós-tropicalistas que levavam suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais” – e, não por acaso, seu exemplo é Torquato Neto.

⁷⁹ A ideia de *sobrevida* é aqui usada na esteira de Walter Benjamin e Jacques Derrida – que, em suas reflexões sobre a tradução, identificam-na como uma qualidade ou uma característica estrutural da obra que provoca a sua alteração por meio da tradução para outras línguas, garantindo sua perpetuação na linguagem. Segundo Derrida (2002, p. 39), o autor se torna o morto do texto “desde o momento que seu texto tem estrutura de sobrevida” – e não é o texto jornalístico um exemplo de texto que justamente não se traduz e, por tabela, não possui estrutura de sobrevida?

⁸⁰ Apesar da minha dificuldade no trato com o texto (qualquer texto) de Mallarmé, vale retomar uma imagem proposta por ele (2010, p. 181) em “O Livro, instrumento espiritual”, quando reflete sobre o jornal (afinal, como diz Hakim Bey (2004, pp. 63-64): “(...) quem foi que disse que a *compreensão* era necessária para se usar uma ideia?” – que dirá uma imagem): “A dobradura é, em face da folha impressa grande, um índice, quase religioso; que não impressiona tanto quanto seu empilhamento, em espessura, oferecendo o minúsculo túmulo, certamente, da alma” (MALLARMÉ, 2010, p. 181).

Talvez seja preciso uma demora maior em “A noção de despesa”, já que logo em seguida à apresentação deste conceito de elemento poético residual, Bataille faz uma longa consideração sobre como tal elemento extrapola o texto ou a obra e repercute na própria vida do poeta:

É mais fácil indicar que, para os raros seres humanos que dispõem deste elemento, a despesa poética **deixa de ser simbólica** nas suas consequências: assim, numa certa medida, a função de representação acomete a própria vida daquele que a assume. Vota-os às formas de atividade mais decepcionantes, à miséria, ao desespero, à perseguição de sombras inconsistentes que nada mais podem dar que não seja a vertigem ou a raiva. É frequente que ele não possa dispor das palavras senão para a sua própria perda, que seja obrigado a escolher entre uma sorte que faz de um homem um réprobo, tão profundamente separado da sociedade como as dejeções da vida aparente, e uma renúncia cujo preço é uma atividade medíocre, subordinada a necessidades vulgares e superficiais (BATAILLE, 2005, pp. 33-34).

A visão de Bataille serve para introduzir e nortear uma possível reflexão sobre o segundo modo como a morte pode ser encarada na poesia de Torquato, ou seja, o modo como a morte pode ser encarada na vida de Torquato. Trata-se, obviamente, de um ponto problemático e arriscado, e que exige uma familiaridade com detalhes biográficos que não possuo e pelos quais nem chego a me interessar⁸¹. Contudo, não pretendo analisar a sua biografia, mas o modo como o próprio poeta põe em funcionamento este tipo de leitura, mais exatamente nas anotações, feitas em seu período de internação no sanatório, acerca da morte de Jimi Hendrix e do impacto que ela teve em sua própria vida. Ali, bem como em outros textos, Torquato parece partilhar dessa visão algo romântica de Bataille que vê o artista como alguém que é

⁸¹ Mas até mesmo um crítico formalista como Roman Jakobson estava aberto a tal risco. No seu ensaio sobre a poesia e o suicídio de Maiakóvski, o linguista escreve algo que aqui, em meu comentário, tomo como uma espécie de norte: “A crítica literária rebela-se contra as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. **Mas é absolutamente impossível concluir por uma necessária desvinculação entre a vida do artista e sua arte.** Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar (...) Pois foi o próprio Maiakóvski quem escreveu que até o traje do poeta, até sua conversa doméstica com a mulher deveriam estar determinados pela totalidade de sua produção poética. Maiakóvski compreendia perfeitamente a estreita ligação entre biografia e poesia” (JAKOBSON, 2006, pp. 39-40).

vampirizado (para ficar num campo semântico e imagético importante para o poeta) pelo seu talento, por sua poesia – e cujo gasto ou desgaste pode ser identificado naquilo que produz, como se cada verso, cada acorde ou *riff* de guitarra, cada pincelada levasse consigo um pedaço da vitalidade daquele que escreve, toca ou pinta.

Mas o que significa dizer, como diz Bataille, que a despesa poética **deixa de ser simbólica**? Tentando evitar a sedução do aspecto dramático da tese do filósofo, me parece curioso esse movimento segundo o qual a poesia, em determinado momento, abandona o terreno do simbólico, ainda mais levando em conta o debate proposto no primeiro capítulo da tese, na esteira da crítica feita por John Zerzan. Esse passe, a despeito de que para Bataille ele repercuta de forma negativa na vida do poeta, se assemelha muito aos tais saltos, saídas e adeuses num rumo incerto ao ~~inomeável~~.

Mas a passagem tal como encarada por Bataille parece ser uma noção ou, pelo menos, uma desconfiança comum a muitos artistas do período – afinal, senão por isso, por qual outro motivo Hélio Oiticica, em “o q faço é música”, utilizaria como epígrafe o seguinte trecho de Nietzsche?:

Artistas não são homens de grande paixão, não importa o que queira dizer a nós e a si mesmos. E isto por duas razões: não têm sentimento algum de vergonha diante de si mesmos (auto-observam-se enquanto vivem; espionam-se, são excessivamente inquisitivos) e tão pouco diante da grande paixão (exploram-na enquanto artistas).

Por outro lado, também, o seu vampiro, o seu talento, na [sic] admite para eles como regra este desperdício de energia chamado paixão.

-- Se alguém tem talento é também vítima dele: vive vampirizado pelo próprio talento (NIETZSCHE apud OITICICA, 2011, p. 179).

O único desperdício, então, se daria com a obra – nunca com a paixão, ou com a vida. E é contra isso, afinal, que Oiticica e Torquato desejam se insurgir: desviar a atenção e o gasto da obra para a vida. Ainda assim, como seguem sendo criadores ou produtores (e como a noção de obra, ainda que transferida para a vida – ou justamente por isso –, segue viva), a tentação de se oferecer em sacrifício ao talento-vampiro parece inevitável. O próprio Torquato (1982, p. 72) confessa: "eu sempre quis fazer um filme e um poema, um livro, uma escultura: a própria (pura) fé/bricação, febre, tesão" – para logo em seguida pôr em dúvida a dedicação a este desejo: "não devo interromper. devo sentar-me agora?" (Idem, ibidem). Interromper a vida, sentar-se e escrever – sinônimos quase perfeitos para a morte (da fala, do autor, da poesia)?

Acrossados entre a paixão pela vida e a atração fatal pela morte via talento e produção artística, desvirtuar a obra em direção a uma prática vital (performativa, comunal, relacional) foi uma das soluções experimentadas por essa geração: o texto no jornal e a canção popular de Torquato, os penetráveis e os parangolés de Oiticica etc – todos são exemplos dessa tentativa de escapar ao que se lia como uma condenação.

Uma imagem fundamental: Torquato com um parangolé sobre seu corpo na realização de *Apocalipopótese*, em 1968:

Talvez assim se possa discernir, ao longo da trajetória de Torquato, ao menos tal como tento lê-la aqui, o já referido drama moderno, que não seria apenas modernista, sobretudo se pensado nos termos em que Derrida relê Rousseau na *Gramatologia*. Observe-se, por exemplo, estes trechos que ele retira do *Ensaio sobre a origem da línguas*, segundo os quais a escritura “‘tira o nervo’ da fala” (DERRIDA, 2008, p. 20) e que “‘julgar o gênio’ através dos livros é o mesmo que ‘querer pintar um homem a partir do seu cadáver’ etc” (Idem, ibidem) – assim, diz Derrida, “A escritura, no sentido corrente, é letra morta, é **portadora de morte**. Ela asfixia a vida” (Idem, ibidem).

Nas tais notas que escreveu sobre a morte de Jimi Hendrix, Torquato exercita um tipo de leitura que pressupõe, a um só tempo, a relação direta entre a música e a vida e entre a música e a morte do guitarrista. Recordando o encontro que teve com Hendrix, em sua passagem por Londres, no qual os dois fumaram haxixe juntos, o poeta se pergunta: "há mais de um ano, em Londres, eu havia dito com absoluta certeza: ele vai morrer. Onde, em Jimi Hendrix, eu vi o espectro da morte?" (NETO, 1982, pp. 359) – para mais adiante concluir: "(não posso, nem quero explicar porque eu, e muita gente mais, sabia de tudo desde muito tempo. Posso, com simplicidade, dizer apenas que eu sabia **ler** a sua música" (Idem, ibidem). Para Torquato, a ligação entre a música e o homem (a sua vida, a sua biografia) é íntima, e inclusive física: "(...) naquele dia, conferi a perfeita extensão de sua música em sua cara (...)" (Idem, ibidem) –

Diante dessa assombrosa conexão entre a cara e a música, o poeta se faz vidente: "eu disse: o homem vai morrer, e não demora mais dois anos" (Idem,

ibidem). A vidência, neste caso, é uma capacidade de leitura que vai para além do texto – ou que faz com que a cara, a aura e a alma do artista se tornem também textos a serem lidos⁸². A relação com Rimbaud volta a estourar – por meio da vidência, é óbvio, mas talvez também pelo (ainda que leve) desregramento dos sentidos que o haxixe fumado naquela noite (e os venenos exauridos em tantas outras) provoca no poeta. Diante deste quadro, Torquato parece ver alguém vampirizado pelo seu talento: a vitalidade que Hendrix despendia em cada acorde ou solo de guitarra seria proporcional à vitalidade que abandonava o seu corpo, condenando-o a uma morte prematura. E esta proposta de leitura de Torquato talvez seja também uma proposta de escritura (da sua) ⁸³.

No já citado *A geração que esbanjou seus poetas*, Jakobson tanto identifica esse tipo de leitura sendo feita por Maiakóvski quanto a pratica ele mesmo. No primeiro caso, destaca as palavras do poeta a respeito do suicídio de Iessiênin: “Depois dos derradeiros versos escritos por Iessiênin, diz Maiakóvski, sua morte tornou-se um fato literário. 'Logo se tornou claro em que medida este verso vigoroso, e justamente *verso*, levaria os vacilantes à corda e ao revólver'” (JAKOBSON, 2006, p. 40). A seguir, propõe que se utilize este mesmo método de leitura para encarar a poesia e o suicídio do próprio Maiakóvski – e então pergunta: “Mas quem se atreve a afirmar que o suicídio de Maiakóvski não foi cristalizado em palavras?” (Idem, ibidem), para

⁸² Neste Torquato leitor, os versos da estrofe final de “Cogito” estariam levemente alterados: ele é como é, vidente, e lê tranquilamente todas as horas do fim.

⁸³ Uma outra poeta latino-americana, que também se suicidou, encontrou em uma outra *rockstar* norte-americana, também vítima de overdose aos 27 anos, uma relação idêntica. Alejandra Pizarnik (1994, p. 242) não viu na cara de Janis Joplin a carta da morte, mas a leu em seu canto: “*a cantar dulce y a morirse luego./no:/ a ladrar./ (...) hay que llorar hasta romperse/ para crear o decir una pequeña canción (...)*”.

logo acusar: "E aqueles que insistem em separar a morte 'estritamente pessoal' do poeta de sua biografia literária criam uma atmosfera de bisbilhotice pessoal, de bisbilhotice maligna: um silêncio significativo" (Idem, ibidem). Segundo Jakobson, os leitores e os críticos russos ignoraram os sinais de desespero que o poeta dava em seus versos, preferindo ou conseguindo se interessar apenas pelo seu lado menos sombrio: "(...) os ouvintes e leitores viam o reclame, viam a propaganda, mas não enxergavam os dentes do cadafalso. É mais fácil acreditar nos benefícios da loteria e na admirável qualidade das chupetas de Mosselprom do que no limite do desespero humano, do que no martírio e na morte próxima de um poeta" (Idem, p. 41). Por isso, então, a surpresa do público diante do suicídio: "(...) quando, em vez do teatral suco de mirtilo, viu derramar-se o verdadeiro sangue viscoso, ficou perplexo: é incompreensível, não tem nada a ver com nada!" (Idem, ibidem)⁸⁴. Faltou ao público e à crítica, portanto, a capacidade de leitura que Maiakóvski e Torquato possuíam em relação à arte de Lëssienin e Hendrix – e que Jakobson só revela retrospectivamente no caso de Maiakóvski⁸⁵.

Dentre as inúmeras reflexões sobre a presença recorrente da figura do vampiro (isto que exaure Hendrix, Maiakóvski, Torquato) na produção tardia dos artistas ligados

⁸⁴ Recentemente, numa postagem de Facebook já perdida no turbilhão da rede, o poeta Ricardo Aleixo lembrou o seu contato com a obra de Torquato Neto na adolescência e o seu assombro com a falta de sensibilidade dos seus contemporâneos em perceber aquilo que ele lia como um pedido constante e desesperado de ajuda em toda a sua produção escrita.

⁸⁵ Ao comentar o suicídio do chileno Rodrigo Lira, Eduardo Llanos, em entrevista a Valeria Solís (online, 2016), diz que foi só após a sua morte que os seus versos passaram a ser lidos como anúncios do que se passaria: "*Pienso que esto pasa porque la onda depresiva y el tono autocrítico son muy comunes a la poesía, de modo que pasan a ser inherentes a ella. Entonces, una nota suicida en un poema pasa a ser el mismo poema*". Aqui parece existir uma proposição de total desligamento entre obra e autor por meio das convenções literárias: o poema é um poema de desespero porque assim é um poema (ou ao menos grande parte dos poemas).

ao tropicalismo, a de Flora Süssekind (2007, p. 54) interessa sobretudo porque situa claramente a função da figura no contexto de acirramento da ditadura militar (marcado pelo AI-5): “Tais vampirizações-em-série sublinhariam tanto uma perda da dimensão coletiva, ritual, de devoração, no novo contexto político, quanto uma redefinição de status do artista (não mais antropófago, mas uma espécie ávida de morto-vivo) e de sua atividade (cujo caráter é agora secreto, noturno) no Brasil dos anos 70”. A barra pesada do início da década força os artistas ao underground e à morte em vida – que, mais uma vez, têm em Torquato Neto talvez a sua cristalização mais radical.

Uma imagem fundamental: Torquato já sem parangolé, mas com uma capa de vampiro sobre o corpo, em 1970, em cena de *Nosferato no Brasil*, já depois do AI-5:

Numa carta em que escreve acerca do iminente fechamento do jornal *Última Hora*, e da necessidade de resistir a isso e seguir ocupando espaços, o poeta começa com um pedido: “rasgue em seguida, *please, no documents*” (NETO, 1982, p. 347), já indicando que o ofício da escrita, naquele contexto, tornara-se um perigo; em seguida, diz que “o amor é igualzinho ao ódio: métodos, guerrilhas; entregação? *NÃO*” (Idem, p. 348), convocando a uma resistência; mais adiante, esclarecendo seu método e sua vantagem, diz que “eu não-tenho-medo-deles. Eu ando por debaixo da avenida, muito antes do metrô” (Idem, *ibidem*). Nestes três trechos, então, já aparecem a barra pesada da perseguição, a necessidade da resistência e a opção pelo *underground*. Por fim, retorna a ideia da morte e da vingança, uma constante em seus escritos: “a morte só é vingança quando é a morte do inimigo, a minha não” (Idem, p. 349). Como se vê, a referida tensão entre vitalidade e risco (ou pulção) de morte se revela, talvez em sua forma mais intensa e dolorosa, na situação do poeta num país sob a ditadura⁸⁶. É possível, por exemplo, que a escrita e a leitura de “literato cantabile”, em suas inúmeras versões, cresça a partir de tal contexto:

Agora não se fala nada
e tudo é transparente em cada forma
qualquer palavra é um gesto
e em sua orla
os pássaros de sempre cantam

⁸⁶ Poemas como “andarandei”, com seus versos dizendo “não é minha cidade/ é um sistema que invento/ me transforma/ e que acrescento/ à minha idade” (NETO, 1982, p. 402) ou “três da madrugada”, em que se pinta a cidade abandonada em que o poeta já não se reconhece são outros pontos em que o contexto do país parece conformar o poema, possíveis de serem lidos de acordo com a ideia de Deleuze e (1997, p. 15) sobre o “Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’). A isso, some-se o fato de ser Torquato um poeta que migra: nordestino no Sudeste propondo uma política e uma poética de ocupação de espaço num espaço duplamente estrangeiro e hostil, num país capaz de produzir xenofobia no interior do seu próprio território contra a sua própria população.

nos hospícios (NETO, 1982, sem página);

aí estão presentes a relação entre palavra e gesto (o seu perigo – e, por tabela, a sua beleza – num âmbito em que a perseguição era constante e violenta) e certamente a própria condição biográfica do poeta, na imagem do pássaro que canta no hospício.

Na ideia de que

a guerra acabou
quem perdeu agradeça
a quem ganhou (Idem, ibidem)

aparece também aquela beleza gestual que, segundo Galard, costumamos apreciar nas poses de desafio diante de inimigos mais fortes (como nas guerrilhas deste mesmo período). Neste paradigma, perder é ganhar⁸⁷. É complexa a equação que deve ser feita entre a beleza da derrota e do suicídio, que o poeta enxerga e pratica, e a entrega, que Torquato repudia até o último instante. A meu ver, o elemento que surge para definir esse quadro é, justamente, a *coragem*, o *destemor*: “Difícil, para quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo” (NETO, 1982, p. 63).

A relação a um só tempo contraditória e complementar entre morte e vida aparece também (e ainda dentro do contexto de um embate social dentro do país) no “Poema do aviso final”:

É preciso que haja alguma coisa
alimentando o meu povo;
uma vontade
uma certeza
uma qualquer esperança.
É preciso que alguma coisa atraia
a vida

⁸⁷ Aqui ecoa outra vez Bataille e sua leitura do potlatch.

ou tudo será posto de lado
e na procura da vida
a morte virá na frente
a abrirá caminhos.
É preciso que haja algum respeito,
ao menos um esboço
ou a dignidade humana se afirmará
a machadadas. (REFERÊNCIA)

Lá está: "(...) e na procura da vida/ a morte virá na frente/ e abrirá caminhos" – aqui, contudo, a morte é a morte do inimigo, a que ele diz ser uma vingança. A violência, que, como tento demonstrar mais adiante, é parte fundamental da criação de Torquato, e que é mais uma ameaça do que uma violência de fato, suscita uma questão cujo percurso no pensamento filosófico é longo e cujas respostas são sempre inconclusivas – resumida assim nas palavras de Didi-Huberman (2017, p. 364), a partir de Benjamin: "(...) existe uma violência humana que poderia ser dita 'justa', no sentido ético, e não 'legítima', no sentido simplesmente jurídico? se a palavra *Gewalt* significa ao mesmo tempo 'violência' e 'poder', haveria uma violência humana que poderia ser de potência e não de poder?" A história da obra e da vida de Torquato, no entanto, parecem centradas na própria morte, mais do que na outro – e, sendo o suicídio o fim da potência e do poder, o que diz a sua violência?⁸⁸

⁸⁸ São pontos que repercutem na memória e na história da ditadura militar brasileira, cujo Ato Institucional 5 completa, agora em 2018, 50 anos: a insurreição em forma de guerrilha armada, como se sabe, serviu de justificativa para um acordo como a anistia para os criminosos cujos assassinatos, perseguições e torturas foram cometidos sob a tutela do governo com base numa ideia absurda de equivalência entre o poder e a prática da violência estatal e aqueles da guerrilha: o jurídico e o ético, o roubo da dignidade humana e as machadadas que se dão ao tentar recuperá-la, tudo segue embaralhado em nossa história mal contada.

O drama que a arte e o suicídio de Torquato disparam nesse momento é comum a diversos artistas do período, e não apenas brasileiros, mas também de outros países latino-americanos em que ditaduras militares violentas foram implantadas. Como exemplo, cite-se a figura de Rodrigo Lira, poeta chileno cujas trajetória e escrita, aliás, são muito semelhantes às do próprio Torquato, sendo também ele um poeta que morre (se suicida) sem publicar nenhum livro e que faz da voz (no seu caso, a leitura pública) seu principal instrumento poético (e que, ademais, flerta com a performance, o pop e o vídeo). Num breve artigo acerca de Lira, Roberto Bolaño propõe uma interessante formulação sobre o seu suicídio – e que supõe ter sido também o suicídio de muitos outros daquela geração; segundo Bolaño, “Aos inumeráveis assassinados pela repressão, há que se acrescentar os suicidados pela razão” (online, 2019). Há, nisto, a tentativa de enxergar uma poética do suicídio (que, no caso de Lira, é ainda por cima humorística, já que em seu bilhete de despedida ele escreve uma piada⁸⁹), uma força possível neste gesto que seria, a um

⁸⁹ É com uma piada também que Nicanor Parra chega ao tema dos bilhetes suicidas na sua série de *artefactos* compostos por desenhos e textos manuscritos em bandejas, situando-se aqui no mesmo espectro da poesia brasileira que, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, citada mais acima, encarava a morte apenas como uma atitude literária

só tempo, uma *renúncia* e uma *denúncia*. Aqui, outra vez, revela-se a estranha (e talvez insolúvel) equação entre a coragem do suicídio e a covardia da entregação⁹⁰.

Os suicidas, os suicidados pela razão (mas também os assassinados pelos militarismo e os desaparecidos, estes outros mortos): todos eles devem surgir para compor um novo circuito ético (para utilizar os termos de Ruggieri citados no primeiro capítulo), no qual se deve criar uma outra maneira de conviver com quem morreu ou foi morto (esta é a proposta de Preciado) na América Latina – ainda que, mortos como estão, não possam falar. Diante da expansão e da consolidação sombria de um necropoder e de uma necropolítica, essa noção que Mbembe (2018, p. 71) propõe "(...) para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar 'mundos de morte'" se poderia, por outro lado, criar formas de ler a morte e os mortos como participantes ativos de um debate – de um circuito ético, justamente.

Tanto Torquato quanto Lira, aliás, são autores póstumos (as ditaduras são produtoras de mortos em todos estes sentidos): seus livros foram publicados apenas após os seus suicídios. Recorde-se que, no modernismo, como relembra Rama

⁹⁰ Em sua dissertação sobre Torquato Neto, Fabiano Calixto (2012, p. 117) recorda que “Em carta de fevereiro de 1973 a Fabiano Canosa, o cineasta Glauber Rocha escreve que o ‘suicídio do Torquato Neto foi o clímax da babaquice anarcovisionária, subproduto imperialista nos trópicos. Espero que agora, depois da vitória de Nixon, as pessoas aprendam que sem método não se destrói o diabo’”, o que me parece indício cruel do alto risco assumido por Torquato, e triste momento em que Glauber, diante da antimatemática do poeta, se junta àqueles que o próprio Calixto (2014, p. 14) descreve num dos seus poemas: “Providos das mais insuperáveis técnicas, os homens do mundo solucionam a equação da vida pelo viés da vitória”.

(2015, p. 105), os escritores também costumavam morrer inéditos, neste caso por conta da carência de público e, em consequência, da falta de interesse em publicá-los, algo que "(...) já era uma façanha, às vezes uma homenagem póstuma dos amigos". Póstumos que são, os seus livros passam a integrar o circuito ético, literário e político desde os seus **túmulos**.

O suicídio, vale lembrar, é um tabu que, nas sociedades ocidentais, possui tanto uma versão religiosa quanto uma interpretação laica – ambas condenatórias. Em “*Notes on suicide*”, Simon Critchley (online, p. 5) anota que “*In truth, suicide is a double crime: against God and against King (...)*” para, logo em seguida, ampliar essa percepção: “*To kill oneself is to usurp the sovereignty of God and King by assuming it for oneself. If one replaces the words 'God' or 'King' by 'state', 'society', 'country' or 'community', then it is clear that the situation hasn't really changed (...)*” (idem, *ibidem*), definindo o suicídio como um ato de insubordinação. É bastante significativo que essa sua observação se pautasse no exemplo dos pensamentos suicidas de Hamlet – afinal, como lembra Critchley, um suicídio do personagem naquele contexto seria um ato de insubordinação e de crime contra um impostor, Claudius. Guardadas as proporções devidas e indevidas, suicídios como os de Rodrigo Lira e Torquato Neto (e tantos outros, alguns deles citados pelo próprio Bolaño em seu texto), realizados sob governo ditatoriais (nos quais também aparecia ainda forte a figura de Deus, da Igreja) poderiam ser lidos, a partir desta perspectiva, como atos insuspeitos e complexos de comunicação resistente e insubordinada – atos de resistência e desistência.

De volta a Bolaño, é na coragem que o seu famoso “Discurso de Caracas” se pauta, refletindo acerca da derrota da sua geração (aquela cuja juventude foi vivida sob os regimes militares). Bolaño (online, 2019) escreve que

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro.

Essa, afinal, foi a escrita praticada por sua geração, que era valente, mas que saiu derrotada, para a qual a literatura era um ofício militante e de guerrilha, traço que Bolaño explora através da figura exemplar e fundadora de Cervantes, vivendo entre as armas e as letras, e que Flora Süssekind (2007, p. 41) identifica também na produção artística brasileira durante o regime militar “não só no emprego da guerrilha como metáfora privilegiada para a prática artística (...), mas também nas muitas imagens bélicas presentes nas canções” etc.

Há o risco de que essa coragem, bem como essa guerrilha artística, não passe de mera coragem ou mera guerrilha temáticas (simbólicas) – metáforas inofensivas, passatempos inúteis para a autossatisfação daqueles que não partiram para a guerrilha de fato, revelando o poeta como o pacifista acovardado e envergonhado. Para encarar esse problema, talvez interesse pensar junto com o Comitê Invisível – que, em seu *Crise e insurreição* (2016, p. 164), anota: “Quarenta anos de contrarrevolução triunfante no Ocidente nos infligiram duas fraquezas irmãs, ambas

igualmente nefastas, mas que juntas formam um dispositivo impiedoso: o pacifismo e o radicalismo”, para logo em seguida identificar no pacifismo “ou uma profunda burrice ou uma completa má-fé” (idem, p. 168). Os 40 anos de contrarrevolução (quase os mesmos 40 que vai completando a Lei da Anistia que abriu caminho para a delicada e frágil redemocratização do Brasil, recentemente interrompida por outro golpe) teriam impedido a esquerda de perceber “que a guerra, no fundo, não tem nada de militar” – algo que os contrarrevolucionários, o Estado, já teriam percebido, passando a concentrar seus esforços de guerra num outro espaço. É muito significativa a identificação que o Comitê Invisível faz desse conceito de guerra já comum nos textos contrarrevolucionários, como em *La guerre probable*, do general francês Vincent Desportes (apud COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 182), para o qual “As ações militares são realmente ‘uma forma de falar’; qualquer operação de envergadura é agora, acima de tudo, uma operação de comunicação (...)”.

Enquanto escrevo esta tese, a 16 de outubro de 2018, faltando doze minutos para as cinco horas da tarde, na Biblioteca Florestan Fernandes, sobrevive-se no Brasil à campanha de Jair Bolsonaro, representante tropical de um crescimento mundial do neofascismo, fundada quase que inteiramente numa guerra semântica e verbal forjada através do que se convencionou chamar de *fake news*, boatos e manipulação eficaz de informações e crenças, todas elas baseadas em textos que circulam por meios eletrônicos a rigor incontroláveis. Portanto:

É tempo de lembrar que, para Torquato (1982, sem página), “O poeta é a mãe das armas”. E que quando pensa a atividade da escrita, pensa sobretudo por meio de comparações e imagens bélicas: “As palavras inutilizadas são armas mortas” (NETO, 1982, p. 332). Assim, quando Torquato fala sobre o poeta inventar o perigo, fala sobre recriar a poesia enquanto espaço de confronto.

A nova situação da guerra, que abdica do *homem no front* para situar o *front no homem* (para usar a fórmula citada por Laurent Danet, também trazida pelo Comitê Invisível [2016, p. 181]), teria como repercussão tanto um homem-bomba⁹¹ em seu ataque/derrota quanto no publicitário, o marqueteiro político, e portanto num novo significado e responsabilidade para o trabalho mesmo da comunicação de resistência – afinal, se as ações militares são, para os contrarrevolucionários, uma forma de falar, a posição daqueles que pensam e fazem as suas experiências (pessoais, profissionais) justamente em meio às formas de falar e comunicar (e que miram a insurreição) poderia ser, outra vez, uma posição de *vanguarda*. Então, vai ver que não seria exagero questionar a percepção do Comitê Invisível de que o Estado e seu poderio militar seriam “os únicos a situarem a guerra no lugar onde ela se trava” – uma guerra de índole comunicativa e informativa, levada adiante

⁹¹ Cujos corpo “(...) não esconde apenas uma arma. Ele é transformado em arma, não no sentido **metafórico**, mas no sentido verdadeiramente balístico” (MBEMBE, 2018, p. 63).

sobretudo por civis, não é exatamente uma novidade, e se inicia muito antes dos últimos 40 anos de contrarrevolução (desde os erros e acertos das vanguardas, essas guerrilhas artísticas) e, ao menos no Brasil, se intensifica sob a ditadura militar desde 1964⁹².

É por isso que

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo & logo os estilhaços desse corpo arreventado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação (NETO, 1982, p. 331)

Junto com a palavra (a bomba) também o poeta explode e se estilhaça⁹³. Ele, então, seria esta espécie de *homem-bomba* (que pratica o perigoso ofício de lidar tão íntima e constantemente com essas armas, e que leva sempre junto a si o explosivo), cuja morte produz o significado⁹⁴. Aqui está cifrada uma grande parte da visão e da

⁹² Mesmo Derrida, num texto de 1983 (“As pupilas da universidade”), já atentava para essa transferência dos esforços militares, neste caso por meio do financiamento maciço de pesquisas nas mais diversas áreas, inclusive naquelas que, a princípio, se julgaria de menor interesse para as práticas da guerra: “A serviço da guerra, da segurança nacional e internacional, os programas de pesquisa também devem concernir a todo o campo da informação, à estocagem do saber, ao funcionamento e, portanto, também à essência da língua e a todos os sistemas semióticos, à tradução, à codificação e à decodificação, aos jogos da presença e da ausência, à hermenêutica, à semântica, às linguísticas estruturais e gerativas, à pragmática, à retórica. Acumulo todas essas áreas em desordem, propositadamente, mas terminarei com a literatura, a poesia, as artes e a ficção em geral: a teoria que faz delas seus objetos pode ser útil tanto numa guerra ideológica quanto a título de experimentação das variáveis nas perversões tão frequentes da função referencial” (DERRIDA, 1999, p. 142). Já Torquato escrevia sobre “A Escola Superior de Guerra (‘Sorbonne’, para os íntimos: a tradição culturalista em linha reta) (...)” (NETO, 1982, p. 331)

⁹³ Se antes algo me impedia de reler tudo isso como uma versão mais radical e guerrilheira do “poema bomba”, de Augusto de Campos, após esta nota de rodapé nada mais impede.

⁹⁴ Um dos significados que Mbembe (2018, p. 66) encontra no homem-bomba, ao considerar a ocupação da Palestina, é o de que “O corpo se duplica e, na morte, literal e **metaforicamente** escapa do estado de sítio e ocupação” – diante do que eu me pergunto: **metaforicamente** como, sobretudo pensando que o corpo, como citado em nota acima, e segundo o próprio Mbembe (Idem, p. 63), não é transformado metaforicamente em arma, mas “no sentido verdadeiramente balístico”? Através dos

prática poética de Torquato, tal como procurei recontar ao longo do capítulo: o suicídio torna-se significativo e ganha significado a partir do momento em que a vida se torna texto, para além ou aquém da obra, do livro, do verso. O próprio poeta destaca que a palavra vai à vida porque vai além da palavra – não por acaso, situa o apocalipse (a destruição final, a morte) no plano mesmo da linguagem, da semântica⁹⁵:

Uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo como está o mundo & portanto as palavras explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada, um som é um gesto, cuidado. (...) O apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de caos no **interior tenebroso da semântica**. Salve-se quem puder (Idem, ibidem),

Torquato parece ter relutado em sacrificar-se no texto, mas praticado o sacrifício através do seu suicídio. Daí, talvez, aquela multiplicidade de *sentidos e movimentos* que a palavra **FICO** possui em seu último texto, sua nota de suicídio (a um só tempo despedida e saudação de chegada): fico para trás enquanto as coisas progridem, fico parado aproveitando a beleza e o amor que há, fico mesmo que eu vá⁹⁶. Indo e ficando, Torquato segue a espalhar essa complexa informação que mistura, em suas lascas e em seu fogo, uma vitalidade das mais contagiantes e uma melancolia suicida de quem *vive* todas as horas do fim de olhos (pois é vidente) e peito abertos, mas

imprevisíveis significados e informações que pode espalhar junto com os seus próprios pedaços? É só após a morte que surgiria um lugar para o metafórico?

⁹⁵ Ele também se refere ao hospício da sintaxe, no mesmo texto, um dos seus mais intensos registros: "(...) & há o hospício da sintaxe como um receio & os dias passam & crescem mais as garras & o câncer dos metais em brasa ao final da segunda fornada & eu sei que é muito difícil resistir mas é preciso & além de ser preciso é perigoso & é divino & maravilhoso" (NETO, 1982, p. 331).

⁹⁶ Traço semelhante ao "salto" tal como pensado mais acima neste capítulo.

adeus à letra

Penso em Rimbaud.

Quais as diferenças entre as suas duas figuras – a do adolescente cujo talento para a escrita surpreende os círculos intelectuais e artísticos de Paris e a do adulto em terras africanas cuja completa indiferença e mesmo franco desprezo pelo que fizera é igualmente surpreendente?⁹⁷

Na fotografia acima, tirada por Étienne Carjat, Rimbaud completara há pouco 17 anos de idade. É a figura cujo texto lemos, hoje, em seus livros: o jovem que escreve “*Le bateau ivre*”. Aquele que interessa a Meschonnic – a antítese do cavalo.

⁹⁷ A surpresa, pelo visto, é a semelhança.

Este, por sua vez, é um autorretrato feito por Rimbaud em 1883 na cidade de Harar, Etiópia. É nesta figura que Henri Meschonnic (2015, p. 7) pensa ao dizer, em seu “Manifesto em defesa do ritmo”, um sonoro “**Não** ao rimbaudismo que vê Rimbaud – a poesia em sua partida fora do poema” – para logo em seguida comparar a vida sem texto poético à vida do cavalo que *viaja* pelo mundo, que ele julga um tanto imprestável.

No autorretrato, a distância entre a máquina e o modelo nos permite ver um pouco da paisagem africana (cheia de bananeiras), mas nos tira a possibilidade de perceber o seu semblante tão bem quanto no registro do adolescente escritor. Por mim, tudo

bem: não é da sua feição que quero dizer qualquer coisa, mas dos seus trajes. Nas duas fotografias estão o mesmo homem, separado de si mesmo por 12 anos, por dois continentes e por atividades distintas – mas sobretudo, a meu ver, pelos **tecidos** que cobrem o seu corpo.

Há, na primeira foto, um adolescente obviamente vestido dentro de certo padrão de elegância europeia do período, ainda que não o alcance por inteiro, o que se nota pela camisa de colarinho curto e pelo paletó que me parece um tanto puído. No seu pescoço, a gravata tal como ela era moda entre os jovens da segunda metade daquele século: “Por volta de 1848, o pescoço ficava quase que a descoberto, e os homens passaram a usar gravatas estreitas cujas extremidades eram presas na frente por um alfinete ou formando um pequeno laço ou nó” (KÖHLER, 2009, p. 514). O **nó**, contudo, está um tanto desleixado, confirmando uma imagem que eu definiria como a de um dândi pobre – que talvez leve sobre o corpo o paletó com os bolsos furados descritos em “*Ma bohème (Fantaisie)*” (“*Je m’en allais, les poings dans mes poches crevées;/ Mon paletot aussi devenait idéal (...)*” [RIMBAUD, 1994, p. 113]), bem como, muito provavelmente, também as únicas calças que tem, com “*un large trou*”. Veste-se, afinal, como o jovem escritor de “*Ma bohème (Fantaisie)*”.

No autorretrato africano, Rimbaud está inteiro de branco (ou seria cáqui?). A julgar por outras fotografias enviadas pelo ex-poeta à sua família (nas quais aparecem alguns dos seus companheiros), ele usa o traje típico ou o uniforme do explorador e do aventureiro europeu em terras etíopes: calças um tanto largas, jaqueta comprida

e folgada, camisa. Em 1883, ao fazer o seu autorretrato em Harar, Rimbaud já não escreve poesia e nem se veste como alguém que escreve poemas.

Quando digo que aquele Rimbaud fotografado por Carjat se veste como um jovem escritor, digo que há, obviamente, uma imagem reconhecível e reconhecida como a de um escritor⁹⁸. Mas isso está dito, de forma ainda mais incisiva, no que está dito sobre o Rimbaud adulto: aquele lá não escreve.

Stallybrass (2012, p. 48) ressalta a importância do casaco de Marx para a pesquisa e a escrita de *O Capital* ao dizer que “O salão de leitura [do Museu Britânico] não aceitava simplesmente qualquer um que chegasse a partir das ruas: e um homem sem um casaco, mesmo que tivesse um passe de entrada, era simplesmente qualquer um”. Um homem sem um casaco **não** lê, **não** pesquisa, **não** escreve no Museu Britânico.

⁹⁸ Recordar Jameson, citado no capítulo anterior, sobre tudo ser texto, inclusive o vestuário: a roupa é vista, é lida.

Este é o homem em farrapos desenhado por Flávio de Carvalho. Segundo o artista carioca, “O homem em farrapos é o homem a caminho do abandono da roupa, é o homem a caminho de uma vida idêntica à dos mamíferos inferiores” (CARVALHO, 2010, p. 87) que, relegado à solidão da miséria perde “(...) o uso do som **articulado**” (Idem, ibidem) alcançando “(...) um estado inferior de canto e urro”. A rigor, diria que o homem em farrapos, ainda mais do que o homem sem casaco e o homem europeu que se aventura na África após abandonar a poesia, não escreve – já que está tão próximo do cavalo, este mamífero inferior, que não faz uso do som articulado. No entanto, é como “(...) eminentemente **poético** e patético” (Idem, p. 88) que Flávio de Carvalho o define, identificando-o como modelo para “uma das modas mais requintadas e mais estranhas na elegância humana” (Idem, ibidem).

A poesia como linguagem em farrapos, talvez⁹⁹.

As relações entre o texto e o tecido se insinuam em diversas teorias literárias. Lembro, por ora, de Barthes sobre o prazer do texto e de Tamara Kamenszain pensando em Lezama e Proust. O primeiro recorda que “Texto quer dizer Tecido” (BARTHES, 2004, p. 74) e parte da origem semântica compartilhada para a metáfora como mediadora dessa relação. A segunda, empenhada em identificar uma corrente

⁹⁹ Ao ler o trecho acima, Natali assinalou, à margem, os casos de moradores de rua (homens em farrapos) que, ao contrário da proposição de Flávio de Carvalho, praticam a escrita, muitas vezes coletando e juntando inúmeros cadernos com os seus textos – além de registrar que a ideia de regressão proposta pelo artista não o convence. De fato, é uma ideia que guarda uma contradição fundamental – que, talvez, possa derrubá-la: na proposição segundo a qual o homem em farrapos é poético e cria uma moda requintada talvez se insinue a distinção entre o literário e o poético, identificado a poesia com um estágio pré-literário; para ela, talvez ao contrário da pesquisa, não seria necessário o casaco de Marx.

subterrânea e silenciosa de uma escrita feminina de vanguarda, observa que "*Ya es casi parte del sentido común comparar al texto con un tejido, a la construcción del relato con una costura, al modo de adjetivar un poema con la acción de bordar*" (KAMENSZAIN, online, 2019). Fica-se quase sempre no campo da sugestão – e os desenvolvimentos das relações priorizam o que elas podem trazer de enriquecedor ou esclarecedor para a teoria do texto (o que é compreensível, já que estes discursos são feitos por literatos e teóricos literários, e dentro da disciplina literária): o tecido segue relegado a um segundo plano.

Não é exatamente teoria que Cecilia Vicuña faz em *Palabra e hilo*, um livro curto ao qual só tive acesso através de um arquivo em *pdf* muito bem escaneado que permite compreender o formato original da publicação: páginas perfuradas no meio, através das quais atravessa um barbante amarrado sobre a capa:

O que o livro, enquanto objeto, tenta encenar é o que a poeta diz já na primeira frase (seria um verso?): "*La palabra es un hilo y el hilo es lenguaje*" (VICUÑA, 1996, sem página). A encadernação, na qual as páginas e a capa se juntam através do barbante

que as atravessa, aponta não só para a metáfora (âmbito muito explorado por Vicuña), mas também para a materialidade mesma: amarração, nó, aquilo que conforma o objeto no qual o texto se dá a ler¹⁰⁰. Vale lembrar que a forma tradicional do livro depende das linhas, dos tecidos, ainda que as lombadas modernas tendam a escondê-los por debaixo de mais papel. Então *a palavra é um fio e o fio é linguagem*: a própria estrutura frasal mimetiza a do objeto, com os dois furos pelos quais os fios de barbante atravessam o livro representados no verso pela palavra “fio”:

a palavra é um e o é linguagem

É tão íntima e profunda a relação do fio (o fio é o tecido, é a roupa) com a linguagem, com a fala e com a escrita que aquele é que aparece como o denominador comum, o meio entre os extremos: fio, fio. No entanto, diante de toda essa semelhança, todo esse reconhecimento, anoto que o fio, aqui, é também um buraco (como nos bolsos e nas calças de Rimbaud ainda poeta) – e é através deste *vazio* que procuro ler a obra de Cecilia Vicuña neste capítulo.

Diz Coccia (2010, p. 87) que “A linguagem humana está para a roupa assim como a voz dos animais está para a sua pelagem. Ou então: a pelagem está para a moda

¹⁰⁰ A pesquisadora Meredith Gardner Clark (2012, online, p. 29) anota o seguinte, amparada numa observação de Kathryn Sullivan Kruger: “*In correlation with the notion that the textile evidences the materialization of ideas, literature scholar Kathryn Sullivan Kruger states, ‘Regarding this four-way relationship (literature/text/text/textile), the production of fabric as a metaphor for the making of a text occurs across cultures and across time. It functions in various ways, but always contains within it the notion that the text constitutes a ‘material’ object, a woven fabric that may be unraveled at any time’ (31). Here, Kruger highlights the basic tenet shared by the text and the textile: materiality*”. Esse passo da metáfora à matéria é fundamento da poética têxtil de Vicuña, como está evidente inclusive mais no livro *Palabra e hilo* do que no texto.

assim como a voz dos animais está para a linguagem”. Trago esta citação não tanto para tentar desenvolver o pensamento do filósofo italiano dentro desta tese¹⁰¹, mas para aprofundar uma apresentação inicial do trabalho de Vicuña, um trabalho que é também um pensamento e uma prática que percebo especificamente como sul-americanos e andinos, não tanto no sentido de que se inscrevem dentro de fronteiras territoriais (a própria Vicuña vive há décadas longe da região) ou de essencialismos de origem, mas de que se criam e recriam tendo como norte uma cultura cifrada nestes termos, inclusive pela própria artista – cultura esta cuja relação com a escrita, a tecelagem e a animalidade interessam muito numa reflexão sobre as práticas poéticas e suas relações complexas com o colonialismo e outras violências, sobretudo o machismo e o sexismo.

Ao entrevistar Vicuña, Regina Harrison (1997, p. 47) inicia assim a sua primeira pergunta:

*Your name alone makes you "authentic" Andean, doesn't it? When you first sent me your book, La Wik'uña, in 1991 I was so envious of you... that there was no separation between your poetics and your being; I mean your name and your title are one, a special kind of 'entitlement' theses days. Pablo Neruda and Gabriela Mistral consciously chose their names, new names, but you are vicuña right away, forever. You the **vicuña** and César Vallejo the **puma** in that exquisite line of his: "Quiero escribir pero me siento puma / I want to write but I feel puma", but he couldn't claim Andean essence in a name as you can, while registering your birth on your birth certificate. Eliot Weinberger writes of you that the vicuña is your totemic animal.*

A pesquisadora norte-americana se deslumbra com a coincidência do nome: a vicunha é o menor camelídeo da região dos Andes e aquele cuja pele é a mais valiosa, já que sua lã é de qualidade superior, ideal para a confecção dos têxteis andinos, que

¹⁰¹ Apesar de que a centralidade do tecido e da roupa na sua proposta de uma outra antropologia e na visão renovada que propõe da relação entre a animalidade e o humano sejam centrais no capítulo e na tese, e de que suas ideias voltarão ainda a tempo.

tanto interessam a Vicuña. É um animal selvagem. Cecilia, obviamente, se aproveita dessa coincidência ao longo da criação da sua obra e da sua própria mitologia. Muitos dos textos em que faz referência à arte de tecer exploram a figura da vicunha, quase sempre promovendo uma identificação entre o animal e a poeta – uma é, e a outra também, portanto, “*Señora de las/ altitudes andinas*” (VICUÑA, 1990, p. 23).

Uma das notas da autora ao livro *La Wik'uña*, este citado por Regina Harrison, diz o seguinte:

El libro empezó como un llamado.

La primera anotación decía:

*“La Tierra llama
la wik'uña andina
habla por mí:
Soñé que una red blanca y radiante envolvía a la tierra
como un cristal.”* (VICUÑA, 1990, p. 103).

Há aqui a relação mais tradicional entre o humano e o animal, na qual aquele dá voz a este, tornando-se uma espécie de mediador entre dois mundos aparentemente incomunicáveis. Como tentei compreender no primeiro capítulo da tese, esta relação assemelha-se muito à leitura moderna (mas tradicional) e poética da figura do xamã, que aqui é ainda mais acentuada pela utilização do sonho, esta típica experiência iniciática de feiticeiros e xamãs¹⁰². Mais interessante, porém, é o passo além dado no

¹⁰² É bom anotar que a figura xamânica predominante no pensamento e na obra de Vicuña é andina, sobre a qual Viveiros de Castro (2015, p. 179) diz: “A instituição do sacrifício pelas chamadas ‘altas culturas’ andinas e mesoamericanas assinala, neste caso, a captura do xamanismo pelo Estado. O fim da bricolagem cosmológica do xamã, o começo da engenharia teológica do sacerdote”. Como exemplo, eis como o sacrifício surge em *Palabra e hilo*: “*Y una misma palabra, acnanacuna, designa a los vestidos, el lenguaje y los instrumentos para sacrificar (significar diría yo)*” (VICUÑA, 1996, sem página)

verso final de *Palabra e hilo*: "*El adivino se acuesta sobre un tejido de wik'uña para soñar*" (VICUÑA, 1996, sem página). Acredito haver aqui uma complexificação da relação, na qual a figura mais óbvia da "fala" do animal que diz através da poeta é abandonada e a presença da vicunha passa a se dar por meio do tecido feito com a sua pelagem indo de encontro à roupa (ou à pele) do humano, este adivinho, xamã ou poeta que agora vai sonhar, além da confusão que se instaura entre as vicunhas – de qual delas é o tecido: da poeta ou do animal?¹⁰³. É como se a perspectiva andina do trato entre tecido e fala, roupa e linguagem provocasse mais uma torção no já retorcido pensamento de Coccia – não só a roupa está para a linguagem humana como a pelagem está para voz do animal: a pelagem do animal está para a linguagem humana ou a voz do animal desaparece para que a linguagem animal surja por outras vias, como a sua pelagem¹⁰⁴.

Não é raro encontrar, entre as diversas pesquisas e reflexões acerca das culturas ameríndias que conheciam e praticavam a tecelagem, a ideia de que, nestas comunidades, o tecido era um método e um suporte para a comunicação – para um tipo de escrita, enfim. Cornejo Polar (2000, p. 255), por exemplo, ao analisar o processo de cópia e renovação dos textos teatrais que reencenam o diálogo de Cajamarca, registra a seguinte suspeita:

¹⁰³ Note-se que, em *La Wik'uña*, o sonho é o passo anterior ao livro, que seria o seu resultado, enquanto que em *Palabra e hilo* o sonho é quem fecha o livro, não havendo qualquer desenvolvimento dele, na verdade tornando-se outra abertura para o que, ao menos ali, é não-dito, talvez ~~indizível~~.

¹⁰⁴ A dificuldade de formular essa torção numa frase palatável e facilmente compreensível, ou só compreensível mesmo (inclusive acho que ela segue confusa e sem conseguir dizer o que eu gostaria), me faz pensar que, de fato, tudo isso se dá no limite daquilo que procuro encarar nesta tese, que é o do além ou do aquém da linguagem.

De vez em quando, sinto-me **tentado** a propor a ideia de que essa escrita, que só respeita o núcleo dos significados, em grande parte isolados como num arquipélago de ruídos, tem alguma misteriosa relação com a “escrita” indígena pré-hispânica: cores e nós cujo sentido está ligado à separação, ao vazio entre uns e outros

O crítico refere-se, obviamente, aos **quipus**. Segundo a definição de Silvia Rivera Cusicanqui (2015, p. 229): “*Los kipus fueron un sistema mnemotécnico y de registro usado por la gente antigua de los Andes, vinculado al arte textil y a los significados abstractos de nudos y colores*”. A socióloga boliviana acrescenta ainda:

La mayor colección de kipus prehispánicos se conserva en el Museo Etnológico de Berlín, pero poco se ha avanzado en el desciframiento de su lenguaje, a pesar de que seguían usándose en varios lugares de los Andes hasta hace poco. Los rastros de su uso revelan que no sólo eran registros numéricos sino también inscripciones propiciatorias de naturaleza ritual, que permitían ordenar el cosmos al enumerar las ofrendas a las wak'as o lugares sagrados de culto a los antepasados. La lectura académica sobre los kipus arqueológicos, obsesionada por establecer sus regularidades numéricas, ha terminado por convertirlos en “códigos sin mensaje” (simetría impensada con la fotografía, según la define Roland Barthes) (Idem, ibidem)

É importante atentar às aspas que Cornejo Polar utiliza – e ao fato de que o crítico lança a sua ideia de um modo curioso, um tanto tímido, apenas insinuando a sua *tentação* em comparar o texto das peças (em seu registro **escrito** e em sua manifestação **oral**) com o suposto texto dos nós e das cores do ~~texto~~ que forma o *quipu*. A proposta de Cusicanqui, por outro lado, é radical: os *quipus* não só registram números (como ainda hoje se pode ler em diversas descrições destes objetos), sendo importantes para os registros econômicos das sociedades, mas também atuam num âmbito que se julgaria, a princípio, reservado à sabedoria oral ou propriamente textual de uma comunidade: o âmbito do sagrado.

Ao partir do diálogo de Cajamarca¹⁰⁵ como episódio fundador da entrada da escrita da América e do desenvolvimento posterior da produção literária no continente (bem como das suas políticas, sobretudo educacionais), é natural que Cornejo Polar construa a sua narrativa desde a dualidade entre a oralidade e a escritura. O surgimento de um terceiro elemento perturbador, portanto, se pode dar apenas desse modo: entre aspas, como uma **tentação**.

Cusicanqui, por sua vez, constrói seu pensamento a partir do que ela chama de **sociologia da imagem**, uma análise cujo princípio fundador é a ideia de que, num processo colonial (ainda hoje em marcha no Sul), existe

*(...) una función muy peculiar para las palabras: las palabras **no** designan, sino ~~encubren~~, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que ~~velan~~ la realidad en lugar de designarla (CUSICANQUI, 2015, p. 175)*

No caso desta sua formulação, portanto, oralidade e escrita partilham de uma mesma condição, obviamente suspeita: “*Los discursos públicos se convirtieron en*

¹⁰⁵ Vale recordar essa cena na descrição do próprio crítico: “Gostaria de partir de uma data precisa: a tarde de 16 de novembro de 1532, em Cajamarca, quando frei Vicente Valverde oferece salvação cristã e amizade imperial a Atahualpa e lhe requer que, sem demora, renegue seus deuses e aceite ser vassalo do imperador dom Carlos – tudo isso através de um *lengua* de espanhol precaríssimo e (ainda pior) falante do *chinchaysuyo* e não do quéchua cusquenho. Com matizes a mais ou a menos, os cronistas que estiveram em Cajamarca contam que o Inca pediu provas do que *ouvia* e Valverde respondeu que a verdade estava *escrita*. Narram resumidamente que o padre lhe entregou a Bíblia, que Atahualpa teve dificuldade em abri-la, que a olhou detidamente, procurou ouvi-la e – ante seu silêncio – atirou-a ao chão. Este foi o sinal que desencadeou o massacre de Cajamarca. Pouco depois o Inca é executado” (CORNEJO-POLAR, 2000, pp. 287-288).

formas de *no* decir” (Idem, ibidem)¹⁰⁶. Daí, então, a possibilidade de uma produção que, a rigor, não se encaixa no que se toma por registro escrito ou oral, ocupar um lugar central numa narrativa cultural do continente. Não menos importante, no entanto, é o fato do pensamento de Cusicanqui propor uma reinterpretação do lugar e do papel ~~feminino~~ nesta narrativa.

De acordo com Janet Catherine Berlo (1991, p. 440), “*In a number of Amerindian societies, men’s arts are oral while women’s are, literally, material: men speak, women make cloth*”. É plausível pensar, portanto, que o fato de a arte têxtil ser um domínio feminino tenha impedido a sua entrada, sem aspas e menos tímida, não apenas uma **tentação** (de repente esta palavra importa ainda mais), na lista dos componentes

¹⁰⁶ As ironias de Parra seguem enchendo o rodapé. Ainda mais importante, neste contexto, é o fato delas surgirem no espaço amplo e libertário da sua produção visual. Claro: é possível dizer que, sobretudo neste caso abaixo, o visual só salta aos olhos por conta do texto, ainda mais considerando que o visual é vazio, a página em branco. A isso, posso responder com auxílio da própria Cusicanqui (2015, p. 207), ela mesma uma socióloga da imagem que **escreve**: “*El postular la universalidad (potencial) de dichas ideas puede convertirse en una manera de andar por los caminos de una suerte de conciencia del borde o conciencia fronteriza, un enfoque que he bautizado como la epistemología ch’ixi del mundo-del-medio, el taypi o zona de contacto que nos permite vivir al mismo tiempo adentro y afuera de la máquina capitalista, utilizar y al mismo tiempo demoler la razón instrumental que ha nacido de sus entrañas*”. Isto reflete, de um outro modo, a preocupação de Derrida explorada no primeiro capítulo da tese, aquela de pensar com os conceitos que se quer destruir:

no processo de escrita do continente e, posteriormente, na sua reescrita com tentativas pós ou descolonizadoras. Cusicanqui (2015, p. 256) resume a situação da seguinte forma: “(...) *la elevación del textil femenino a un arte de alta cultura contrasta con el culto androcéntrico a la escritura en el relato europeo dominante*” – um outro relato, sem palavras, sem poemas, sem literatura (essa conversa ou troca de cartas que, por séculos, se deu sobretudo entre homens), que pudesse se dar através de linhas que não são apenas suporte para letras, mas que fosse igualmente potente, ou ainda mais, devido à sua história de resistência à indiferença: é este relato que se pode montar com o tecido¹⁰⁷.

Segue um print mal feito de um filme de Cecilia Vicuña:

¹⁰⁷ José Sánchez Parga (1995, p. 12) chega a propor que “ *De hecho, las culturas andinas, aunque orales no han hecho de la verbalidad, de la comunicación hablada, un espacio e instrumento privilegiado de sus producciones socio-políticas y religiosas, no han atribuido a la palabra los niveles de competencia y performance, que alcanzó en las culturas occidentales. Y es en tal sentido, que lo gráfico en sus diversas formas (la pictografía textil, por ejemplo) pueden haber adquirido una importante performance de significación, capacidad para efectuar o hacer real lo que significan*”.

As análises que fundamentam a sociologia da imagem de Cusicanqui como método de releitura descolonizadora são, sobretudo, da obra de Felipe Guaman Poma de Ayala, que a pesquisadora boliviana grafa Waman Puma. Sua *Nueva coronica y buen gobierno* é “(...) una carta de mil páginas, escrita hacia 1612-1615 y dirigida al Rey de España, con más de trescientos dibujos a tinta” (CUSICANQUI, 2015, p. 176). Segundo Cusicanqui (Idem, p. 177), é nos 300 e tantos desenhos e não nas mil e poucas páginas escritas que se concentra e encontra o poder da obra:

Más que en el texto, es en los dibujos donde el cronista despliega ideas propias sobre la sociedad indígena prehispánica, sobre sus valores y conceptos del tiempo-espacio, y sobre los significados de esa hecatombe que fue la colonización y subordinación masiva de la población y el territorio de los Andes a la corona española.

Essa alteração de foco proposta pela socióloga se pauta na ideia de que a visualidade do desenho se aproximaria mais do sistema de registro tradicional andino que, segundo uma concepção europeia, não teria a ver com uma ideia ou ideal de escrita mas que, no âmbito das comunidades originárias, se entendia como um método tradicional de registro e narrativa. Desse modo, a violência que foi a introdução do alfabeto no sistema pré-hispânico impediria ou ao menos enfraqueceria o registro escrito por Puma: é através dos seus desenhos que ele “(...) crea una teoría visual del sistema colonial” (CUSICANQUI, 2010, p. 14) que nos permite “(...) *leer* sus dibujos como una teoría del colonialismo, que apunta a *conceptos* básicos del orden social, vital y cósmico, y que *dice lo que las palabras no pueden expresar* en una sociedad de *silencios coloniales*” (Idem, p. 213).

A violência da escritura alfabética se mostra no texto de Puma (1993, p. 638) em trechos como o seguinte, no qual reflete justamente sobre a escrita: “*Que los dichos caciques principales e indios, indias, niños y niñas en este reino, todos sepan la lengua de Castilla, leer y escribir como españoles, españolas, y al quien no la supiere le tengan por bárbaro animal, caballo, no pueda ser cristiano ni Cristiana*”.

Mais uma improvável (e, outra vez, violenta) volta do cavalo na tese: assim como em Meschonnic, o animal aparece aqui ocupando o lugar do que não escreve – neste caso, não apenas poesia, mas qualquer letra. Não por acaso, é este o trecho citado por Cornejo Polar (2000, p. 263) quando considera a obra de Puma no processo que ele identifica desde o diálogo de Cajamarca, não fazendo qualquer menção à visualidade da carta: “(...) Para complicar mais as coisas: o sarcasmo ante a ignorância dos índios não tem de porvir necessariamente de um ponto de vista hispânico. De fato, os ‘ladinos’ foram muito agressivos com os índios não letrados (...)”. Esse enfoque tanto privilegia a sua tese da dualidade entre o oral e o escrito quanto inviabiliza uma leitura que, tal como propõe Cusicanqui, desenvolva uma mirada descolonizadora por meio de uma teoria visual, mantendo uma supremacia da letra.

Aproveito o assombro e o senso de oportunidade de Regina Harrison ao notar e desenvolver a coincidência do nome animal de Vicuña para, a partir da própria pergunta dela, expressar eu mesmo o meu assombro e desenvolvê-lo, e recorro o verso de Vallejo citado pela entrevistadora (“*Quiero escribir pero me siento puma*”), esse exemplo notável da relutância em escrever que é escrita e descrita por uma

identificação animal para dizer: ser puma e não ~~escrever~~, ser Puma e não escrever, mas desenhar e fazer ver¹⁰⁸.

Nos desenhos de Puma, os *quipus* aparecem quase sempre na mão de homens que exercem funções administrativas: contadores, secretários etc. O personagem, digamos, menos burocrático que aparece carregando um *quipu* é o “*indio – astrólogo, poeta, que sabe del ruedo del sol y de la luna y eclipse, y de estrellas y cometas, hora, domingo y mes y año, y de los cuatro vientos del mundo para sembrar la comida, desde antiguo – astrólogo*” (POMA, 1993, p. 726) que caminha segurando um cajado com a mão direita e um grande *quipu* com a esquerda, sendo a sua figura como que emoldurada pela cordilheira, ao fundo, e pelo sol e pela lua, acima.

¹⁰⁸ Cusicanqui (2015, p. 260), ao investigar os contatos entre as populações andinas e amazônicas, fala de uma “(...) filiación animal, y en casos, amazónica para los linajes andinos, entre ellos el del propio Waman Puma (halcón y puma)”.

É, então, no *quipu* que se registram estes saberes astrológicos, astronômicos, climáticos, temporais, territoriais e rituais. No desenho, não há qualquer indício de que este poeta afinal escreva: ele caminha, observa e conhece.

Cecilia Vicuña (online, 2019) define o *quipu* como um poema no espaço, e também diz: que ele é uma forma de recordar, envolvendo o corpo e o cosmos de uma só vez. Sua definição aponta para o *quipu* como um objeto artístico tanto quanto ritualístico – e é assim que eles aparecem ao longo da sua obra desde o seu primeiro “*quipu que no recuerda nada*”, produzido quando ela era ainda uma adolescente. Segundo a artista, este foi o seu primeiro *objeto precário*, que é como ela define uma série de composições visuais com objetos que estão no centro mesmo da sua produção. A ideia de precário se encara aqui por duas vias: o da precariedade enquanto escassez (muitos dos objetos utilizados são restos, coisas descartadas e encontradas pela artista nas ruas) e o da precariedade enquanto característica daquilo que se obtém ou se pede através da prece¹⁰⁹. Nos *quipus* que desenvolve posteriormente, o precário que se mantém e se afirma é justamente este segundo: o da prece, o do traço ritualístico e religioso que dispara, na obra de Vicuña, a performance.

¹⁰⁹ “‘Precário’ significa o que se obtém através de uma prece (*praex*, pedido verbal, diferente de *quaestio*, pedido que se faz com todos os meios possíveis, inclusive os violentos), e é por isso frágil e aventureiro” (AGAMBEN, 2018, p. 33).

Assim como o poeta desenhado por Puma, Cecilia caminha ocupada com coisas que vão muito além do texto: uma visada ecológica, por exemplo, é determinante em sua criação, sobretudo no que diz respeito às águas. São inúmeras as suas performances e os seus rituais que partem deste ou chegam a este elemento: cantos à beira do rio Mapocho, vivências nas dunas de Concón, próximas ao Aconcagua – *ações* como estas são recorrentes em sua obra. No *Quipu Mapocho*, por exemplo, Vicuña vai ao que define como *nudo más austral del quipu/ceque inka* e, lá, no altar do *Niño del Plomo*¹¹⁰, onde nasce o rio Mapocho, celebra as águas daquele vale espalhando, sobre suas pedras, suas lagunas e suas correntes geladas, grossos fios de lã vermelha (que é a cor de quase todos os seus *quipus*). Vicuña promove isto que chama de “oferenda” em protesto contra a privatização da água no Chile, bem como ao descarte de resíduos químicos na foz do rio, no oceano Pacífico. Ao situar o nó mais ao sul do *quipu* inca no que seria um altar sacrificial, Vicuña reitera o caráter não apenas numérico do sistema de notação pré-hispânico, afirmando a sua inserção nos aspectos espirituais e criadores das comunidades que o inventaram. Assim como o poeta desenhado por Puma.

¹¹⁰ O *Niño del Plomo* é como ficou conhecido o cadáver de uma criança inca encontrado, em excelente estado de conservação, na montanha El Plomo. A criança teria sido oferecida em sacrifício num ritual chamado *Capac Cocha*. Na interpretação de Vicuña, o menino teria sido sacrificado para que as águas do Mapocho seguissem nascendo e correndo. A poeta diz ter visto o *Niño del Plomo* quando tinha 8 anos, no museu, e que aquela visão foi a sua porta de entrada para a imaginação inca.

Assim como o próprio Puma, Vicuña se engajou na escrita de uma carta, no seu caso endereçada a Michelle Bachelet, por ocasião da sua eleição para presidenta do Chile – carta que também era composta por um trabalho de ordem visual, no seu caso performático, chamado *Quipu menstrual*. Na sua *Carta a Michelle Bachelet*, Vicuña (online, 2019) diz estar “*Soñando que tu nuevo gobierno y tu comisión del medio ambiente defenderían el agua y el bienestar de la gente y no a las compañías mineras. ¿Quién puede creer que una compañía minera extranjera cuidará nuestra agua?*”. Vicuña espalhou longas tiras de lã vermelha na cordilheira e em frente ao *La Moneda*, sede da presidência da república chilena, como que propondo uma conexão entre as águas dos rios e glaciares e o sangue da menstruação:

- e, na carta, escreveu: “*Tú tienes la posibilidad de volver a conectar la sangre y el agua. Una oportunidad única en la historia de Chile: liberarnos para siempre de la vergüenza colonial!*” Ao modo de Puma, a sua carta tenta intervir junto ao poder (agora representado por outro tipo de colonialismo, interno) com a intenção de convencê-lo a ver, aceitar e compreender que há, no continente, uma história, uma tradição pregressa e ancestral, sobretudo no que diz respeito ao modo como se trata o ambiente que o forma.

O *Quipu Mapocho* está registrado num filme de pouco mais de 10 minutos. Nele não há qualquer tipo de fala, apenas os sons de vento, água corrente e um canto que não articula nenhuma palavra. Entendo essa predominância do silêncio, essa falta absoluta de palavras, como tentativas de acessar um outro método de comunicação – pode-se dizer, por exemplo, que o canto *não articula palavras*, mas não que ele é *inarticulado*: para aquilo que propõe, uma espécie de transe em conjunto com sons da natureza não-humana do vale, ele está extremamente articulado¹¹¹. Há aqui, por parte de uma poeta, não uma tentativa de tornar texto um ritual (que ela promove como sendo a finalização do ritual iniciado pelo *Niño del Plomo*), mas de se manter

¹¹¹ No *Temporal* de Nicanor Parra, um livro-poema que acompanha uma cheia do rio Mapocho na década de 1980, o antipoeta, por outro lado, chega a articular os sons do rio em palavras, em poema: “*Algunos dicen que es/ El indomable espíritu mapuche/ Quien se expresa a través de mis actos/ Esa es una soberana mentira/ Yo no me identifico para nada/ Com ninguno de los bandos en pugna/ Soy un humilde estero nada más/ Un Arroyo pacífico/ Turbio por fuera/ pero cristalino por dentro (...)*” (PARRA, 2014, p. 29). Parra afirma, no entanto, que *Temporal* não está escrito numa linguagem literária ou poética, de modo que aqui o Mapocho estaria falando como a *gente* ou a **tribo**, e sua mensagem é, sobretudo, uma mensagem ecológica: o rio se revolta porque a sua inserção na vida da cidade é essencialmente econômica, ao contrário da relação que os mapuches mantinham com as suas águas: “*LOS MAPUCHES VIVÍAN/ En los alrededores del cerro Huelén/ Nunca tuvieron pleitos con el río/ (...)/ Pero lo que yo quiero subrayar/ Es lo siguiente: Ellos no practicaban el comercio/ Los mercadores eran los cristianos*” (Idem, p. 53).

aquém da literatura, alguém da poesia, alguém da letra mesma, para aproveitar um termo proposto por Natali ao refletir sobre o ritual na obra final de Arguedas: "Assim, em vez de transformar a religião em literatura e ficção, como se viu em tantas obras do período, neste caso é a literatura que é traduzida a outro contexto epistemológico e é, efetivamente, transformada em ritual" (online).

Em visita recente à exposição *Mulheres radicais*, abrigada por alguns meses na Pinacoteca do Estado de São Paulo, notei que este traço precário é, na verdade, compartilhado por diversas artistas latino-americanas contemporâneas de Vicuña, embora as suas manifestações sejam variadas e muitas vezes opostas ou contraditórias. Numa ação como a "*Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz*", promovida pelo *Grupo Polvo de Gallina Negra*, na Cidade do México, ocorre um pastiche do que seria uma espécie de feitiço preparado num caldeirão contra os violadores, trazendo para o campo simbólico e retórico da arte e da política tradicional uma ação típica de bruxaria tradicionalmente associada ao feminino. Já em *Pele de bicho, alma de flor*, performance e livro-objeto da artista maranhense Yolanda Freyre, o ritual se encena com a artista se despindo e, em seguida, assumindo (por meio das vestes) a forma de um animal, a galinha, e de uma flor, a hortênsia: "todos estão convidados a mudar de roupa, simbolicamente, de humano pra bicho ou pra alma de flor, até o despojamento total" escreve, e a sequência de fotografias mostra as suas mudanças de aparência – curiosamente, é também das flores e das penas que veste que Vicuña (2013, p. 45) fala em "*Luxumei*": "*Necesito decir/ que mi atavío natural/ son las flores/ aunque me vestiré/ de un modo increíble/*

com plumas (...)". A indumentária, como se sabe, é um aspecto fundamental do trabalho dos xamãs e feiticeiros, pois, como recorda Eliade (1998, p. 205) "(...) o indivíduo torna-se aquilo que mostra". Já no poema "*Pajarito o parejito*", Vicuña (1973, sem página) se concentra na pena de um pássaro com o desejo de tornar-se esta pena: "*¿y si yo dedicara mi vida/ a una de sus plumas?/ a vivir su naturaleza/ penetrarla y comprenderla? Pensarla y serla hasta el fin?*". Aqui, a identificação absoluta entre poeta e pena de pássaro é buscada ainda através da mediação de inteligência, compreensão e pensamento – e, ao fim do poema, quando uma negatividade radical se insinua, ela é expressa sem que se abandone o que se deseja abandonar (as palavras, a razão, a poesia), utilizando, para demoli-la, a razão instrumental (nos termos de Cusicanqui), ao sonhar com quando seus pensamentos serão "*veloces ajustados e certeros/ como los **NO**-pensamientos/ de la pluma*".

É bom lembrar Preciado (online, 2019): "O animalismo não é um naturalismo. É um sistema ritual total".

Claro: o que Vicuña chama de *quipu* já guarda pouca semelhança com o objeto pré-hispânico, sobretudo no que diz respeito às suas dimensões. Embora a maioria dos *quipus* tenham sido destruídos pelos colonizadores, aqueles que resistiram não chegam nem perto dos tamanhos daquilo que Vicuña denomina seus *quipus*, por mais impressionantes que eles sejam (como aqueles expostos no *Museo Chileno de Arte Precolombino*, que recentemente pude observar numa viagem ao Chile). O que

sobra de comum entre o *quipu* que **O** poeta desenhado por **Puma** carrega e os *quipus* que a poeta **Vicuña** carrega consigo é, ao meu ver, a sua matéria mesma: o tecido, a textualidade do têxtil¹¹².

Na página “*El triunfo de Latinoamérica*”, do livro *Saboramí* (outro que vi apenas graças a um arquivo *pdf*), Cecilia (1973, sem página) escreve que “*Latinoamérica no debe llegar a ser jamás como europa o U.S.*”, afirmando que, se realizado no Chile, o Socialismo “*(...) tendría conciencia cósmica y sería la suma de la sabiduría de la india americana e las demás sabidurías del mundo*”. A sabedoria da índia pode, afinal, ser definida como uma sabedoria têxtil.

Parga é um dos autores ocupados na decodificação do que seria um **pensamento têxtil**, traço que ele julga definidor da mediação entre a sociedade andina e a natureza. Na produção têxtil tal como ela se desenvolveu nos Andes estaria, segundo ele, o modo como as sociedades locais compreendem e desenvolvem as suas posturas frente ao espaço que habitam por meio, por exemplo, da agricultura e da ocupação dos territórios. Se este pensamento está expresso e cifrado na arte têxtil,

¹¹² Em conversa a respeito desse trecho, Natali me fez notar que, além da materialidade, resta também o nome, recordando a discussão feita no primeiro capítulo, na esteira de Siscar (2016, pp. 168-169), segundo o qual a poesia é “(...) mais exatamente um nome que deve ser destruído, mesmo quando a substituição é, ironicamente, substituição pelo mesmo: ‘Substituir a palavra poesia pela palavra poesia (GLEIZE, 2009, p. 31)’. O que diria, então, esse movimento feito por Vicuña para substituir a palavra *quipu* pela palavra *quipu*: substituir o *quipu* interpretado pelos saberes europeus como um simples método de notação pelo *quipu* lido e visto como artefato fundamental para a espiritualidade andina?

portanto, caberia às mulheres andinas esse método de criação e de registro intelectual e artístico (ético e estético) específico à sua tradição e cultura. Talvez seja a esta sabedoria da índia à qual Vicuña se refere.

Assim como os *quipus* de Vicuña guardam pouco dos *quipus* incas (inclusive eles não recordam nada), os seus têxteis não se inserem na tradição do tecido andino, pura e simplesmente: não há de fato uma produção têxtil, já que, por exemplo, ela não se propõe a tecer roupas ou mantas se utilizando dos padrões locais tradicionais. Vicuña não finge ser uma tecedora inca. Seu trabalho é uma espécie de investigação do papel do tecido na vida das mulheres do continente e é, portanto, um desenvolvimento intelectual que poderia ser definido, de certo modo, como forâneo – no que não estaria muito distante da percepção de Foster (2014, p. 170) de que os artistas contemporâneos teriam desenvolvido uma *inveja do etnógrafo*: “Se os antropólogos queriam explorar o modelo textual na interpretação cultural, esses artistas e críticos aspiram a um trabalho de campo em que a teoria e a prática pareçam conciliados”. Os diversos problemas que podem ser levantados em relação a essa postura poderiam ser diminuídos, segundo o crítico, da seguinte forma: “Diante desses riscos – de demasiadamente pouca ou muita distância –, defendi a obra paraláctica que procura enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro” (Idem, p. 185). A estas críticas possíveis, me faço uma pergunta inicial: quão equivocado seria considerar como forâneo um desenvolvimento de natureza intelectual acerca do papel do tecido na vida das mulheres sul-americanas, já que a própria produção têxtil evidencia um pensamento (não-verbal, sim, mas igualmente potente) a esse respeito praticado por estas próprias mulheres? O que Vicuña parece

fazer, ao meu ver, é se posicionar naquele espaço ambíguo entre uma cultura originária e outra colonialista – e não tenho qualquer dúvida a respeito de qual delas é o alvo da crítica que, no limite, flerta com o seu abandono ou a sua superação: “Mi arte **comenzó** al desaparecer” (VICUÑA, online, 2019), escreve num catálogo de uma exposição de *quipus* (alguns tradicionais e outros seus, intitulada *Disappeared Quipu*) preparada por ela no *Brooklyn Museum*. Neste começo-desaparecimento eu leio (eu vejo): a noção crítica da relação entre o apagamento colonial dos *quipus* e o começo da arte (nos termos europeus) junto com a proposta do desaparecimento seguinte ou futuro dessa própria arte, diluída numa experiência distinta daquela que o padrão do Norte perpetua.

A consciência necessária para este enquadramento do enquadrador enquanto este enquadra o outro aparece inclusive já no primeiro *quipu* feito por Vicuña, ainda adolescente, ao se propor ser um “(...) *verso cargado de significado sobre la represión de la memoria cultural indígena que acompaña un quipu virtual que hizo Vicuña: una cuerda vacía*” (LYND, 2013, p. 21). Um *quipu* sem memória, apagado, desaparecido: um retrato impiedoso de arte, artista e sociedade colonial crescidas sobre os escombros de outra tradição.

A arte de Vicuña, ao começar pelo seu desaparecimento, é também (e sobretudo) uma proposta de renovação da ideia de política – que, num contexto latino-americano de meados do século XX, diz também muita coisa sobre os desaparecidos – aqueles que, como dizia no capítulo anterior, devem **começar** a fazer parte do

circuito ético numa região cujo histórico de desaparecimentos é extenso, do colonialismo europeu ao colonialismo interno contemporâneo.

Desapareceram os *quipus*, desapareceram ~~grandes parcelas das populações~~ originárias e a ~~centralidade dos seus sistemas de conhecimento e organização~~, desapareceram ~~animais, vegetais, minerais~~, desapareceram os ~~dissidentes políticos~~. Desaparecem, ainda, as ~~tecedoras e costureiras~~ (muitas delas andinas) na escuridão das salas dos centros das grandes cidades (como São Paulo) em que trabalham escravizadas para a indústria têxtil – como antes trabalhavam forçadas pelos padres e outras figuras coloniais poderosas e cruéis, situação também registrada na teoria visual do colonialismo de Waman Puma:

A subversão do foco, no que diz respeito à questão de gênero, também afasta a obra de Vicuña de qualquer semelhança com um indianismo de extrato romântico (nos quais predominavam as narrativas triunfalistas e patriarcais em que o processo de colonização e de civilização, a despeito de toda a sua violência, eram justificados). Vicuña explora aquilo que, segundo Viveiros de Castro (2016, p. 18), índios e mulheres (bem como as populações negras, os LGBT, os pobres e os indígenas brasileiros chamados sertanejos, caiçaras, ribeirinhos etc) possuem em comum num sistema colonial cujo controle e extermínio é racial e também sexual: a **despossessão**, a **expropriação** (da terra, das suas tradições, do corpo, da autonomia reprodutiva, da voz etc)¹¹³. Ao analisar os textos coloniais, Silvia Federici (2017, p. 203) observa que “Não é exagero dizer que as mulheres eram tratadas com a mesma hostilidade e com o mesmo senso de distanciamento que se concedia aos “índios selvagens” na literatura produzida depois da Conquista”, acrescentando ainda que “Em ambos os casos, a depreciação literária e cultural estava a serviço de um projeto de expropriação” – daí, afinal, a sua hipótese ser “(...) precisamente a continuidade entre a dominação das populações do Novo Mundo e a das populações da Europa, em especial as mulheres, durante a transição ao capitalismo” (Idem, p. 380). Para além da importante noção de que o processo colonial teve, na produção escrita, um dos seus fundamentos ideológicos e práticos, ressalto aqui, pensando no trabalho de Vicuña, que a união das questões indígena e feminina como meio para uma descolonização se torna ainda mais potente quando pensada num contexto como este delineado por Federici.

¹¹³ Já são, portanto, des- e ex-, esses sufixos que correm pela tese.

A sabedoria da *índia*, a sabedoria da *bruja*.

Curiosamente, no capítulo de *Calibã e a bruxa* que Federici dedica à “Colonização e cristianização”, está lá como epígrafe:

[...] VENCIDAS PELA TORTURA E PELA DOR, [AS MULHERES] FORAM OBRIGADAS A CONFESSAR QUE ADORAVAM OS *HUACAS* [...] ELAS SE LAMENTAVAM, “AGORA, NESTA VIDA, NÓS, MULHERES [...] SOMOS CRISTÃS; TALVEZ DEPOIS O SACERDOTE SEJA CULPADO SE NÓS, MULHERES, ADORARMOS AS MONTANHAS, SE FUGIRMOS PARA AS COLINAS E PARA AS MONTANHAS E A PUNA*, JÁ QUE AQUI NÃO HÁ JUSTIÇA PARA NÓS”.

FELIPE GUAMÁN POMA DE AYALA,
NOVA CRÔNICA E BOM GOVERNO, 1615

Federici vai a Waman Puman, ao seu texto, mas sobretudo aos seus registros desenhados, para apontar a violência contra a *índia* e a sua sabedoria (a caça às bruxas que foi feita na América) e, por outro lado, a resistência das mulheres indígenas, que “Também lutaram contra o poder colonial, escondendo-se nas zonas mais elevadas (*punas*), onde podiam praticar a religião antiga” (FEDERICI, 2017, p. 403) que, se perderam seu caráter mais coletivo e amplo, mantiveram ainda “os

laços com as montanhas e os outros lugares dos *huacas*” (Idem, p. 404). São estes os laços visitados por Vicuña em seus *quipus* nas cordilheiras e nos vales altos chilenos bem como é esta a relação escrita em poemas como “*Mawida*” (que significa **montanha** em mapudungun), publicado por Vicuña (1973, sem página) em *Saborami* e já comentando no segundo capítulo da tese:

Está aí o **abandono** – de tudo. Uma ida a uma Croatã matriarcal na qual mulheres e animais (pumas, leopardos – mas talvez também cavalos) promovem uma vida absolutamente distinta, uma poesia que talvez já não seja chamada poesia, uma arte

que começa ao desaparecer, na qual a maquiagem (a produção da **imagem**), representada pelo batom, é que é que é *símbolo*: “Somente quem sabe maquiarse pode **dizer eu**” (COCCIA, 2010, p. 83).

Nesta ida a Croatã (a Puna, a Mawida, a Pindorama), neste gesto negativo de fuga e abandono, o que se propõe é o gesto positivo de uma outra política: não se foge para as montanhas em busca de isolamento, mas de invenção – não por acaso, em “Mawida”, as mulheres são vistas cercando as cidades em companhia dos animais. Talvez conpirem retomá-las.

Vicuña foi certamente a principal figura do coletivo *Artists for democracy*, que se fundou em Londres em 1974 e se compunha, sobretudo, de artistas latino-americanos exilados de seus países por conta da onda de ditaduras militares no continente. O envolvimento da sua arte com questões políticas, portanto, não é incidental. No dia 15 de setembro daquele ano, o *AFD* organizou uma ação de protesto contra o governo de Pinochet e pendurou, na Coluna de Nelson, em Londres, um enorme estandarte feito por John Dugger (inspirado na arte das *arpilleras* chilenas) onde se lia, entre os desenhos de trabalhadores, *Chile vencerá*. Em retribuição, Vicuña teceu um colete para Dugger utilizando os mesmos temas e as mesmas cores do estandarte:

É muito significativo que diversas manifestações artísticas deste período (muitas delas feitas sob o signo da anti-arte), encarando situações de repressão política na América Latina, tenham encontrado no tecido o suporte ou o fim mesmo das suas experiências. Cite-se, a título de exemplo, o caso do Brasil: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Cildo Meireles – em diversos momentos, através de vestimentas, capas, estandartes, bandeiras, fios de linha em instalações ou performances, estes artistas alcançaram o tema político e tocaram-no com tecido.

As bandeiras, os estandartes, os mantos, as capas – as matérias têxteis das quais são feitas obras dessa natureza são, como observa Didi-Huberman (2018, pp. 292-295), ideais para a apresentação do levante (do seu desejo):

Entre a mortalha e o lençol, entre o lençol e a bandeira, a bandeira e a rasgadura, é como se a tempestade das revoltas identificasse seu emblema mais claro no levante de todas as superfícies. O próprio Eisenstein estabelecia uma relação direta entre a ideia de levante político e levante físico das superfícies, dando como exemplo – assim como as premissas iconográficas de seu próprio *Potemkin* – a bandeira revolucionária associada ao vestido em movimento que desnuda o seio de *La Liberté guidant le peuple*, o quadro de Eugène Delacroix, uma estratégia figurativa pensada como um ‘substituto’ do desespero expressado por Théodore Géricault em *Le Radeau de la Méduse*, com seu derrisório e trágico véu.¹¹⁴

As bandeiras, os estandartes, os mantos, as capas, os *quipus* de Vicuña. Como ela mesma definiu, descrevendo as suas obras expostas no *Brooklyn Museum*,

*Mis quipus son tejidos imposibles.
No son hilados ni torcidos, simplemente cuelgan.
Los nudos están sueltos, al borde de caer.
Nada los sostiene, excepto el deseo* (VICUÑA, online, 2019)

Esses tecidos dependurados, ao alcance das mãos de qualquer um que passe por entre ou ao lado deles, passíveis de serem levantados, cujos nós podem ser desfeitos e refeitos, e que se sustentam pelo desejo – esses tecidos são apresentações políticas

¹¹⁴ Nicanor Parra foi velado com uma bandeira mapuche e uma colcha de retalhos tecida por sua mãe sobre o seu caixão (em algumas fotografias, vê-se também uma bandeira chilena). Sobre estes tecidos, sua famosa inscrição “*Voy & vuelvo*”, utilizada num trabalho seu que brinca com a crucificação e a ressurreição de Cristo. É impressionante que o seu velório tenha sido, afinal, a sua última performance – e que lá estejam os tecidos, que nem foram tão marcantes ao longo da sua trajetória em vida. Estão postos quietos sobre o seu caixão, é certo, mas ainda assim sob a ameaça ou a possibilidade de que, em algum momento, se levantem – pois ele promete voltar. Certa vez, Alejandra Pizarnik definiu o poema como um sudário – como se o poeta o vestisse periodicamente para que os mortos falassem. Parra deixa gravado, neste seu último ato, não a quietude e a morte nos tecidos, na sua mortalha afetiva e politicamente ativa, mas a memória das bandeiras alçadas e da própria colcha usada como cortina se balançando e se levantando com o vento:

de uma natureza específica e distinta daquela que comumente define a política: não se fala, não é discurso, é apenas tecido, produção de imagem. Vicuña investiga as origens da arte de tecer como se esta pudesse fundar, talvez, uma outra política – que já não se baseie simplesmente na origem da linguagem e nas separações que essa origem impõe (entre o humano e a natureza e entre os próprios humanos). Segundo Coccia (2010, p. 93), “A natureza vive, antes de tudo, como roupa. Ou então: é especialmente na roupa, no nosso devir imagem, que experimentamos pela primeira vez a possibilidade de existir fora de nós, para além de nós mesmos”, como se estivesse aí, na origem do tear, a origem também da alteridade, da possibilidade de uma vida em **comunidade** (que inclua o humano que se veste e o animal que exhibe sua pele) – que está hoje deteriorada, mas que do passado pode voltar a vir.

Nunca vir a ser como a Europa ou os Estados Unidos e refundar um **sentido de comum**, mais do que uma *ideia de comunismo* – tudo isso através da sabedoria da Índia. Estas formulações de Vicuña se assemelham, no âmbito do pensamento e da prática anarquistas na América do Sul, com a distância que Cusicanqui (online, 2019) diz manter das “(...) *posiciones anarquistas de escritorio*”, preferindo “(...) *reivindicar una forma ch'ixi y barroca de comunitarismo anarco, capaz de tender puentes entre doctrinas y experiencias, entre posturas ideológicas y vida cotidiana*” baseada no seu contato com as organizações anarquistas de trabalhadores indígenas e mestiços. Neste sentido, acho curioso que Rama (2015, p. 131) diga que “Nenhum movimento posterior foi tão fértil e novo como a introdução do pensamento anarquista” na América Latina a partir do fim do século XIX, listando, entre os

avanços promovidos por esse pensamento, questões relativas aos direitos da mulher e à alfabetização – curioso porque me pergunto se a fertilidade para um sentido ou sentimento anarquista no continente não estaria, justamente, na tradição dos pensamentos sociais originários, cultivados tão longe dos escritórios¹¹⁵.

Ainda no campo dos debates políticos e sociais mais recentes da América do Sul, o equatoriano Alberto Acosta (2016, p. 72), nos seus manifestos em defesa do conceito e da prática do bem viver (ou *sumak kawsay*, em kichwa; ou *suma qamaña*, em aymara) salienta que este saber ameríndio "(...) surge de raízes comunitárias não capitalistas", não podendo ser simplesmente tomado como um meio de "aperfeiçoamento" de ideologias ocidentais: "Não esqueçamos que socialistas e capitalistas de todos os tipos se enfrentaram e ainda se enfrentam no quadrilátero do desenvolvimento e do progresso". Há aqui uma tentativa de não submeter saberes específicos de outras tradições a análises baseadas em conceitos ocidentais, como se aqueles estivessem à serviço destes – ou sempre esperando algum tipo de aprovação ou crivo. A separação radical entre estas tradições estaria, de acordo com o filósofo equatoriano David Cortez (apud ACOSTA, 2016, p. 77) no cerne mesmo de uma visão de política:

(...) o *sumak kawsay* das tradições indígenas se distancia de conceitos ocidentais que concebem o surgimento da vida política a partir de uma ruptura inicial ou da separação ontológica em relação à Natureza. Dito de outra maneira, o Bem Viver não concorda com o princípio da desnaturalização das realidades humanas como base do ordenamento político (...)

¹¹⁵ Nos ambientes de tear das índias? Nas selvas por onde caminhavam os índios cujas sociedades se fundavam contra o Estado? Ademais, sabe-se da influência que muitas das narrativas acerca da vida social ameríndia tiveram nos círculos intelectuais europeus com suas oscilações entre uma imagem demoníaca e outra idílica, com o fundamento de uma vida *sem lei nem rei* embasando tanto uma quanto outra: uma anarquia (ou um anarquismo) a se temer ou a se desejar.

É possível perceber, no pensamento de Acosta, um tom refratário à adoção de termos e de parâmetros socialistas ou comunistas – encarados aqui como ideologias exóticas. Cusicanqui, por sua vez, não renega o termo (anarquismo ou anarquista, no seu caso), mas o requalifica através de uma desqualificação da forma tal como ele costuma ser pensado, escrito e falado na tradição hegemônica do Norte – e assim também parece ocorrer no caso de Vicuña. Essa vertente do pensamento social latino-americano remonta, obviamente, a José Carlos Mariátegui (2005, p. 120) e seu ideal de um socialismo indo-americano segundo o qual “Não queremos, certamente, que o socialismo seja na América decalque e cópia. Deve ser criação heroica”¹¹⁶. Para o intelectual peruano, a história comunitária das sociedades andinas, sobretudo no que dizia respeito à divisão e ao manejo das terras para a produção agrícola, é a evidência de que o socialismo “está na tradição americana”, já que “A mais avançada organização comunista primitiva que a história registra é a inca” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 120). Essa dita vertente latino-americana, no entanto, não pode ser facilmente reduzida a semelhanças em todas as suas características: é provável que a Mariátegui soasse esquisita a ideia de Cusicanqui de que, no continente, mas do que uma luta de classes, existe um embate de horizontes históricos (passado pré-hispânico versus presente neocolonial). Em comum, no entanto, resta a percepção de que epistemologias, cosmologias, escrituras e políticas criadas no continente hoje chamado latino-americano, distintas daquelas promovedoras e promovidas pela

¹¹⁶ Neste mesmo texto, Mariátegui (2005, p. 120) responde antecipadamente a Acosta, explicitando o seu compromisso socialista: “O socialismo não é, certamente, uma doutrina indo-americana. (...) E o socialismo, embora tenha nascido na Europa, tal como o capitalismo, tampouco é específica ou particularmente europeu. É um movimento mundial, a que não se subtrai nenhum dos países que se movem dentro da órbita da civilização ocidental”.

tradição ocidental podem guiar uma luta pela subversão dos modelos sociais predatórios e coloniais.

Neste seu texto em que reflete sobre o que chama de **comunalidades anarquistas** praticadas na Bolívia, Cusicanqui (online, 2019) também repara e se demora no papel da vestimenta das *cholas* nas relações entre classes no país:

*Por otra parte, creo que el decoro y el prestigio de la vestimenta de la chola también jugaban a favor de una suerte de **mensaje no verbal** que asombraba por su atrevimiento. A fines de los años treinta, al hacerse presentes en una convención femenina “de señoras”, las cholas de la FOF [FEDERACIÓN OBRERA FEMENINA] se vistieron con sus mejores galas: faluchos y topos de plata, mantas de **vicuña** y sobre mantas bordadas, botines y sombreros borsalino. Tal fue el escándalo que las damas presentes se desbordaron en crítica a la aparente contradicción entre sus demandas salariales y su rica vestimenta. Sin duda, la idea de “misericordia del pueblo” oscureció nuevamente la comprensión de esos gestos de aparente ostentación, que tenían como base un reclamo de respeto y trato igualitario. En este punto quiero hacer notar la sutileza del **gesto vestimentario**, que tiene mucho de puesta en escena y mensaje **NO** verbal.*

Gesto vestimentario: está aí a **beleza do gesto** poético e político (de outra política) das *cholas* anarquistas bolivianas. O preconceito cultivado na ideia da miséria do povo se choca com o fato de que “Não é a natureza de um vivente que define sua aparência: é a sua figura [*specie*], sua roupa, o modo pelo qual existe sensivelmente que decide sobre sua natureza” (COCCIA, 2010, p. 91)¹¹⁷. Aí está, segundo Coccia, uma lição para a filosofia: “(...) descobrir que são os costumes que formam as essências, e não essas que se exprimem nos costumes” (Idem, ibidem) – e, embora o filósofo italiano indique a biologia como um campo de onde essa lição pode ser

¹¹⁷ *Gestos vestimentarios* percorrem toda a história dos levantes políticos, sobretudo recentes, sobretudo aqueles envolvidos em questões de gêneros: mulheres que queimam sutiãs; mulheres que passam a usar calças; o travestismo das cenas urbanas de *drag queens* e *kings* etc.

tomada, ela está também no tear do pensamento têxtil ameríndio, na sabedoria da índia que Vicuña investiga e cuja investigação, a meu ver, se aprofunda sobretudo quando a poeta abandona a letra e faz ver outra coisa, outro regime do sensível, mas

adeus a cesárea

“*¡Rimbaud, vuelve a casa!*”: é este o pedido que Roberto Bolaño (2013, p. 57) faz ali pelo meio de seu famoso manifesto infrarrealista – cujo título (*Déjenlo todo, nuevamente*), recuperado ao final do texto como uma espécie de refrão, só pode ser lido (ao menos por mim) tendo em mente este pedido feito ao poeta francês de que volte para casa, já que aos poetas (aos novos poetas latino-americanos) Bolaño (Idem, p. 62) sugere ou exige justamente o contrário:

“O.K.
DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE
LÁNCENSE A LOS CAMINOS”

Seria talvez este o pedido que Henri Meschonnic (2015, p. 7) gostaria de fazer ao dizer o seu “*Não* ao rimbaudismo que vê Rimbaud – a poesia em sua partida fora do poema”? O chamado do teórico francês seria então quase como o pedido de um pai pela volta do filho, aqui disfarçado como o pedido do teórico pela volta do poeta viajante que *deixa tudo* – a casa num caso, a literatura no outro?

Ainda no manifesto, Bolaño (2013, p. 56) faz inúmeras referências ao tema da viagem, sempre relacionando-o com a poesia: “*La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad*”. Viajar aparece aqui como um

método arriscado de praticar o abandono (da segurança, do território, de uma língua e uma cultura em comum): *“El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua”*. É bom notar que, neste caso, o abandono chega a ser de si mesmo – e que as figuras evocadas para uma comparação com o poeta são todas elas um tanto tortas, distantes do cânone das imagens tradicionais relacionadas ao escritor ou ao poeta (xamãs, legisladores, pequenos deuses, mensageiros, médiuns, antenas da raça etc.)¹¹⁸.

Algumas poucas linhas antes da evocação dessas figuras, aliás, numa sequência de proposições aparentemente com pouco nexos entre elas, Bolaño (Idem, ibidem) faz referência a *“Caballos corriendo a 500 kilómetros por hora”*. Aqui, tomo a liberdade de juntar este cavalo tão veloz – cuja rapidez é índice da sua movimentação constante e, portanto, de abandonos constantes – aos guerrilheiros, aos óvnis e aos olhos brancos daqueles presos para sempre.

¹¹⁸ Tudo isto, bem como a sugestão de que o risco (outro nome para o perigo) está em outra parte, serve para acentuar ainda mais as semelhanças entre as ideias e as obras de Bolaño e Torquato Neto, como tentei fazer brevemente no terceiro capítulo da tese (talvez valha sugerir também uma aproximação entre o apreço ao óvni em Bolaño e, no caso de Torquato, sua relação com o vampiro – dois temas tradicionais de cultura popular e produção textual não-canônica ou não-erudita, de massa). Considere-se ainda a sua declaração de que “Além disso, a literatura não se faz só de palavras” (BOLAÑO, 2011, p. 51) em comparação com a máxima de Torquato de que um poeta não se faz com versos.

Cavalos correndo a 500 quilômetros por hora – talvez numa velocidade apropriada para dar uma volta ao mundo.

Bolaño *se lança* por um caminho distinto daquele de Meschonnic (2015, p. 7), que chega ao cavalo pela via negativa ao afirmar que "A prova, se preciso fosse, de que a poesia não está no mundo é que os não ~~poetas~~ estão nele assim como os poetas, e não fazem disso um poema. Um cavalo que dá uma volta ao mundo continua sendo um cavalo", usando a sua figura para compará-la não ao escritor ou poeta, mas ao homem que não escreve. O teórico francês não vê poesia na partida, no abandono de Rimbaud – que na sua volta ao mundo sem poema, vira cavalo. O poeta chileno, por sua vez, só vê poesia nas partidas, nos abandonos, nas viagens, nas migrações – daí que um cavalo que rode o mundo na incrível velocidade de 500km por hora seja, em seu manifesto, um símile mesmo da poesia¹¹⁹.

“¡Rimbaud, vuelve a casa!”: levando agora em conta o tom e o tema mais recorrentes do manifesto tal como foram encarados acima, este pedido de Bolaño (2013, p. 57) primeiro se revela, aos meus olhos, uma ironia emoldurada pelos dois pontos de exclamação do castelhano. Vale dizer que nas linhas anteriores a esse grito aparentemente irônico, Bolaño (Idem, ibidem) sugere o *“Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir”*. Estaria talvez se referindo, também, à saída de Rimbaud da França e da Europa rumo ao continente africano

¹¹⁹ Parra (2015, p. 143), um dos poetas mais caros a Roberto Bolaño, repetidamente elogiado por ele, retorna ao rodapé em um dos seus discursos para recordar que: *“Todo lo que se mueve es poesía/ Lo que no cambia de lugar es prosa”*.

para logo depois fazer graça sobre o seu retorno a uma zona supostamente propícia à escrita? E se a África for a zona na qual não se encontra o que se precisa ou se deve para escrever, não é justamente lá que se deveria escrever (lá onde Rimbaud para e abandona a sua escrita)?

Há obviamente muito o que se pensar a respeito do que quer dizer **África** – bem como a região da península arábica (este oriente), onde o poeta também esteve por longos períodos – no trajeto de Rimbaud e de como isso foi repercutido no imaginário racista e eurocêntrico da literatura ocidental, atentando-se, inclusive, para os possíveis anti-etnocentrismos que, como alertou Derrida (lembrado no primeiro capítulo a propósito de Lévi-Strauss) incorrem em etnocentrismos, digamos, bem-intencionados – afinal, sob qual parâmetro se poderia definir a África e a península arábica como zonas pouco propícias à escrita, e a troco de quê?¹²⁰

É curioso porque se se pensa propriamente na *escrita*, na poesia de Rimbaud, ela surge numa zona que se diria extremamente propícia, composta pela sociedade e pela língua francesas do século XIX. A ironia de Bolaño, então, não estaria insinuando

¹²⁰ Na sua *Crítica da razão negra*, Mbembe destaca o papel da literatura (particularmente da literatura francesa) na formação de um imaginário racista europeu. Embora não se refira a Rimbaud, o filósofo vai a um autor próximo, Baudelaire, apontando tanto os mecanismos poéticos de hipersexualização da mulher negra quanto a presença (um tanto fantasmal) do continente num dos tópicos mais recorrentes das *Flores do mal*, justamente o da viagem: “De repente, este vê-se como o explorador branco nos confins da civilização. Ao descobrir os selvagens, mistura-se com eles, fazendo amor com uma ou várias das suas mulheres, numa paisagem com navios ancorados, paraíso tropical de palmeiras resplandcentes e de aromas das flores das ilhas” (MBEMBE, 2014, p. 124).

algum tipo de escrita rimbaudiana *para alguém dos seus textos*, no ato mesmo da viagem, justamente aquela que irrita Meschonnic, *para além dos seus textos*?¹²¹

Num dos seus versos mais famosos, Bolaño (2018, p. 17) diz estar “*Escribiendo poesía en el país de los imbéciles*”; em outro poema, registra uma voz que lhe pergunta “*¿Qué haces en esta ciudad donde eres pobre/ y desconocido?*” (BOLAÑO, 2018, p. 48) e que, diante da sua resposta, retruca que lá ele faz o que faz “*Mientras tus versos se pudren (...)*”. Parece haver, nestes casos, tanto o registro de um ímpeto, de uma coragem exigida para a escrita em condições adversas quanto, por outro lado, a evidência de um perigo, de um risco, que é o de deixar de escrever, parar – ou da poesia simplesmente desaparecer, apodrecendo.

A correspondência de Rimbaud, que parou de escrever poemas mas seguiu escrevendo cartas, está repleta de trechos em que o ex-poeta deplora a sua condição nos lugares em que se estabeleceu. Quando está em Aden, por exemplo, escreve coisas como “Continuo empregado na mesma birosca e peno como um asno em um país pelo qual tenho um horror invencível” (RIMBAUD, 1991, p. 86), ou ainda:

Aden é uma rocha medonha, sem um fio de erva e nem uma gota de água potável: bebemos água do mar destilada. O calor é excessivo, sobretudo em junho e setembro, que são as duas canículas. (...) Tudo é caro e assim por diante. Mas não tem jeito: estou como um prisioneiro aqui (...) (Idem, p. 70)

¹²¹ A animalização pela via negativa do poeta que se torna cavalo parece se dar justamente no ponto em que o poeta abandona a Europa e se estabelece entre península arábica e **África**, onde a sua volta ao mundo é interrompida para dar lugar à volta ao mundo do bicho sem poema e sem subjetividade.

Já em 10 de setembro de 1884, Rimbaud (1991, p. 107) diz sentir que envelhece “(...) muito depressa nestes ofícios idiotas e na companhia de **selvagens** ou de **imbecis**”. Tal como Bolaño na cidade em que é pobre e desconhecido, envelhece. Ao contrário de Bolaño no país dos imbecis, não escreve poesia.

A ida à correspondência de Rimbaud, neste último capítulo, é importante também para desmitificar qualquer relação direta e automática entre a sua saída particular do território da poesia e do seu regime discursivo (com todas as suas contradições e violências, tal como explorei ao longo da tese) e uma entrada, também sua e particular, num outro paradigma ético e estético. As cartas de Rimbaud evidenciam os seus preconceitos e etnocentrismos diversos, inclusive utilizando o letramento e a literatura enquanto parâmetros, em trechos como “Gostaria muito que me enviassem livros, mas já perdi muito dinheiro com isto. No entanto, não tenho nenhuma distração aqui, onde não há jornais, nem bibliotecas e se vive como **selvagens**” (RIMBAUD, 1991, p. 113); além disso, a sua relação com a política colonial europeia e francesa só é de crítica no sentido de aperfeiçoá-la: “Creio que nenhuma outra nação tem uma política colonial tão inapta quanto a França. – Se a Inglaterra comete erros e faz gastos, tem, ao menos interesses sérios e perspectivas importantes. Mas nenhuma potência joga fora o seu dinheiro, em lugares impossíveis, como o faz a França” (Idem, p. 111). De modo que todas as interpretações e usos positivos da sua fuga para a Abissínia são, em essência, interpretações derivadas de leituras/escrituras, feitas a partir dos textos que **não** foram escritos (já que os escritos, ou seja, as cartas, não sustentam esta visão). Contudo, sendo leituras e escrituras a um só tempo, podem ser subvertidas: se a fuga

da literatura feita por Rimbaud às vezes é ligada a uma espécie de ida para Croatã¹²², a persistência e a cristalização da mitologia em torno da sua vida (sua precocidade e sua desistência) servem, por outro lado, como exemplos ideais para rever a história e a formação da literatura (e sua teoria) ocidental enquanto espaço demarcado por privilégios e práticas coloniais de diversas naturezas (entre elas, a poética).

“No era Rimbaud, sólo era un niño indio” (BOLAÑO, 2006, p. 96). Essa é a frase que abre o conto “Dentista”, texto no qual o leitor segue (entre outras coisas) a ida de dois homens mexicanos adultos à casa de um adolescente mexicano indígena descrito por um dos homens como um narrador (não um poeta) incrivelmente bom e precoce. O contato retratado no conto se desenrola sobretudo por um deslocamento entre zonas, partindo do centro da cidade, passando por suas periferias onde só circulam carros de polícia e ônibus e por fim chegando em sua área rural, onde a miséria é o que define a paisagem humana. Nas palavras de Natali (2015, p. 69), o deslocamento se dá “Da cidade do México a Irapuato, do centro dessa cidade a seu subúrbio, das cantinas da periferia, com seus operários e mendigos, a uma casa no campo”, por si só encenando “(...) boa parte da história da literatura

¹²² Mito, lembrado inclusive por Hakim Bey, segundo o qual uma das primeiras tentativas de colonização da América resultou na adoção, por parte dos colonos, do estilo de vida indígena, pelo qual foram absorvidos, fugindo da civilização ocidental: “Na escola primária nos ensinam que a primeira tentativa de colonização em Roanoke fracassou, que os colonizadores desapareceram, deixando para trás apenas a mensagem críptica: ‘Fomos para Croatã’. Mais tarde, relatos de ‘índios de olhos cinzentos’ foram descartados como lenda. De acordo com os livros escolares, o que aconteceu foi que os índios massacraram os colonos indefesos. No entanto, ‘Croatã’ não era nenhum Eldorado, era o nome de uma tribo local de índios amigáveis. Aparentemente, o povoado simplesmente mudou-se do litoral para a região do Grande Pântano sombrio e foi absorvido pela tribo. E os índios de olhos cinzentos eram reais – eles ainda estão lá, e ainda se conhecem por Croatãs” (BEY, 2004, p. 45)

latino-americana” que “(...) poderia ser narrada a partir de variações nesse mesmo movimento estrutural (entre centro e margem), com alterações no ponto de vista representado e no sentido do deslocamento”. Claro: o deslumbramento dos personagens diante daquilo que o *índio* escreve vem do fato dele ser *índio* e habitar aquela zona miserável, **nada propícia à escrita**. De Rimbaud, pode-se esperar que ele escreva tanto e tão bem tão precocemente; do *índio* feito pobre, não. Não se espere de Rimbaud, portanto, que se torne *índio*: no conto de Bolaño, o jovem francês rebelde e fugitivo, que abandona a literatura, não é abandonado por ela – segue *símbolo* de uma violenta história cujo motor é a hierarquização e a dominação entre humanos. Neste conto, a violência é demarcada ainda na sua frase de abertura, de forma contundente: “*No era Rimbaud, sólo era un niño indio*” (BOLAÑO, 2006, p. 96).

“*¡Rimbaud, vuelve a casa!*” – o pedido de Bolaño (2013, p. 57) poderia ser talvez uma versão mais literária de um literal e popular “*¡Gringos go home!*” (já sem qualquer relação possível, mesmo via ironia, com um pedido que Meschonnic faria ao poeta)?

Viajar para zonas pouco propícias à escrita seria, no meu entender, a formulação que melhor define a produção poética de Bolaño, incluindo aqui também a sua atuação como romancista e o modo como se ordenou uma hierarquia entre os dois campos,

as duas *zonas* (poesia e romance) na sua recepção e na sua fortuna crítica. Observando a biografia do autor, no entanto, há que se sublinhar a alteração do percurso – já que é no coração mesmo da Europa ocidental e colonial, na Espanha, que surge a *zona pouco propícia à escrita*. Não por acaso, os versos iniciais de “*Mi carrera literaria*”, aquele mesmo em que afirma estar escrevendo poemas no país dos imbecis, listam as inúmeras e grandes editoras espanholas que teriam recusado as suas obras, deixando-o “*bajo el puente, mientras llueve*” (BOLAÑO, 2018, p. 17): Anagrama, Seix Barral, Alfaguara etc. Já não é Aden, Harar, a península arábica ou a África, mas Barcelona ou Madrid que compõem essa geografia, essa nova viagem.

Onde se lê viagem, leia-se migração ou imigração. Por mais que o signo da aventura brilhe na obra de Bolaño, a viagem raramente aparece com motivações amenas ou impetuosas – ela é quase sempre uma fuga, e quase sempre dos poderes militares e policiais, ou econômicos (da *violência*, em suma). Daí que lá onde se chega é quase sempre um deserto que se encontra¹²³. E a inversão geográfica descrita mais acima pode tirar o deserto da inculta e árida Aden de Rimbaud para instalá-lo na civilizada Barcelona de Bolaño (2018, p. 107), no meio mesmo das suas Ramblas:

*Dice el saltimbanqui de las Ramblas:
Éste es el Desierto.*

*Es aquí donde las amantes judías
Dejan a sus amantes.*

*Y recuerdo que me amaste y odiaste
Y luego me encuentre solo en el Desierto.*

Dice el saltimbanqui: éste es el Desierto.

¹²³ É também num deserto que vive Cesárea Tinajero, por sinal.

El lugar donde se hacen los poemas.

Mi país.

Curiosamente, nenhum poeta está sozinho no deserto. Isso porque se trata de uma imagem (um tema?, um tópos?, como chamar?) recorrente e talvez definidora de certa poética moderna e contemporânea. Do *grande deserto dos homens* baudelairiano às figurações contemporâneas como as de Roberto Bolaño, o deserto parece ser um espaço de eleição dos poetas, no qual eles se situam oscilando entre uma solidão e um exílio impostos e uma solidão e um exílio voluntários e algo orgulhosos. Perseguindo as figurações da terra devastada, Eduardo Sterzi (2014, p. 102) escreve que

De Chrétien e Dante a Cabral e Augusto de Campos, com a inflexão fundamental em Eliot, tivemos a passagem da terra devastada como território simbólico ao deserto como lugar apropriado para a enunciação poética em tempos de negatividade, e negatividade não só poética. Esta passagem implica *uma certa aceitação do deserto* – e mesmo *uma vontade de deserto*, uma volúpia de esterilidade – impensável em Chrétien, Dante e Eliot.

As propostas manifestas de Bolaño a respeito de retiradas e idas para zonas pouco propícias guarda algo dessa tradição de uma volúpia e de uma vontade de deserto, muito embora o surgimento do tema da imigração e do exílio político ou econômico, ao meu ver, ponham em questão esse deslocamento como um movimento voluntário.¹²⁴

¹²⁴ “*Como en una vieja balada anarquista*”, poema publicado ainda na década de 1970, apresenta bem esta equação entre a aventura desejada e a partida inevitável. A certa altura, Bolaño (2018, p. 547) escreve sobre “*Los verdaderos poetas tiernísimos/ metiéndose siempre en los cataclismos más atroces*”, o que parece destacar o caráter voluntarioso dos poetas se lançando aos caminhos; mais adiante, no entanto, é a realidade forçosa das imigrações que aparece, retratada com referências a situações políticas e econômicas envoltas em abandono e alguma miséria: “*(...) después de los Carros/ Blindados/ la gente empieza/ a planear nuevos motines/ La Fronda/ La Resistencia/ La Clandestinidad/ Las largas filas de la emigración/ Y los poetas apoyados contra un abedul/ mientras la nieve cae lentamente/ y los niños cubriéndose/ con pieles de coyote/ (cubriéndose con periódicos/ apoyándose unos en otros)/ emigran/ Emigran. Emigran.*”

Andreas Cobas Carral e Verónica Garibotto (2008, p. 167) leem a retirada de Cesárea Tinajero para o deserto, em *Los detectives salvajes*, como a evidência de um fracasso. Para elas,

La figura de Cesárea Tinajero condensa el fracaso del proceso de modernización emprendido por la vanguardia en los 20. Con su pasaje del sueño de la gran urbe moderna en el desierto de Sonora, Cesárea rompe a un tiempo con la vanguardia y con la revolución. Este es el momento en el que, como recuerda Salvatierra, todo comienza a deslizarse irremediabilmente por el precipicio.

Por outro lado, do modo como venho lendo e gosto de ler a poética de Bolaño, essa passagem da utopia a uma espécie de distopia árida não quer dizer, necessariamente, que haja um fracasso: lida a contrapelo, é no deserto que *se fazem* os poemas – e talvez seja o caso de notar que, nos versos em que o saltimbanco catalão diz isso, ele diz que é lá, no deserto, que os poemas *se fazem*, o que não significa necessariamente que eles *são feitos*. Seria interessante considerar essa distinção à luz do que investiguei em certo trecho do primeiro capítulo, na esteira de Emanuele Coccia (2010, p. 48), quando o filósofo italiano propõe uma caracterização do vivente humano cuja marca seja “(...) não uma *praxis* nem uma *poiesis*, senão uma esfera intermediária de relação e produção do sensível. Não se trata da faculdade de encarnar as formas em objetos, mas sim daquelas de fazê-las viver momentaneamente fora das coisas e fora dos sujeitos”. A produção do poema (a obsessão de Meschonnic) deixa de ser a prioridade da poesia e do poeta, que parece se esforçar justamente para dar lugar à poesia fora da coisa – seja esta coisa o verso, o poema, o livro.

Acima, um *frame* do documentário multimídia *Los desiertos de Sonora*, da artista mexicana Paty Godoy, que consiste numa série de fotografias, textos, vídeos e entrevistas motivada pelo contato da artista com *Los detectives salvajes*. Por um lado, Godoy empreende um trabalho de memória sobre a sua própria vida na região do deserto de Sonora, onde nasceu, e, por outro, investiga a relação e o significado deste deserto na obra de Bolaño, que nunca chegou a visitá-lo. Godoy (online, 2019) parece obcecada em descobrir o motivo para Bolaño buscar ali, no deserto da sua infância, “*el sentido último de la vida y el arte*” – e se pergunta: “*¿Por qué construir aquí un universo literario al que huyen los poetas?*” A artista entrevista especialistas na obra de Bolaño e escritores como Juan Villoro, todos empenhados na tentativa de interpretar o deserto de Sonora nas páginas de *Los detectives salvajes*. Hipóteses como a de que o deserto é *um espaço vazio, aberto para que a imaginação de um escritor a preencha* ou a de que ele talvez seja *um contraponto e um desafio às tradições e convenções literárias do México e dos Estados Unidos que situavam no mar o fim de suas narrativas* são levantadas pelos entrevistados. Todas me parecem fazer muito sentido, porém o trecho do documentário de Godoy que, para mim, se aproxima de uma resposta mais satisfatória é aquele em que ela se atenta à ideia de

fronteira e o deserto de Sonora se torna, assim, uma passagem. Ali onde, segundo ela, ninguém leu Rimbaud, **poetas** selvagens seguem cruzando o deserto em seus movimentos migratórios¹²⁵:

¹²⁵ A ida de latino-americanos para o Norte do continente aparece num *artefacto* de Parra por meio de uma ironia que responde à questão “aonde vai Nicanor?”. O antipoeta e professor, nos EUA, se torna um *mero* lavador de pratos (vale notar que, no *artefacto*, o caminho é pelo mar):

Por outro lado, no poema “*Los Pasos de Parra*”, Bolaño (2018, p. 620) segue justamente o antipoeta numa caminhada cujas pisadas “(...) recorren/ *Estos tierraes en llamas*” e que, embora não chegue exatamente ao Norte (ou a qualquer lugar), traz como pequeno refrão um desolado e cruel “*Nadie te da la bienvenida a Dinamarca*” e uma conclusão que evidencia a necessidade da migração, bem como uma relação dúbia com o deserto, que é como eu leio o que aqui Bolaño nomeia “**nada**”:

*A caminar, entonces, latinoamericanos
A caminar a caminar
A buscar las pisadas extraviadas
De los poetas perdidos
En el fango inmóvil
A perdernos en la **nada**
O en la rosa de la **nada**
Allí donde sólo se oyen las pisadas
De Parra
Y los sueños de generaciones
Sacrificadas bajo la rueda
Y no historiadas*

Cruzar o deserto a caminho do Norte, tornar-se um poeta selvagem “*en el solitario ir y venir de las fronteras*” (BOLAÑO, 2018, p. 59) – o que o deserto de Sonora parece representar, no imaginário do romance de Bolaño, não é o fim, mas o meio, a passagem. É este deserto, afinal, que os dois poetas perseguidos ao longo dos relatos do livro vão atravessar, logo em seguida sendo forçados a ter que deixar o México com essa espécie de *educação pelo deserto*¹²⁶.

Quando encara a poesia de Bolaño, Tiago Guilherme Pinheiro não opta pelo movimento da viagem, mas pela observação estática e detida de cenas de crimes sob uma perspectiva subvertida (e subversiva) do policial e do detetive. Mas é curioso que, mesmo assim, sua leitura chegue ao tema do exílio (que tomo como mais um nome para essas viagens, migrações e imigrações) – já que, segundo ele, a poesia em Bolaño se realiza “(...) no esforço permanente de abandonar os lugares próprios que vão se oferecendo, seja o lar, a terra-natal, a infância, sua língua ou sua biblioteca” (PINHEIRO, 2016, p. 118). Pinheiro persegue, junto com Bolaño, as figuras de Arquíloco e Anacreonte, “(...) este último alçado à condição exemplar de poeta exilado de seu ofício” (Idem, ibidem), para concluir que “(...) o verdadeiro poeta, ou melhor, qualquer sujeito ético, deve estar disposto a exilar-se da atividade que assegura o seu lugar de antemão (e vice-versa)” (Idem, p. 119). A proposição de Pinheiro me leva de volta a certa discussão feita no segundo capítulo a partir de uma

¹²⁶ Tomo aqui, com alguma liberdade, o termo usado por Sterzi (2010, p. 103) para pensar o deserto na obra de João Cabral de Melo Neto: “A ‘educação pela pedra’ foi antes de tudo uma *educação pelo deserto*, ou, mais precisamente, pelo sertão, de que a pedra é metonímia e metáfora”

proposição de Agamben (2018, p. 67), que, ao pensar a *potência do não*, conclui: “(...) ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência” – o que também pode significar estar pronto para abandonar o seu *ofício* ou *atividade que assegura o seu lugar de antemão*.

No que implica abandonar a atividade de poeta? Se tornar romancista? Escrever mas não publicar? Escrever cartas? Exilar-se num deserto? Deixar de escrever o que quer que seja? A *potência do não* conduz necessariamente à vacuidade do *nada*? E o que pode o *nada*?

Num volume que reúne os manifestos infrarrealistas, o escritor mexicano Juan Villoro, pensando a respeito da estranheza que a poesia daqueles jovens causou na década de 1970 no México, chega à conclusão de que muito disso se deu pelo fato da cena literária mexicana não ter produzido, como em outros países latino-americanos, uma profusão de movimentos de vanguarda (seja no início do século XX – com a exceção do *estridentismo* – ou já na era tardia dos anos 50 e 60), citando o nadaísmo colombiano como exemplo. Comentando especificamente a obra de Mario Santiago Papasquiaro, Villoro (2013, p. 67) define-o como “(...) *un poeta muy interesante y que no se encuentra dentro de los cánones mexicanos, pues se encuentra más cercano a los poetas beatniks o a los nadaístas colombianos que a nuestros propios poetas*”, seguindo com o exemplo colombiano. José Ángel Leyva (online, 2019), por sua vez, reúne infrarrealismo e nadaísmo sob o signo de um “fracasso triunfal”, termo com o qual quer registrar, ao mesmo tempo, uma derrota

contemporânea e uma vitória póstuma. Não me lembro de ter lido qualquer menção de Bolaño a respeito dos nadaístas, embora o infrarrealismo tenha mantido contato com outras movimentações de vanguarda da América Latina enquanto esteve ativo – como se pode ver pela inclusão de um poeta como o peruano Jorge Pimentel, ligado ao movimento *Hora Zero*, na antologia *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*, organizada por Bolaño em 1979¹²⁷. Estas aproximações ligeiras e sugestivas entre infrarrealismo e nadaísmo me interessam a partir do ponto de vista da produção de manifestos (produzidos em profusão pelos nadaístas, sobretudo por Gonzalo Arango, certamente o principal nome do movimento) – isto porque desconfio que esta atividade, num contexto específico de tradições literárias e poéticas não tão tocadas pelas vanguardas¹²⁸, pode ser encarada como um abandono da atividade e do lugar do poeta e a assunção da atividade e do lugar do polemista, simplesmente. O manifesto, espécie de anúncio do poema que está por vir, quando repetido (pelo mesmo movimento, pelo mesmo poeta ou pelas vanguardas tardias, em geral) passa a ser também uma espécie de **adiamento** do poema.

O manifesto, como se sabe, se define pela sua natureza ~~contrária~~, por ser *anti* – ao mesmo tempo em que, por outra via, é uma proposição, uma tentativa de substituição, algo muito compatível, afinal, com a forma de negação perseguida nesta tese, pensada sobretudo no primeiro capítulo. Segundo Perloff (1996, p. 155),

¹²⁷ Embora o *Primer Manifiesto Nadaísta* tenha sido publicado em 1958, no começo da década de 1970 o movimento (chamando-se então Nadaísmo 70) esteve especialmente atuante na cena poética colombiana publicando um total de 8 edições de sua revista entre 1970 e 1971. Já o *Hora Zero* peruano é citado por Bolaño (2013, p. 55) inclusive em seu manifesto: “*Nos antecede HORA ZERO!*” – e antecede o infrarrealismo também as “*MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS*” (Idem, ibidem).

¹²⁸ Como Villoro define a mexicana, mas como também era a colombiana, no caso dos nadaístas.

"No alvorecer da Revolução Francesa, o manifesto tinha se tornado o modo do agonismo, a voz de todos que são *contra* – seja contra o rei ou o papa, ou a classe dirigente, ou simplesmente contra o estado de coisas existente". Talvez por conta da negatividade do manifesto, tornou-se lugar comum de certa recepção acusar movimentos vanguardistas de produzirem apenas manifestos, como se isso indicasse a sua incapacidade de materializar em poemas as suas propostas polêmicas. É diante desse lugar-comum que Perloff propõe a sua leitura do manifesto enquanto, ele mesmo, produção de arte, situando-a mais próxima à performance e à arte conceitual. A crítica norte-americana escreve, sobre Marinetti, que "O manifesto futurista marca a transformação do que tinha sido tradicionalmente um veículo para declarações políticas num instrumento literário, poder-se-ia dizer num constructo **quase-poético**" (PERLOFF, 1996, p. 154) – e me interessa essa última insuficiência do manifesto, chegando apenas a ser **quase poético**, *quase* poema, quase poesia. As análises que Perloff faz dos manifestos de Marinetti se baseiam, entre outras coisas, em duas premissas que gostaria de destacar: 1. a dissociação entre o escritor de manifestos genial e o poeta medíocre e 2. o uso da narrativa como elemento fundamental para a construção do novo modelo de manifesto.

Sobre o segundo ponto, anoto que para Perloff (1996, p. 160), indo contra o modelo tradicional dos manifestos que se escreviam até então, que se iniciavam com "(...) uma afirmação particular ou generalização sobre as artes", o manifesto futurista de Marinetti publicado em 1909 introduz a novidade da narrativa: "Assim Marinetti começa por nos contar sobre uma noite particular em Milão, quando ele e seus

amigos-poetas ficaram até o amanhecer planejando o glorioso futuro (...)" (PERLOFF, 1996, p. 161). Parece que, para Perloff, recorrer à narrativa é um método de provocar reações específicas do público, tais como atenção, tensão e empatia¹²⁹. Já a respeito da contradição entre o **polemista** radical e talentoso e o **poeta** conservador e medíocre, Perloff (1996, pp. 156) é taxativa, afirmando que "Marinetti, cujas 'teorias' eram ostensivamente mais 'ousadas' do que aquelas de 'todas as escolas anteriores e contemporâneas', estava escrevendo, ainda em 1909, versões decadentes da lírica baudelairiana (...)", e concluindo: "O manifesto de 1909 reflete assim o programa de Marinetti para o futuro mais do que a sua própria prática poética. Como poeta lírico, ele era um medíocre simbolista tardio" (Idem, p. 157).

Marinetti seria, portanto, um poeta medíocre cujos manifestos são quase-poéticos (ainda que brilhantes enquanto peças de arte conceitual ou performática). Em que pese a busca de Perloff pelo reconhecimento de determinada produção (a do

¹²⁹ O manifesto infrarrealista de Bolaño também faz uso da narrativa, e queria aqui destacar um trecho específico que, segundo a minha leitura, é um ponto a se considerar quando se pensa, sobretudo, a produção ficcional posterior do autor. A certa altura do manifesto, Bolaño (2013, p. 61) escreve o seguinte: "*A las dos de la mañana, después de haber estado en casa de Mara, escuchamos (Mario Santiago y algunos de nosotros) risas que salían del penthouse de un edificio de 9 pisos. No paraban, se reían y se reían mientras nosotros abajo nos dormíamos apoyados en varias casetas telefónicas. Llegó un momento en que sólo Mario seguía prestando atención a las risas (el penthouse es un bar gay o algo parecido y Darío Galicia nos había contado que siempre está vigilado por policías). Nosotros hacíamos llamadas telefónicas pero las monedas se hacían de agua. Las risas continuaban. Después de que nos fuimos de esa colonia Mario me contó que realmente nadie se había reído, eran risas grabadas y allá arriba, en el penthouse, un grupo reducido, o quizás un solo homosexual, había escuchado en silencio su disco y nos lo había hecho escuchar.*" Assim como no manifesto de Marinetti, surge uma cena na madrugada, na rua, após uma noite em uma casa com amigos – no entanto, se Marinetti e seus parceiros futuristas são atraídos para fora pelos barulhos de máquinas e automóveis, Bolaño e Mario (que dormem na rua) escutam algo que pensam saber o que é, mas que depois se revela ser aquilo apenas em parte: são risadas, mas gravadas. Toda a construção da cena – um conto curto, talvez – traz, de certa forma, características e temas que se tornarão recorrentes na obra de Bolaño: chamadas telefônicas, policiais, figuras marginalizadas e esse mistério que, mesmo solucionado, não resolve ou explicada absolutamente nada.

manifesto), o seu trajeto me parece ainda assim se prender a uma hierarquização – como se, ainda que não adiasse os poemas, já que os escrevia ao mesmo tempo em que produzia seus manifestos, o futurista italiano não fosse capaz de escrever os poemas necessários, os poemas que prometia e cobrava inclusive dos outros. Assim, nesta distribuição de atributos e competências, qual o lugar de Marinetti (além, é claro, do lugar do fascista) e qual ofício assegura o seu lugar?

Dúvidas desse tipo podem ser levantadas a respeito de Roberto Bolaño. No mesmo ensaio já citado, Tiago Guilherme Pinheiro especula acerca da recepção de Bolaño e de um certo desentendimento ou constrangimento diante da sua poesia, sobretudo quando comparada à sua escrita como romancista. Algumas perguntas seriam: qual é, afinal, o lugar de Roberto Bolaño?¹³⁰ E qual ofício assegura este lugar? A escrita em prosa assegura o seu lugar de romancista? A escrita em verso assegura o seu lugar de poeta? Aqui, gostaria de somar às acusações de que *a sua poesia é juvenil*, de que *o autor teria **migrado** para o romance por ser este um gênero mais rentável* e de que ele teria *abandonado a poesia* ou de que a sua poesia funcionava como *mero embrião ou estágio inicial concluído apenas na narrativa*, uma fala (um tanto longa, mas que vale a pena ser reproduzida integralmente) de Raul Zurita (online, 2019) a respeito da questão:

A poesia de Bolaño, me refiro ao que ele ou seus editores ou seus herdeiros qualificaram como tal, é insuportável, mas não são piores que os poemas de William Faulkner, e Faulkner conseguiu ser Faulkner como Bolaño conseguiu ser Bolaño. O que quero dizer é que para quem se importa com isso, não conseguir escrever um poema minimamente passável e perceber que se é um péssimo poeta, produz um sentimento **de frustração, de fracasso, de vacuidade, de inutilidade**, que só restam duas possibilidades: ou você passa a fazer parte do exército dos ressentidos, dos quais o mundo está cheio e diante dos quais o melhor é fazer o que Virgílio

¹³⁰ “Além do de antifascista?”, me perguntou Natali.

diz a Dante no começo do terceiro canto do Inferno: "olha e passa", ou você escreve *The sound and the fury*. Então, que providencial que William Faulkner, que Julio Cortázar, que Roberto Bolaño, tenham sido **péssimos poetas**; como compensaram! As grandes obras que eles criaram compartilham uma condição paradoxal: foram extraordinários escritores graças a terem sido **horripilantes poetas**.

A disposição para exilar-se do ofício que garante o seu lugar parece conviver, em via contrária, com o risco de ser alvo das tantas tentativas alheias de pôr as coisas, e cada um, em seu devido lugar. Este parece ser o caso de Zurita: a sua declaração é feita para localizar Bolaño no lugar do narrador (do escritor), tirando-o da companhia dos poetas. Apesar dos elogios, me parece óbvio que o tom é, sobretudo, de escárnio e acusação. O que embasa a colocação de Zurita é uma nítida noção da superioridade da poesia: vai ao romance quem falha no poema. É curioso, além disso, que ele suponha o desejo de Bolaño em ser poeta, ser reconhecido como tal, ocupar este lugar, defini-lo através desse ofício do verso: *para quem se importa minimamente com isso*, diz ele; a invasão da subjetividade alheia, aqui, é bastante violenta, simbolizada pela intromissão do poeta estabelecido, reconhecido e autorizado para ordenar o espaço, dividir o sensível, estabelecer as hierarquias e, além disso, discernir e definir os desejos dos outros¹³¹.

¹³¹ Para voltar ao Nadaísmo, recorde que, num texto que serve de introdução a uma edição de *Obra Negra*, de Gonzalo Arango, o historiador Daniel Llano Parra (2016, p. 16) segue o mesmo caminho ao definir Arango como "(...) un poeta que no podía dejar de escribir aunque fuera consciente de que estaba lejos de alcanzar un trabajo consistente". Tanto Arango quanto Bolaño são retratados como consciências afligidas pelas suas incapacidades de escrever bem e de parar de escrever – não pertencem à classe que aparentemente gostariam e nada do que façam pode lhes dar acesso a esta, obviamente aristocrática.

Confesso que não sei ao certo como encarar essa distinção central que sustenta a fala de Zurita, ainda mais se levo em conta que mesmo Shelley (2002, p. 175), na sua defesa da poesia (que hoje inevitavelmente lemos com desconfiança, dando a ele o desconto do tempo e de ter vivido numa época em que os ares e os fumos de uma aristocracia eram muito mais densos), observava que “A distinção entre poetas e prosadores constitui um erro grosseiro”, retirando da exclusividade de um único gênero (aquele da escrita em versos) a matéria poética que lhe interessava defender. Como observa Pinheiro (2016, p. 101), situando Bolaño numa tradição latino-americana de leituras e desleituras de Poe, para o autor de *Los detectives salvajes*, bem como de *Los perros románticos*, “Aquilo que se inicia com uma pergunta sobre poesia acaba com um esforço em retirar o domínio das questões de ordem poética do monopólio do verso, aplicando-as aos textos em prosa e à narrativa, tal como o fizeram seus precursores”. Já numa entrevista a Carmen Boullosa, Bolaño (2011, p. 68) volta ao antipoeta para lembrar que “Nicanor Parra diz que os melhores romances são escritos com métrica. E Harold Bloom diz que a melhor poesia do século XX é escrita em prosa. Concorro com ambos”.

As análises de Perloff e as opiniões de Zurita se tocam na ideia de que Marinetti e Bolaño eram péssimos naquilo que gostariam de ser bons e bons naquilo que a narrativa resolvia para eles, no âmbito ainda literário, mas não mais poético (ainda que *quase* poético): sua introdução no texto do manifesto, a fuga para o romance.

A característica mais evidente (e uma das mais analisadas) da situação da poesia em *Os detetives selvagens*, um romance comumente tomado como o registro da vida de poetas, é a ausência do poema – a poesia, ali, não tem *lugar*. De início, gostaria de me atentar ao fato de que os poetas cujas vidas são narradas também estão, eles mesmos, em disputa constante de um lugar. Os real-visceralistas (entre os quais encontramos jovens universitários, representantes de uma classe média alta em decadência, migrantes do interior do México, órfãos, gringos intercambistas, traficantes de drogas etc.) são, também eles, figuras fantasmagóricas no que se diz a cena poética do DF: “*A los visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales*” (BOLAÑO, 1998, p. 113) anota García Madero em seu diário, afirmando ainda que “*Belano y Lima parecen dos fantasmas*”.

As “*Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño*”, de Matias Ayala, são exemplares no que diz respeito a uma apreciação da poesia do autor chileno marcada por uma certa “(...) tendência a deslegitimá-la”, como observa Pinheiro (2016, p. 96), sobretudo quando ela surge em comparação com a sua produção romanesca (exatamente como faz Zurita na entrevista citada mais acima). A certa altura destas notas, Ayala (2008, p. 92) escreve que

Si se sopesa al infrarrealismo como movimiento, inevitablemente habrá que apoyarse en la conjetura de que los grupos literarios tienen dos objetivos, no necesariamente contradictorios: por una parte, lograr la atención de los medios de comunicación, críticos y lectores; por otra, obtener publicidad literaria prescindiendo de calidad o, a veces, de una obra.

Trata-se de uma acusação antiga, feita a praticamente todos os movimentos de vanguarda, na qual ecoa, outra vez, a centralidade de certa concepção de obra,

justamente aquilo que, através dos manifestos e das polêmicas, parece ser adiado¹³². Propondo um viés de leitura que parece ter se tornado hegemônico, Ayala vai ao romance *Los detectives salvajes*, no qual, como disse acima, há inúmeros poetas (lá chamados real-visceralistas, mas *obviamente* querendo dizer infrarrealistas) e nenhum poema, para concluir que a falta de versos é índice da falta de qualidade ou importância dos versos do próprio Bolaño e seus companheiros de vanguarda tardia no México nos anos 1970. Se poderia questionar a proposição mesma da leitura, que embaralha talvez apressadamente e sem qualquer mediação a realidade do movimento e a sua ficcionalização¹³³, porém me interessa mais pensar como essa escolha de leitura é sintomática de uma determinada visão de literatura e de poesia **contra** a qual as movimentações antipoéticas, antilíricas ou antiliterárias analisadas nesta tese propõem o seu atrito.

Deslegitimar, diminuir ou simplesmente criticar os versos daqueles que se considera grandes autores de prosa não é exatamente uma novidade. A própria fala

¹³² Acho importante anotar também certo moralismo destas notas quanto ao uso de drogas, seja a benzedrina dos *beats* norte-americanos ou as diversas drogas dos infrarrealistas, algo que ademais repercute o próprio romance de Bolaño, em que Arturo Belano e Ulises Lima por vezes são descritos por outros personagens não como poetas, mas apenas como traficantes que forneciam drogas para os verdadeiros artistas. As drogas, neste paradigma, surgem sempre como uma espécie de motivador ou justificativa para a ausência da obra, como se elas consumissem ou o tempo para a construção da obra ou o talento necessário para fazê-la. Um outro ponto que me chama atenção no texto de Ayala é o seu desagrado com o que considera ser um uso excessivo (um abuso) da palavra “*latinoamericano*”, uma reclamação pontual, sem maiores desenvolvimentos, mas que gostaria de sublinhar porque leio essa referência constante ao lugar de origem do poeta como um índice da importância que a viagem, a imigração e o estrangeirismo possuem na poética de Bolaño, recordando que talvez tão constante quanto a palavra “*latinoamericano*” (quase sempre um *poeta*) é a palavra “*extranjera*” (quase sempre uma *ciudad*).

¹³³ Pensando também como se Bolaño, por ser ele próprio um autor envolvido no Infrarrealismo, pudesse ter a palavra final sobre a qualidade ou a importância do movimento, daí o seu veredito ficcionalizado ser a prova evidente da tese do ensaísta. Neste paradigma, Bolaño está constantemente produzindo provas contra si mesmo, não exercendo o seu direito de ficar calado: quanto mais escreve e fala, mais evidente fica a sua condenação de jamais pertencer a determinado cânone da universidade conhecida.

de Zurita se refere a Faulkner e Cortázar, mas se poderia citar ainda James Joyce ou casos brasileiros como Machado de Assis e Guimarães Rosa. A rigor, isso faz parte do jogo tradicional da crítica literária: elogiar, criticar, pôr em questão – tudo isso está incluído na atividade crítica. O que me chama atenção, no caso específico de Bolaño, é que as leituras negativas dos versos se misturam com as leituras positivas das prosas como se uma dependesse da outra, como se qualidade e defeitos participassem de um complexo teatro no qual ainda que a poesia não apareça em cena, encarnada, ela persiste enquanto fantasma, constantemente ameaçando autor, crítico e leitor.

O que me interessa é investigar o motivo desse incômodo e formular algum diálogo com ele. Por exemplo: e se tomarmos a *falta de obra* como índice de uma proposta ética e estética cujo princípio, embora moderno, não se encerra e não se reduz ao âmbito das vanguardas? Filósofos como Agamben e Coccia tratam de conduzir esta hipótese a limites com os quais a teoria literária encontra dificuldades de lidar (embora, como eu gosto de crer, muito da poesia, sobretudo a poesia que leio nesta tese, lide com estes limites o tempo inteiro), provavelmente porque a sua existência dependa da análise e da teoria criada justamente a partir de *obras*. Quando Coccia fala sobre não definir o humano via *práxis* ou *poeisis*, ou quando Agamben (2018, p. 77) tenta especular e “[...] levar a sério essa hipótese e pensar, por conseguinte, o homem como vivente sem obra”, a teoria que lê obras só pode, evidentemente, entrar em curto-circuito.

Esquecer as vanguardas, neste caso, não significa criticá-las porque não produziram obras, apenas manifestos, mas retirar, ao menos momentaneamente, a produção de Bolaño de uma chave de leitura hegemônica que a pensa quase sempre pelo viés do fracasso – seja o fracasso das vanguardas ou das revoluções. Deixar, portanto, de ler a falta de poemas em *Los detectives salvajes* como uma evidência de um fracasso ou, pior ainda, como um atestado crítico de Roberto Bolaño sobre a sua própria e fracassada geração.

O mal-estar da teoria com a posição e a situação da poesia na obra de Bolaño, o receio constante diante deste fantasma é, a meu ver, o medo daquilo que desarticularia o seu *objeto* (aquilo que, afinal, ela subjuga para que possa existir). **A comunidade poética inoperante** é, portanto, um assombro com o qual a teoria só conseguiria lidar por meio da deslegitimação: o que é inoperante, diria ela, não faz parte, não deve tomar parte da literatura, da poesia¹³⁴.

Seguir os passos de Agamben, um filósofo, ao menos nesse ponto, é um pouco mais arriscado (eu diria: *el riesgo siempre está en otra parte*, neste caso num departamento ao qual esta tese não pertence e no qual talvez fosse rechaçada). Diz ele que “(...) talvez o modelo por excelência dessa operação que consiste em deixar inoperantes todas as obras humanas seja a própria poesia” (AGAMBEN, 2018, p. 80).

¹³⁴ Recordo que Mariana Ruggieri deu o título de “Comunidade e inoperância em Roberto Bolaño” à sua pesquisa de doutorado cujo resultado, em tese, se chamou *Variações da literatura*.

Deslegitimar a poesia de Bolaño é, por tabela, deslegitimar a inoperância que põe em questão inclusive o seu romance, por **maior** e por *melhor* que ele seja¹³⁵.

Ainda sobre a falta de lugar da poesia no romance de Bolaño, Pinheiro (2016, p. 109) sugere que “(...) tal como Ulises Lima e Arturo Belano, a poesia não tem lugar em *Los detectives salvajes*, a despeito de todos aqueles que se lhe **oferecem**”. Aqui me interessa esta ideia de oferta – porque, levando-a a sério, implica numa ideia de ~~recusa~~. Assim, fica ainda mais distante o peso do suposto fracasso, aproximando o romance – e o lugar incômodo da poesia no romance – de uma espécie de aposta ética e estética fundada num outro regime, numa outra partilha¹³⁶.

Por exemplo: se é comum a leitura segundo a qual o fato de García Madero ser aceito no grupo real-visceralista sem que ninguém leia um único poema seu é um

¹³⁵ Acredito que algo semelhante é pensado pelo próprio Bolaño numa entrevista, embora pelo viés da “atividade”. Definido por Carmen Boullosa como um **poeta ativo**, Bolaño (2011, p. 68) responde: “Mas, por outro lado, acho difícil considerar-me um poeta activo. O meu entendimento é de que um poeta activo é **alguém que escreve poemas**. Enviei-lhe os meus mais recentes e receio que sejam terríveis, embora, claro, por amabilidade e consideração, me tenha mentido. Seja qual for o caso, o importante é continuar a ler. Isso é mais importante do que escrever, não acha? A verdade é que ler é sempre mais importante do que escrever”. Há um movimento curioso, contraditório, irônico e propositivo nessa fala: (1) Bolaño nega ser um poeta ativo porque (2) o poeta ativo seria alguém que escreve poemas, apesar de que (3) ele segue escrevendo. Por fim, Bolaño diminui toda a questão da produção ao afirmar que pouco importa escrever, importante mesmo é ler (o que também é uma fala de Borges, como me lembrou Natali)

¹³⁶ Lembrando ainda a pergunta de Agamben (2018, p. 110) se “o verdadeiro lugar da poesia não estaria por acaso nem numa página nem noutra, mas no espaço entre elas”.

comentário crítico e irônico ao que seria uma falta de critérios poéticos para a formação do grupo, por que não sugerir a leitura menos comum segundo a qual essa aceitação no grupo, na *comunidadade*, a despeito do que, de como e de quão bem ele escreve é um sinal dessa aposta alta numa outra ética para a literatura – literatura esta cujo traço mais destacado, ao longo de toda obra de Bolaño, é justamente o seu parentesco com a **violência** e a exclusão? Há que se pensar que, em *Los detectives salvajes*, na aventura sobretudo de García Madero (ele mesmo um jovem fissurado pela *formas* poéticas), o que importa “**não é a forma, mas a formação**”, nos dizeres de Klee recordados por Agamben (2018, p. 164). E se, por fim, pouco importasse a poesia, a obra? A profusão de poetas, todos eles sem obra nenhuma, parece encenar uma comunidade em que os artistas

(...) não são os sujeitos soberanos titulares de uma operação criativa e de uma obra; são, antes, viventes anônimos que, contemplando e tornando a cada vez **inoperantes** as obras da linguagem, da visão e dos corpos, procuram ter a experiência de si e manter-se em relação com uma potência, isto é, constituir sua vida como forma-de-vida (Idem, p. 166)

e não um bando de fracassados e ressentidos diante da sua evidente falta de talento e capacidade de pertencer a essa aristocrática elite que cria, que produz obras¹³⁷.

¹³⁷ “(...) (*El poeta no desea ser más/ que los otros*) *Ni riqueza ni fama ni tan sólo/ poesía* (...)” se lê num poema de Bolaño (2018, p. 33). Vale registrar, ainda, que acredito haver um evidente fundo de classismo social neste jogo encenado pelas idas e vindas, pelas aceitações e pelos expurgos nos cânones poéticos/acadêmicos de um poeta como Roberto Bolaño (2011, p. 71) – que, no dizer dele mesmo, vinha de uma família que “arrastava consigo quinhentos anos de constante e rigoroso analfabetismo”, como já citei a certa altura da tese. Pertencer a uma classe de criadores significa, também, habitar um lugar social que concede certos privilégios, muitas vezes demarcados já nestes mesmos quinhentos anos anteriores evocados por Bolaño. A esse propósito, lembro que uma das ideias que ronda a migração de Bolaño da poesia para o romance é aquela segundo a qual a passagem se dá por motivações financeiras: a poesia não dá dinheiro, o romance é mais facilmente vendido. De fato, um dos temas recorrentes da poesia de Bolaño é o da escassez de dinheiro, muito embora ela não apareça necessariamente implicada na atividade poética. Nos versos finais de “El dinero”, Bolaño

Seres em **plena potência**, navegando – tal como no “Sión” de Cesárea

Tinajero, o único poema seu que conhecemos – num mar de possibilidades, flertando com o seu possível ~~não-exercício~~¹³⁸.

O apego da teoria à narrativa como método para resolução de um problema poético fica nítido em trechos como este que segue, também de Matías Ayala (2008, p. 97):
“Cuando asume una voz completamente ficcional, como en la serie de poemas sobre detectives de Los perros románticos, o el poema narrativo los “Neochilenos” (publicado en Tres), el autor parece haber hallado ‘el registro Bolaño’”. Aqui há uma

(2018, p. 143) fala que escreve “este poema o esta nota que es como un pulmón/ o una boca transitória que dice que estoy/ feliz porque hace mucho que no tenía/ tanto dinero en los bolsillos”, algo que me parece dar a medida de como a poesia de Bolaño trabalha, a maior parte do tempo, dentro daquele paradigma proposto por ele já no seu manifesto infrarrealista, ao não ligar o poeta às figuras tradicionais e aristocráticas mas a coisas como óvnis, guerrilheiros e prisioneiros: a falta e o contentamento com o pouco dinheiro, preocupação constante e felicidade rara dos trabalhadores, é a motivação do poema, que ele hesita inclusive em classificar como poema, pensando em chamá-lo simplesmente “nota”, já que consiste justamente numa série de anotações de recebimentos e gastos com divertimentos, comida etc. Uma certa ocupação com questões de classe já aparecia no manifesto infrarrealista assinado por Bolaño (2013, p. 56): “*Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas*” – e também está no centro da sua famosa conferência intitulada “*Sevilla me mata*”, na qual Bolaño sugere que os autores da nova literatura latino-americana já não saiam das classes altas, mas eram filhos de trabalhadores que partiram para literatura justamente pelo *medo* de enfrentar as 8h de jornadas diárias de trabalho que maltrataram os seus pais.

¹³⁸ Parra outra vez

aposta segura na ideia de que o autor encontra a sua voz à medida em que assume a narrativa enquanto *forma* para a sua expressão. Curiosamente, o seu registro, a sua característica (que só pode ser pessoal, visto que inclusive carrega o seu próprio nome) vem por meio da ficção. De todo modo, o *registro Bolaño* seria o sinal (e o final) da obra, a sua retirada do anonimato sugerido por Agamben, o mesmo para quem é justamente na quebra do estilo, do registro, da voz ou da maneira particular do autor que se evidencia o fogo e o mistério que mantém qualquer narrativa relevante.

Quando a poesia aparece no ensaio “Da violência, da verdadeira violência”, no qual Natali lê o conto “*El Ojo Silva*”, ela mantém algo de fantasmal: surge nos rodapés, discretamente, um tanto intrusiva – mas ali ela é decisiva sobretudo para se pensar uma espécie de ameaça. Num ponto do texto, é o poema “*Mi carrera literaria*” (aquele em que se descreve alguém escrevendo poesia no país dos imbecis e sendo recusado por inúmeras grandes editoras) que pontua, ali abaixo do texto onde o rodapé se esconde (e de onde talvez sustente o texto) as seguintes questões:

Se nos fosse revelado que é o inferno o que nos aguarda no fim do percurso, restaria a questão da relevância de percorrer o trajeto com o filho no colo – e escrevendo. Haveria aí uma fórmula, uma teoria da literatura? Se houver, parece ser algo como o seguinte: embora seja comum em muitas tradições literárias a crença na imunidade da literatura ao horror, **nem nela se escapa da violência** (NATALI, 2016, p. 28).

Essa discussão ecoa muito do que tentei debater no primeiro capítulo da tese, e o que Natali procura fazer, ao meu ver, é constatar a centralidade da violência na produção de Bolaño (bem como a relação profunda da literatura com esta violência) e, ao mesmo tempo, divisar pistas, caminhos, sinais mínimos (daí sua ida aos vaga-

lumes de Didi-Huberman) que acenem para qualquer possibilidade de escapar desta mesma violência. Isto apesar de “*El Ojo Silva*” trazer, logo nas primeiras linhas, justamente uma afirmação contrária a essa busca (que é, no fim das contas, uma esperança): “(...) *de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar*” (BOLAÑO, 2006, p. 5).

Entre os poemas que assombram o texto de Natali não aparece um cujo verso inicial é “*Colinas sombreadas más allá de tus sueños*” (BOLAÑO, 2018, p. 170) – ao qual chego, primeiro passo e logo mais retorno e me demoro por conta do seu quarto verso:

*Colinas sombreadas más allá de tus sueños.
Los castillos que sueña el vagabundo.
Morir al final de un día cualquiera.
Imposible escapar de la violencia.
Imposible pensar en otra cosa.
Flacos señores alaban poesía y armas.
Castillos y pájaros de otra imaginación.
Lo que aún no tiene forma me protegerá.*

Na organização feita por Bolaño para *La universidad desconocida*, o poema aparece na seção “*Tu lejano corazón*”, encerrando a “*Primera parte*” do livro – que pode ser definida como a menos narrativa dessa compilação, com poemas em geral mais curtos, predominantemente em versos. Não por acaso, a “*Segunda parte*” já se inicia com uma série de poemas em prosa nas seções “*Tres textos*” e “*Gente que se aleja*” para chegar, na “*Tercera parte*”, aos poemas mais narrativos, inclusive com elaboração de personagens, como aqueles inicialmente publicados em *Los perros románticos*. É na primeira parte (onde está o poema citado acima), portanto, que menos se encontraria, no dizer de Matías Ayala, o *registro Bolaño*.

Esta “*Primera parte*” de *La universidad desconocida* é marcada pela repetição de temas, recursos, imagens e palavras específicas – um pouco ao modo do que ocorre na “*Tercera parte*” com a figura do *detective* e do policial e com a palavra *latinoamericano*¹³⁹. A *ciudad extranjera* é uma constante; *Barcelona* é sempre nomeada; a *vagabundagem*, a *pobreza* e a falta de um lugar social específico e validado para o poeta são pensadas e repensadas; os *castillos* são comuns na paisagem, pintadas quase sempre nos *atardeceres*; a *violencia* é uma questão que persiste – e os trovadores provençais são as figuras que atravessam, com suas histórias de vida mais do que com as suas obras, quase tudo isso que vai e volta nos poemas de Bolaño.

Creio que há muito o que se especular e criar acerca da predileção de Bolaño pela figura do trovador, encarnada sobretudo em Guiraut de Bornelh, cujo nome ele chega a tomar emprestado para intitular uma das seções do livro¹⁴⁰. Como se sabe, a tradição provençal conhece tanto as canções, que se convencionou chamar poemas, quanto a narrativa das vidas e dos processos dos trovadores, reunidas sob a nomenclatura de *Vidas* e *Razos*. Essa passagem da poesia à prosa na cultura provençal me parece de interesse para se pensar a passagem simulada por Bolaño em seu romance. Tome-se, por exemplo, a seguinte afirmação da pesquisadora

¹³⁹ Apesar de que o *detective* e o *latino-americano* já aparecem em alguns dos primeiros poemas do livro.

¹⁴⁰ A intromissão do medievalismo na criação de Bolaño aparece, entre outros, em nota de rodapé no texto de Pinheiro, a propósito da série de poemas chamada “*San Roberto de Troya*”, com suas remissões a Chértien de Troyes e, mais longamente abordada, na tese “*Roberto Bolaño, vaganz, stilnovista, caballero salvaje*”, de Monica Marcela Perea Esparragoza.

Elizabeth Wilson Poe (1984, p. 17) acerca da natureza das *Vidas*: “*Different biographers selecting different elements from the various sources at hand could effectively construct disparate lives for a single troubador. For example, Marcabru is portrayed in one vida as an abandoned child and in another as the acknowledged son of a lady called Na Bruna*” – e em seguida relacione-se isso ao que se passa ao longo dos diversos relatos sobre Ulises Lima e Arturo Belano, nos quais às vezes são poetas, outras traficantes, às vezes são homossexuais, às vezes são heterossexuais e outras assexuados etc. Wilson Poe lê a transição do verso à prosa provençal como uma questão de alteração da pessoa que enuncia o discurso, que passa da primeira para a terceira e acrescenta: “*Thus, the vidas and razos project a very different world from that of the cansos. Focusing on third-person figures, they refer primarily to a reality outside themselves*” (POE, 1984, p. 16)¹⁴¹. Eu diria que o processo narrativo no âmbito provençal, para ela, se assemelha ao processo ficcional tal como Ayala o observa na trajetória de Bolaño (ainda que Poe evite julgamentos de valor, algo que, no caso de Ayala, é central) – há que se sublinhar, no entanto, que não se pode dizer, com tanta certeza, que os relatos da segunda parte de *Los detectives salvajes* se refiram a uma realidade exterior àqueles que relatam (e dizer isso mesmo a respeito das *vidas* e *razos* é questionável). A prosa provençal guarda, de todo modo, a canção – ela é o disparador do texto que, de certa forma, a suplanta e a supera, como se abrisse a própria cova. Mas esse texto, essa prosa, segue assombrado por um fantasma.

¹⁴¹ “¿Te divierte que escriba en tercera persona?” é a pergunta e o verso com que Bolaño (2018, p. 80) abre o poema “*La soledad*”.

Um outro aspecto obviamente importante (mais destacado pela crítica e pelo próprio Bolaño) é o fato de que os trovadores foram, em geral, viajantes. Parece que, para Bolaño, o trovador representa perfeitamente a proposta que ele faz aos jovens poetas latino-americanos, que talvez deversem ser, para ele, como Cercamon, o trovador cujo nome deriva justamente das suas andanças pelo mundo. Daí o desejo de

*No enfermarse nunca Perder todas las batallas
Fumar con los ojos entornados y recitar bardos **provenzales**
en el solitario ir y venir de las **fronteras*** (BOLAÑO, 2018, p. 59)¹⁴²

“Colinas sombreadas más allá de tus sueños./ Los castillos que sueña el vagabundo.” (BOLAÑO, 2018, p. 170) são versos que situam o poema que citei mais acima, a propósito do texto de Natali, ainda no âmbito dessa paisagem medieval e trovadoresca, já que tanto as colinas quanto os castelos (e a vagabundagem) são usados reiteradamente por Bolaño, sobretudo nos cinco poemas que compõem a seção *“Guiraut de Bornelh”*, da qual gostaria de observar mais atentamente o seguinte:

*No esperes nada del combate.
El combate busca la sangre.
Y se justifica com la sangre.
Detrás de las piernas de la reina
Dulcemente abiertas a la verga
Del rey, se mueven las cabañas
Quemadas, los cuerpos sin cabeza,
La noble mirada hechizada por la muerte* (BOLAÑO, 2018, p. 66)

¹⁴² É também o temor da doença (agora por conta da pobreza) que aparece junto da evocação do trovador espanhol Joan Airas nos versos seguintes: *“Asuntos trovados por Joan Airas te ocupan ahora/ Pobre y libre y paranoico/ El único bulto oscuro cercano a tu lecho/ es la mochila/ Ruego a Dios que no te enfermes”* (BOLAÑO, 2018, p. 83).

Aqui há uma presença mais contundente de imagens violentas, neste caso relacionadas a uma cena sexual entre nobres. Como se sabe, os trovadores eram extremamente ligados à nobreza provençal, em geral vivendo sob os seus cuidados, como protegidos, e emprestando seu talento para os divertimentos de reis, rainhas e príncipes; outros, como o próprio Guiraut de Bornelh, eram *guerreiros*, às vezes envolvidos em batalhas como as Cruzadas. Haveria aqui, neste poema, uma indicação das ligações possíveis entre Guiraut (a poesia?) e o poder, entre Guiraut (a poesia?) e a violência?

O apreço de Bolaño pelo trovadorismo medieval, portanto, revelaria não apenas o seu apego à aventura, à vida errante e romântica dos trovadores, mas a sua atenção às antigas e ambíguas relações entre poesia e poder (violência), no ponto em que há talvez algumas das intersecções iniciais entre poesia e morte na tradição europeia, como diz em *“El poeta no espera a la dama”*, outro poema de acento medieval:

*Kürnberger. Cuando por los reinos
de Europa se paseaba la muerte.
Y en los bardos había ánimo para
renovar la lírica. Sentado
en una cámara del castillo
al que han puesto sitio nuevamente.
Y un poema de amor
de una “soberana indiferencia”.
Cuando alguien, tal vez un cortesano,
grita una advertencia inaudible
al final de un pasillo de piedra
que otra vez se diluye
en la intersección de la muerte
y el poema (BOLAÑO, 2018, p. 55)*

- no qual há, outra vez, a sobreposição de cenas violentas (o passeio da morte, o castelo tomado) e uma imagem amorosa, neste caso o poema indiferente àquilo que o contorna e talvez o conforma.

Então, é “*Imposible escapar de la violencia.*” (BOLAÑO, 2018, p. 170).

Compondo esse tema – que é inclusive uma obsessão, já que logo em seguida se lê “*Imposible pensar en otra cosa.*” (Idem, ibidem) – surge ainda a imagem dos senhores *flacos* elogiando, a um só tempo, poesia e armas. A meu ver, essa aproximação vai muito longe daquela proposta e formulada por Torquato Neto, tal como encarei no terceiro capítulo, em que o poeta é o guerreiro, o guerrilheiro, aquele marcado pela coragem. Embora essa figuração também esteja presente na produção de Bolaño (como acredito ter demonstrado na comparação que fiz entre os dois autores anteriormente), não é este o paradigma evocado aqui, assim como naquele caso dos famosos versos em que poesia e violência (na imagem de uma navalha) são comparadas pelo autor: “*La violencia es como la poesía, no se corrige/ No puedes cambiar el viaje de una navaja/ ni la imagen del atardecer imperfecto para siempre*” (BOLAÑO, 2018, p. 102), neste caso pelo viés da fatalidade¹⁴³.

Mas, se é “*Imposible escapar de la violencia.*” (BOLAÑO, 2018, p. 170), e essa violência forma inclusive a literatura e a poesia, é importante olhar para a pergunta de Natali (2016, p. 27): “Professado o sentido daquilo que virá, e que é justamente o inescapável, por que insistir em narrar? Ou então, dobrando o problema do comando de um princípio organizador sobre a questão dos limites da

¹⁴³ O trovador, portanto, é essa figura singular e contraditória, reunindo ao mesmo tempo a face do guerreiro poético, admirada e perseguida por Bolaño, e a face do guerreiro a serviço do poder e da violência.

liberdade da leitura: para que ainda ler?” Ou seja: para que seguir produzindo e alimentando um sistema que é identificado com um terror inescapável e que se preferiria, ao invés disso, combater? Não é uma pergunta muito distante daquela feita já no primeiro capítulo da tese, formulada por Derrida através das relações possíveis entre *pertencença* e *desconstrução*, ou no quarto capítulo, formulada por Cusicanqui pensando em como *utilizar* e *demolir*. Desse embate, Natali decide interrogar aquilo que chama de “sobra” – pois na escrita de Bolaño “(...) há conflitos recorrentes entre um princípio sombrio, frequentemente reconhecido e anunciado explicitamente no texto, muitas vezes já no início do relato, e aquilo que sobra dele”. A sobra, obviamente, varia: de conto para conto, de romance para romance, de poema para poema, as possibilidades de experiência são diversas – haverá talvez casos em que nada sobre? Outros em que a sobra está já no começo, em que é dela que se parte e se inicia a aventura? Desses embates, conflitos, choques e relações que apontam para **além** (mesmo quando pensam no *aquém*) Derrida diz que se pode intuir o *além-clausura*, o ~~inomeável~~.

As migrações de Bolaño (de Chile a México, de América Latina a Europa, de verso a prosa, de poesia a narrativa), o seu solitário e ir e vir entre as fronteiras de territórios ou gêneros textuais (recitando os bardos provençais) – tudo isso, ao meu ver, aponta para esse aspecto determinante da sua obra, que é o de divisar, entre brechas mesmo, outra coisa que não é o Chile ou o México, não é a América Latina ou a Europa, não é o romance ou o poema, não é a violência. Algo que se pode nomear com uma palavra como ~~inomeável~~, que se pode pensar como a sobra que Natali busca, mas que talvez seja mais bem definido por um verso, um verso do próprio

Bolaño neste poema ameaçador em que a violência é dada como inescapável mas que, ainda assim, se encerra com uma promessa de proteção, proteção esta assegurada não pela forma do poema¹⁴⁴ (que dirá do romance), mas por outra coisa, ainda desconhecida – mas em constante formulação: *LO QUE AÚN NO TIENE FORMA ME PROTEGERÁ*¹⁴⁵.

Queria dizer adeus a Cesárea, mas

¹⁴⁴ Note-se que este mesmo poema se apresenta com uma sequência sumária de frases, todas marcadas por um ponto-final, sem nenhum sinal de que a tradição do enjambement (essa que, para muitos, é o sinal definitivo da linguagem poética) esteja pautando a sua criação, e muito semelhante a um dos expedientes mais recorrentes no seu manifesto infrarrealista.

¹⁴⁵ Uma outra figuração seria a própria *universidad desconocida*, essa incógnita que intitula justamente a coleção dos poemas, e indica uma **formação** (não uma ~~forma~~) **informal** ou **informe** feita tanto aquém quanto além dos métodos e das instituições tradicionais de formação.

ANTITESE

*“Un amigo que acaba de morir
Me sugirió la idea
De renunciar al proyecto de discurso académico
Basándose en el hecho
De que ya nadie cree en las ideas:”*

Nicanor Parra

4.

Visto que:

- ninguém acredita nas ideias e
- um amigo acaba de morrer

para que insistir
no discurso acadêmico?

2.

O amigo morto sugeriu a ideia
de que ninguém crê nas ideias (estão mortas):
deve-se crer na ideia
do amigo morto sobre a morte das ideias?

O quê?

9.

Alguém morreu?

6.

O discurso acadêmico – a tese – deve insistir e existir para além da morte e da
descrença? Deve insistir e existir apesar delas? Junto com elas? Por causa delas?

1.

A antipoesia sobrevive ao discurso acadêmico, vive além e fora dele? E por isso
devemos usar as suas saídas?

10.

Quem a tese pensa
que é
para

pairar
acima de tudo o que
rola escada abaixo
em 4 anos? Aos
membros da
banca pergunto:
lê-se no texto
da tese
a falta de dinheiro?
o sumiço das perspectivas?
o luto pelo pai morto
tornando-se
dedicatória? o ano
inteiro sem escrever?
as eleições passadas?
o
passado?

11.

Tese não é: diário.

3.

Tese não é: divã.

15.

O que faço na USP? O que faço na Universidade Conhecida, Reconhecida? O que faço com o primeiro diploma de doutor outorgado a um membro da minha família – e mesmo o de mestre, que veio antes? Nenhum parente meu lerá a tese: nem os vivos nem os mortos. Com quem converso? Que analfabeto lerá a tese? O mesmo que lê os poemas?

13.

A descrença nas ideias (estão mortas)
Corta bolsas de pesquisas?

5.

Que grande salto:
Da falta de saneamento
Básico
Às teses de
Doutorado!

10.

O pós-doutorado já é demais para vocês.

8.

De onde veio a nova literatura latino-americana?

Do medo.

De onde veio a nova pesquisa universitária brasileira?

Do medo?

Dos novos campi? De

Lula? Das cotas?

Do medo? Do

medo?

1.

Senhores

Membros

da Banca,

depois da queda

do cavalo,

dos tecidos

queimados,

dos silêncios

interrompidos

por tosses,

gemidos e

gritos, do

suicídio

que não houve, do

deserto

visto

de longe e de

dentro (idas e vindas

no agreste), do fígado

corroído,

dos tiros

em Cesárea

e em tantos

outros, da

morte

cruzada

sobre o peito,

Senhores

Membros

da Banca,

apresento

o que se diz

tese:

bibliografia

- ACOSTA, Alberto. *O bem viver*. Trad. Tadeu Breda. São Paulo: Editora Elefante, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. "O fim do poema". In: AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas* - estudos de poética e literatura. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Trad. Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.
- ARANGO, Gonzalo. *Obra negra*. Buenos Aires, México: Ediciones Carlos Lohlé, 1974.
- ARCE, Manuel Maples. *VRBE*. México: Andres Botas e Hijo, 1924.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- AUGUSTO, Acácio. "Revolta e antipolítica em Bakunin". In: *Verve*. 26: 157-173, 2014.
- AYALA, Matias. "Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño". In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita* – precedido de A noção de despesa. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2005.
- BENEVISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes/Ed. da UNICAMP, 1995.
- BERLO, Janet Catherine. "Beyond Bricolage: women and aesthetic strategies in Latin American textiles". In: SCHEVIL, Margot Blum; BERLO, Janet Catherine; DWYER, Edward B. (orgs.) *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes: an anthology*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- BEY, Hakim. *TAZ* - zona autônoma temporária. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1* – a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOLAÑO, Roberto. *Déjenlo todo, nuevamente*. In: *Nada utópico nos es ajeno* - manifiestos infrarrealistas. León, Guanajuato: tsunun, 2013.
- BOLAÑO, Roberto. "Discurso de Caracas". Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/discurso-de-caracas-venezuela>>. Acesso em 07/06/2019.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. "Os perdidos". Trad. Rodrigo Lobo Damasceno. Disponível em: <http://otraversao.blogspot.com.br/2013/09/os-perdidos.html>. Acesso em 07/06/2019.
- BOLAÑO, Roberto. *Poesia reunida*. Madrid: Alfaguara, 2018.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *Roberto Bolaño: últimas entrevistas*. Lisboa: Quetzal, 2011.
- BOOKCHIN, Murray. *Anarquismo* – crítica e autocrítica. Trad. Felipe Corrêa e Alexandre B. de Souza. São Paulo: Hedra, 2010.
- BOSI, Alfredo. "Prefácio". In: CARONE NETTO, Modesto. *A poética do silêncio*: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BOSI, Viviana. "Torquato Neto: 'Começa na lua cheia e termina antes do fim'". In: *Literatura e sociedade*, no. 19. São Paulo: DTLLC, 2014.
- CALIXTO, Fabiano. *A centralidade dos afetos*: entrevista a Fabiano Calixto. Disponível em: <<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2016/04/13/a-centralidade-dos-afetos-entrevista-a-fabiano-calixto/>>. Acesso em 06/06/2019.
- CALIXTO, Fabiano. *Nominata morfina*. São Paulo: Corsário Satã, 2014.
- CALIXTO, Fabiano. *Um poeta não se faz com versos*: tensões poéticas na obra de Torquato Neto. Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP: São Paulo, 2012.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais* – filosofia da expressão vocal. Trad. de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- CARONE NETTO, Modesto. *A poética do silêncio*: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARRAL, Andreas Cobas; GARIBOTTO, Verónica. "Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en Los detectives salvajes". In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.

CARVALHO, Flávio. *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CLARK, Meredith Gardner. *Warping the Word and Weaving the Visual: Textile Aesthetics in the Poetry and the Artwork of Jorge Eduardo Eielson and Cecilia Vicuña*. Disponível em <<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2012-05-5093>>. Acesso em 10/06/2019.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COHN, Sergio. "Especial / Microeditoras". Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1084>>. Acesso em 03/06/2019.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos - crise e insurreição*. Trad. Edições Antipáticas. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

CORNEJO-POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

COSTA, Horácio. "Prólogo". In: GOROSTIZA, José. *Morte sem fim e outros poemas*. Trad. Horácio Costa. São Paulo/México: EDUSP/Fondo de cultura económica, 2003.

descolonizadores. Buenos aires: Tinta Limón, 2010.

CRITCHLEY, Simon. *Notes on suicide*. Disponível em: <<https://www.unipa.it/dipartimenti/beniculturalistudiculturali/.content/documenti/relazioni-summer-school/Critchley.pdf>> Acesso em 23/04/2017.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos aires: Tinta Limón, 2010.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Comunalidades anarquistas. Una aproximación testimonial*. Disponível em: <<https://www.asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/congreso2017/Rivera.%20Comunalidades%20anarquistas.pdf>>. Acesso em 10/06/2019.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen: ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DERRIDA, Jacques. "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas". In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. "A palavra soprada". In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. "Che cos'è la poesia?". In: *inimigo rumor*, n. 10, maio de 2011.

DERRIDA, Jacques. "Da economia restrita à economia geral". In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Edições SESC, 2017.

DI PRIMA, Diane. "Revolutionary Letter #16". Disponível em: <<https://theanarchistlibrary.org/library/diane-di-prima-revolutionary-letters>> Acesso em 06/03/2019.

DOLAR, Mladen. "A política da voz". Trad. Fábio Roberto Lucas. In: *Literatura e Sociedade*. N. 19 (2014). ISSN: 2237-1184. São Paulo: DTLLC, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/97234>

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa - mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1997.

- FREUD, Sigmund. "A negação". In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 16: o eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925). Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FRÖES, Leonardo. "A poesia e a matança dos mosquitos". Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2011/04/leonardo-froes.html>> Acesso em 11/06/2019.
- GALARD, Jean. *A beleza do gesto*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 1997.
- GODOY, Paty. *Los desiertos de Sonora*. Disponível em: <<http://www.losdesiertosdesonora.com/>>. Acesso em 10/06/2019.
- GOROSTIZA, José. *Morte sem fim e outros poemas*. Trad. Horácio Costa. São Paulo/México: EDUSP/Fondo de cultura económica, 2003.
- GOROSTIZA, José. *Poesía y poética* (edición crítica). Paris: Association Archives de Litterature Latino-Americaine, 1996.
- HARRISON, Regina; ISBELL, Billie Jean. "Metaphor Spun: a conversation with Cecilia Vicuña". In: LIPPARD, Lucy R. et al. *The Precarious (The art and poetry of Cecilia Vicuña)/Quipoem*. University Press of New England and Wesleyan University Press, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1980.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Trad. Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- JAMESON, Frederic. "Periodizando os anos 60". Trad. César Brites e Maria Luiza Borges. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- KAMENSZAIN, Tamara. Bordado y costura del texto. Disponível em: <<https://f002.backblazeb2.com/file/rum-storage/3f819a23-a8ff-467b-9937-6f81e91466fd.pdf>> Acesso em 10/06/2019.
- KILOMBA, Grada. *A máscara*. Trad. Jessica Oliveira de Jesus. In: Cadernos de Literatura em Tradução, no. 16, 2016.
- KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LEYVA, José Ángel. *Infrarrealistas y nadaístas, el fracaso triunfal*. Disponível em: <<http://www.estepais.com/articulo.php?id=1673&t=infrarrealistas-y-nadaistas-el-fracaso-triunfal>>. Acesso em: 10/06/2019.
- LYND, Juliet. *La historia precaria de un manuscrito tenaz: del SABOR A MI a EL ZEN SURADO*. In: Vicuña, Cecilia. *El zen surado*. Santiago: Catalonia, 2013.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poemas*. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MAPLES ARCE, Manuel. *Las semillas del tiempo: obra poética 1919-1980*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano: ensaios escolhidos*. Trad. Luis Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- MARTÍNEZ, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1985.
- MARTÍNEZ, Juan Luis. *La poesía chilena*. Santiago: Edição do autor, 1978.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994.
- MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em defesa do ritmo*. Trad. Cícero Oliveira. Lisboa/Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/cadernos/cad40/>>.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa/Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. "Fazer, a poesia". Trad. Letícia Della Giacoma, Janaina Ravagnoni e Maurio Mendonça Cardozo. In: *ALEA* - vol. 15/2. Rio de Janeiro, 2013, pp. 414-422.
- NATALI, Marcos Piason. "Além da literatura". In: *Literatura e Sociedade*, no. 9, 2006.

- NATALI, Marcos Piason. "Da violência, da verdadeira violência". In: Antonio Marcos Pereira; Gustavo Silveira Ribeiro. (Org.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. 1ed. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- NATALI, Marcos Piason. *Futuro de Arguedas*. In: Caligrama, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 53-72, 2015.
- NATALI, Marcos Piason. "José Maria Aguedas aquém da literatura". In: *Estudos avançados*, vol. 10, 2005.
- NAVARRO, Luis Hernández. "A força do silêncio". In: Y ARELLANO, Alejandro Buenostro e DE OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino (org.). *Chiapas - construindo a esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- NETO, Torquato. *Últimos dias de paupéria - do lado de dentro*. São Paulo: Max Limonad, 1982.
- OITICICA, Hélio. *Conglomerado Newyorkaises*. Organização de César Oiticica Filho e Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- OITICICA, Hélio. "o q faço é música". In: OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Organização de César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- ORLANDI, Enid Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: UNICAMP, 2007.
- PARGA, José Sánchez. *Textos textiles en la Tradición Cultural Andina*. Quito: IADAP, 1995.
- PARRA, Daniel Llano. "Una vida en obra negra". In: ARANGO, Gonzalo. *Obra negra*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, Corporación Otraparte, 2016.
- PARRA, Nicanor. *Discursos de sobremesa*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2015.
- PARRA, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2014.
- PARRA, Nicanor. *Parranda larga*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010.
- PARRA, Nicanor. *Temporal*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2014.
- PAZ, Octavio. "Muerte Sin Fin: José Gorostiza". In: PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas* (Obra Completa, vol. 4). México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avanta-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1996.
- PIGLIA, Ricardo. "Novas teses sobre o conto". In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PINHEIRO, Tiago Guilherme. "Três quadros em um quarto: a poesia lança um olhar para a cena do crime". In: Antonio Marcos Pereira; Gustavo Silveira Ribeiro. (Org.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. 1ed. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- PIZARNIK, Alejandra. *Obas completas*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- PLATÃO. Íon. Trad. *Cláudio Oliveira*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- POE, Elizabeth Wilson. *From poetry to prose in old provençal*. Alabama: Summa Publications, 1984.
- POMA DE AYALA, Felipe Guaman. *Nueva corónica y buen gobierno*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PRECIADO, Paul B. *O feminismo não é um humanismo*. Trad. Charles Feitosa. Disponível em: <<http://www20.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop,3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>> Acesso em 03/06/2019.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível - estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.
- RETAMAR, Roberto Fernández. "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica". In: RETAMAR, Roberto Fernández. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- RIMBAUD, Arthur. *A correspondência de Arthur Rimbaud*. São Paulo: L&PM, 1991.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. *Chiapas, Planeta Tierra*. México: Editorial Contrahistorias, 2006.
- RUGGIERI, Mariana. "Uma política sem rosto. Zapatismo e voz". In: *Agália*. Revista de Estudos na Cultura. 112 (2015): 41-57.

- SIDNEY, Sir. Philip Sidney & SHELLEY, Pryce Bysshe. *Defesas da poesia*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SIMON, Iumna Maria. "Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)". In: PIZARRO, Ana (org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim – o 'fim das vanguardas' como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- SNYDER, Gary. *Re-habitar: ensaios e poemas*. Trad. Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue 2005.
- SOLÍS, Valeria. *Al rescate del metapoeta*. Disponível em: <<http://www.letras.mysite.com/lira0310.htm>> Acesso em 07/06/2019.
- STALLYBRASS, Pete. *O casaco de Marx – roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- STERZI, Eduardo. *Terra devastada: persistências de uma imagem*. In: *Remate de males*, Campinas-SP, (34.1): pp. 95-111. Jan/Jun 2014.
- SÜSSEKIND, Flora. "Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60". In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália - uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- VALÉRY, Paul. "Poesia e pensamento abstrato". In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VICUÑA, Cecilia. *Artist Statement/Texto de la artista*. Disponível em: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3359/>>. Acesso em 10/06/2019.
- VICUÑA, Cecilia. *Carta a Michelle Bachelet*. Disponível em: <<http://www.quipumenstrual.cl/carta-a-bachelet.html>>. Acesso em 10/06/2019.
- VICUÑA, Cecilia. *El zen surado*. Santiago: Catalonia, 2013.
- VICUÑA, Cecilia. *La Wik'uña*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1990.
- VICUÑA, Cecilia. *Palabra e hilo*. Edimburgo: Morning Star Publications, 1996.
- VICUÑA, Cecilia. *Quipus/Quipus*. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/2016/4/3/quipus-quipus>>. Acesso em 10/06/2019.
- VICUÑA, Cecilia. *Saboramí*. Devon: Beau geste press, 1973.
- VILLORO, Juan. "Pasado y futuro del infrarrealismo". In: *Nada utópico nos es ajeno - manifestos infrarrealistas*. León, Guanajuato: tsunun, 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os involuntários da pátria*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- ZERZAN, John. *Running on emptiness - the pathology of civilization*. Los Angeles: Feral House, 2002.
- ZERZAN, John. *Future primitive*. Disponível em: <<https://theanarchistlibrary.org/library/john-zerzan-future-primitive.pdf>> Acesso em 03/06/2019.
- ZULAR, Roberto. *O ouvido da Serpente*. Disponível em: <<http://disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=243095>>.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZURITA, Raul. *Entrevista a Chiara Bolognese*. Trad. Rodrigo Lobo Damasceno. Disponível em: <<http://otraversao.blogspot.com/2013/07/a-vida-nova.html>>. Acesso em 10/06/2019.