

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LÍNGUÍSTICA**

**DERIVAS DO TEXTO, DERIVAS DA VIDA.
CORPO, ESCRITA E CULTURA EM VIRGÍLIO DE LEMOS, WALY SALOMÃO
E AL BERTO.**

por

SANDRO SANTOS ORNELLAS

Orientadora: Prof^a Dr^a Ligia Guimarães Telles

SALVADOR

2005

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LÍNGUÍSTICA**

**DERIVAS DO TEXTO, DERIVAS DA VIDA.
CORPO, ESCRITA E CULTURA EM VIRGÍLIO DE LEMOS, WALY SALOMÃO
E AL BERTO.**

por

SANDRO SANTOS ORNELLAS

Orientadora: Prof^a Dr^a Ligia Guimarães Telles

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras

SALVADOR

2005

**Para Ary (*in memoriam*)
e Pedro Ornellas.**

AGRADECIMENTOS

à Professora Doutora Lígia Guimarães Telles, que aceitou se tornar subitamente “orientadora-leitora”, como disse, deste escrito; à Professora Doutora Eneida Leal Cunha, que me acompanhou com orientadora por oito anos da minha história acadêmica; aos Professores Doutores Evelina de Carvalho Sá Hoisel, Roberto Corrêa dos Santos, Eliana Mara Chiossi, América César, Florentina Silva, Maria de Fátima Ribeiro, Mirella Márcia Longo Vieira Lima, Rejane Vecchia Rocha e Silva, Tânia Lobo, Carmen Lúcia Tindó Secco, Izabel Margato, Laura Padilha, Elza Mine, Sylvia “marianalianor” Bittencourt; aos amigos e colegas Valdo Lima Trindade, Miguelito, José “afroplagiocombinadorciberdélíco” Henrique, Jesiel de Oliveira Filho, Gal Meirelles, Klebson Oliveira, Marcos “eminência parda” Botelho, Adriana Telles, Alex “green eyes” Simões, Marcus “eros errante” Vinícius, Álex Leilla; a Márcia Tourinho Dantas Fraser, John Coltrane, Miles Davis, Chet Baker, Nick Cave, Ian Curtis, Femi Kuti, Chemical Brothers, Wander Wildner; a Anna Amélia, a Bárbara, pela paciência, e, especialmente, a Irena, pelo afeto compartilhado.

SUMÁRIO

I. PRINCÍPIOS DO CORPO	08
Princípios	
Protocolos de escrita & leitura	
Culturas	
Aproximações	
Figuras	
Vidas	
II. MAQUINANDO CORPOS, PESANDO ESCRITAS	24
Maquinando	
Metamorfoses do corpo	
A domesticação do corpo	
O “ouro” da língua	
A erotização selvagem da escrita	
Escritura em voz alta	
Pesando	
III. O EXÍLIO DA TERRA EM VIRGILIO DE LEMOS	62
Exílio	
Nomes	
Terra	
Ilhas	
Mar	
IV. O TEATRO DA ESCRITA E DA VOZ EM WALY SALOMÃO ...	99
Farsa teatral	
Escrita nômade	
(Inter)Vocalidade	
Brutalismo	
V. EXPLORANDO OS LIMITES DA VIDA EM AL BERTO	137
Escrita & vida	
Homoerotismo	
Fugas	
Espaços	
Metamorfoses	
VI. LIÇÃO: ALEGRIAS DO CORPO	178
VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182

RESUMO

A tese parte do valor indecível da escrita. Sendo historicamente, por um lado, avaliada como uma técnica a serviço do poder, a escrita emerge como materialidade instrumental de inscrição e impressão de uma memória cultural e histórica de uso monumentalizante do passado. Sob a guarda onipresente da língua, uma escrita pode ser alçada à condição de “tesouro da língua”, se se conforma à idéia de imaterialidade, isto é, à condição de valor social em si. Isso acaba por naturalizar a língua enquanto discurso e engendra uma cena originária como motivo organizador de uma dada cultura. Por outro lado, a escrita também arrasta consigo formas mais sutis e finas de transgressão à ordem institucional da língua, sendo colocada, pois, junto ao corpo como força de deslocamento, pela sua precariedade, instabilidade e polimorfismo. Paralelo a isso, a tese detém-se também no corpo como importantíssimo ator no arranjo que constrói a escrita nesse limiar, optando-se, no entanto, em tomá-lo no seu sentido forte, isto é, de mídia primeira dos processos tanto históricos quanto cognitivos de criação e de transgressão. No caso dos poetas Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al Berto, respectivamente, de Moçambique, do Brasil e de Portugal, a prática da escrita se quer – cada uma à sua maneira – saturada dos ruídos do corpo, ganhando o contorno de gestos que vão de figuras de erotização até o flerte com a morte, passando pela vocalidade presente no gesto de escrever. Se o sistema-escrita lançou o homem no tempo linear da razão, esses poetas exploram possíveis fendas selvagens do sistema-escrita em língua portuguesa, inscrevendo traços que podem ser lidos como a emergência de corpos tribais em uma história transnacional. Na medida em que eles subvertem a língua – “tesouro do luso” – pelo uso que fazem da suas economias significantes, também deslocam, às vezes mais, às vezes menos sutilmente, a violência da cena originária de suas culturas.

ABSTRACT

The thesis departs from the ambivalent value of writing. Being - the writing - at one side, historically assessed as a technique that serves to the Power, it emerges as an instrumental materiality of inscription and imprinting of a cultural and historical memory of monumental use of the past. Under the ubiquitous protection of the language, certain writing can be lifted to the treasure of the language condition, if it fits to the idea of immateriality, that is, to a social value condition itself. This naturalizes the language as a speech and creates an originary scene as organizer motive of a specific culture. On the other side, the writing also drags with itself more subtle and refined forms of transgression to the institutional order of the language, being placed together with the body (as displacement force), due its precariousness, instability and polymorphism. Parallely, the thesis lingers on body as a very important actor in the arrangement that constructs the writing in such threshold, nevertheless choosing to take the body in its strong sense, that is, originary media of historical and cognitive creation and transgression processes. In the case of the poets Virgílio de Lemos, Waly Salomão and Al Berto, respectively, from Mozambique, Brazil and Portugal, the writing practice intends to be – each one at his own ways – steeped in noises from the body, developing the contour of gestures that can be eroticization images up to the flirtation with death, passing by the existent vocality in the gesture of writing. If the writing-system ejects the Man to the linear time of reason, these poets explore possible wild clefts in the writing-system in Portuguese language, inscribing traces that can be read as tribal bodies' emergency in a transnational history. While they subvert the language - "Lusitanian treasure" - through the use of their significant resources, they also displace, some times more subtly, sometimes less subtly, the violence of the originary scene of their cultures.

**Como não se voltar então para a poesia?
Ela tem – como a vida – a desculpa de não *provar* nada.**

***Emil Cioran*, Breviário de decomposição.**

PRINCÍPIOS DO CORPO

PRINCÍPIOS

Encontra-se o corpo historicamente marginalizado no pensamento e na cultura do ocidente. Como função da tradicional cisão corpo/espírito, que também aparece sob a forma dos dualismos corpo/alma, corpo/mente, corpo/inteligência ou corpo/cérebro – extensões variáveis do método platônico da divisão e seleção de linhagens nos pares original/cópia e cópia/simulacro¹. Essa cisão arremessou o corpo a uma condição absolutamente menor na história dos valores culturais – assumindo um espaço-tabu, considerado pouco digno de menção ou afirmação. Assim, o corpo passou a significar o lugar do Impuro, do Sujo, do Baixo, do Patológico, do Profano e da Morte. A alma, o espírito, a consciência ou, mais modernamente, a inteligência, o pensamento e a mente, por sua vez, ocuparam, solitários, o alto da escala hierárquica na cultura ocidental, sendo representados o como lugar do Puro, do Limpo, do Sagrado, do Normal e da Vida². É nítido o escopo idealista desse tipo de valoração, que – apesar de ser dominante nos sistemas canônicos que são repassados de geração a geração pelas instituições normatizadoras e reguladoras do saber e dos valores – é veementemente questionada ao longo da história por não poucos artistas e pensadores problematizadores desse sistema-pensamento.

Este trabalho de tese não partilha exatamente da vontade de investigar e validar inícios ou desenvolvimentos possíveis desse processo de questionamento e reversão do papel e do lugar do corpo na cultura ocidental, o que já é feito por hábeis e preparados

¹ Ver Gilles DELEUZE, Platão e o simulacro, in. *A lógica do sentido*.

² Ver José Carlos RODRIGUES, *O tabu do corpo*.

estudiosos³. Sendo inúmeros os caminhos possíveis a serem tomados, este trabalho quer deter-se nas relações entre o corpo – enquanto motor e suporte material – e a escrita – enquanto *tecnologia de pensamento e simbolização*, logo, de experimentação e vivência de uma memória cultural. Sabendo que o corpo é indissociável das representações nele afixadas pelas culturas, não se abdica de vê-lo, prioritariamente, também como um espaço da experiência vivida na sua realidade mais exterior. Ao contrário, procura-se sempre lembrar, atravessar e utilizar esse tipo de disposição. Por mais que se queira sempre impingir ao corpo apenas a lógica da representação (responsável pela manutenção do tipo dos dualismos acima aludidos), enfatizando sua condição sócio-cultural, o corpo também é o espaço por excelência do aparecimento da natureza trágica do homem, do seu incontrolável, do seu aleatório, das suas pulsões, do seu irrepresentável e, de maneira mais radical, da sua morte. Assim, este trabalho com o corpo caminha no fio da navalha entre um espaço controlado e construído das sociedades, dos processos de significação cultural, de leitura, interpretação e de construção de uma memória cultural e um espaço mais caótico, mais afetivo, turbilhante e incomunicável da experiência humana, o espaço noturno do qual se foi arremessado.

PROCOLOS DE ESCRITA & LEITURA

O trabalho deste texto se desenvolve através da leitura de três poetas – Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al Berto –, tendo como ponto incontornável o corpo

³ Na esteira das intervenções de Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud e Georges Bataille, destacam-se os trabalhos do filósofo português José GIL, alguns dos quais indicados na bibliografia.

enquanto suporte necessário do gesto de escrita empreendido. Flutuando pelos seus textos, leitor de superfícies que se é – superfícies sensoriais, superfícies textuais –, recolhe-se impressões e se enuncia-descreve algumas das linhas de força e figuras de composição dos poetas. Não se pretende uma leitura explicativa e totalizante de textos ou dos autores. Quer-se, antes, efetuar leituras pontuais de trechos costurados sob uma figura dada. Não se trata de escrever diretamente *sobre* algo ou alguém. Trata-se simplesmente de escrever, e fazer a vida passar por entre as linhas que se traça, naquilo que a vida tem de selvagem, inconforme, inacabada, repetida e potencial. Trata-se de escrever com a vida na ponta dos dedos, na palma da mão, à fina flor da pele. Vida precária, sensível, instável, mas potente na sua capacidade de invenção e de criação de formas insubmissas. Há um escrever de olho vidrado no poder da escrita, que submete o gesto a formas estáveis, fixas, institucionalizadas de pensamento, de conhecimento e de prazer, desmobilizando o corpo, domesticando suas energias mais vitais. E há um outro escrever, que dissocia a consistência agressiva das linguagens pela prática de frustrar programaticamente⁴. Esta é a escrita que escapa, desliza e escorre por entre toda aparelhagem de captura, todo querer-agarrar, toda territorialização, toda proteção. Escrita como uma arte da deriva, prática infinita e intransitiva, infinita porque intransitiva, que mobiliza o corpo porque dele nasce, e dele não se desgarra. A escrita da tese exercita esse empreendimento de saúde. Aliás, uma tese não vale a pena (que a escreve) se não se orienta por uma necessidade. Uma tese tem de ser acima de tudo movida pela necessidade. De resto, será letra morta, dissecação de cadáveres (*corpus*),

⁴ Ver Roland BARTHES, Suplemento [ao *Prazer do texto*], *Inéditos vol. I – teoria*, p. 256.

inventário a serviço de um espírito de corpo que exerce seu poder acachapante sobre a vida. E é essa necessidade, essa urgência e premência que mobiliza este trabalho escrito.

As leituras de Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al Berto são arriscadas, na medida em que levam em conta o texto tanto como espaço imaginário da representação sócio-cultural quanto, sobretudo e principalmente, como espaço material de um processo eminentemente corporal e sócio-biológico, ligado aos corpos vivos dos poetas. Se os corpos ocupam o espaço e só existem no presente, sendo o devir efeito de suas ações, então eles estão em constante processo de metamorfose ao longo desse presente vivo⁵, na gestação e no ato da escrita, que passa a exterioridade material da inscrição dessas metamorfoses. A linguagem escrita, aliás, é precisamente o resultado de processos de inúmeras metamorfoses do corpo humano na sua dimensão biofisiológica⁶, o que fornece elementos para justificar esse tipo de abordagem que se empreende do texto escrito. No caso especificamente do texto literário, a liberdade de elaboração e de trabalho estético-afetivo justifica ainda mais essa espécie de *continuum* entre corpo e texto, considerados como séries diferentes de uma mesma cadeia avaliativa. Se na economia política de hoje “o valor é doravante um investimento do desejo”⁷, este trabalho textual se justifica, dentre outras questões, pela ambição a um experimento político de subjetivação. No momento em que se constata a enorme crise da representatividade político-cultural no mundo, um trabalho textual – preparado como tese acadêmica – que se desenha como experiência inscrita pelo autor-doutorando

⁵ Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 05.

⁶ É a tese que André LEROI-GOURHAN procura demonstrar em seu *O gesto e a palavra: 1- técnica e linguagem* e que melhor será dimensionada no Capítulo 2.

⁷ Toni NEGRI, *Exílio*, p.68.

devolve à universidade pública seu papel mais premente e radical: o de inventar novas formas de vida para a sociedade a que pertence. O uso da forma verbal indeterminada na escrita deste texto de tese implica no esforço de construção de um espaço público textualizado pela busca de uma convenção compartilhável em perspectiva. Tal montagem não significa objetividade e imparcialidade, ao contrário, significa uma tentativa de deixar claro e pôr em diálogo seu lugar de fala, pois a perspectiva autoral do trabalho do texto não é oposta a um investimento político – o que a sua leitura, espere-se, demonstre.

CULTURAS

Quer Virgílio de Lemos, quer Waly Salomão, que Al Berto ocupam um lugar que é o de problematizar suas respectivas tradições político-culturais, num movimento de incessante reelaboração e perspectivação. Formas selvagens de cultura – baseadas no afeto que nasce de investimentos do e no corpo – são por eles ativadas e postas em movimento nas suas escritas, pouco ou nada afeitas a linhagens de extração tradicionalmente *civilizadas*, seja do ponto de vista político-cultural, seja do ponto de vista poético. Ao contrário, a precariedade, a urgência e a, muitas vezes, provisoriedade de seus textos as transformam em discursos multifacetados e polimorfos, em um mundo no qual verdades, teleologias e filosofias salvacionistas permanecem ainda à espreita para a restauração de pretensos valores “tradicionais” e “civilizados”, apesar de a aleatoriedade e a aparente falta de lógica dos acontecimentos exigir um grande senso de reinvenção. Os poetas, portanto, assumem o lugar da escrita poética como o de

afirmação – que varia entre o gozo, cuja suspensão temporária dos sentidos é a medida, e o brutalismo, cuja violência se dá como criação a favor da potencialização da vida, jamais do seu apoderamento. Uma forma de nomadismo irrompe pela circulação de uma prática textual que se utiliza de elementos selvagens em um discurso que mina qualquer possibilidade de manifestação despótica, territorializante e constritora. O desejo de construir novas formas de experiência comunicacional implica numa vontade de experimentar no texto e com o texto a constituição de um espaço de imanência – daí o corpo ser uma categoria fundamental para esses três poetas – no qual haja a possibilidade de uma efetiva e diversificada forma de experimentar a vida. Aqui não se formaliza uma idéia de Família, de Nação, de Comunidade ou de Estado. As suas práticas discursivas são sempre pontuais e efêmeras e dizem respeito ao enfrentamento (direto ou indireto) das manifestações despóticas. O objetivo é afirmar a noção de jogo poético como jogo político, para produzir o caráter selvagem e flutuante de tudo o que compõe a ficção de comunidade.

APROXIMAÇÕES

As aproximações que este trabalho efetua se dispõem precisamente a ser um experimento de construção – pois é disso que se trata – do saber. Construção livre – que se esforça, paradoxalmente, em bem pesar o erro – e almejando a uma certa dose de ludicidade. Aqui, quer-se estar longe, absolutamente distante, do apenas crítico, do ajustadamente canônico, do somente descritivo, do corretamente escolar, do tradicionalmente transmissor-de-conhecimento-com-certificado-e-registro-de-aprovação.

Assim também sua produtividade recusa qualquer arrogância e truculência do saber, típicos de uma certa crítica literária e teórica, que almeja o consenso pela polícia intelectual. O que aqui se escreve-pensa junto aos três poetas não se poderia escrever-pensar junto a outros poetas e escritores. Não da maneira que aqui se fez. A peculiaridade deste trabalho escrito está em ele ter se esboçado junto às leituras dos textos e da compilação de notas que se fez dos três poetas, sua premência e intransferibilidade. Isso implicou, por sua vez, em uma mirada metateórica que não quis dar demasiada importância – porque não era realmente necessária – a representações sócio-históricas, à pintura de paisagens, à inserção dos escritores em contextos deterministas, mais do que aqueles que brotam dos traçados abstratos de linhas, formas, volumes e cores que seus textos e suas vidas possuem. A escrita-pensamento esboçada nesta tese se fez unicamente a partir e junto aos poetas. Eis a sua força e sua alegria desejadas. E se algo há que se destaca na escrita de cada capítulo, é o fato de cada poeta tangenciar – ao seu modo e maneira – questões que dizem respeito propriamente ao corpo, à sua presença e/ou ausência e à sua existência.

FIGURAS

Escrever é produzir alterações sensíveis sobre inúmeros suportes, é traçar ductos que normalmente são tratados como uma fita narrativa que é lida ao longo da passagem do tempo – linearmente. O sistema-pensamento do ocidente ditou a única possibilidade de se ler a escrita como tão somente um objeto mercantil, instrumento de troca e de comunicação – forma devidamente apropriada pela burguesia como um bem de classe,

naturalizado pelas escolas enquanto instituição disciplinar. Essa prática de abafamento de outras modalidades de se pensar e se produzir a escrita também corresponde ao recalque do corpo como dínamo e depositário das formas e sentidos da vida ao longo da mesma história. A estabilização da escrita como objeto mercantil, instrumento de comunicação e poder é simultânea à sistematização do movimento de apoderamento da transcendência e de transcendência do poder por parte do homem – seu depósito e dependência de um céu primeiro e último. Isso acaba por marginalizar outras modalidades de se pensar a escrita, como exemplo – que não é um qualquer, pois aponta para o horizonte de desejo deste trabalho escrito de tese – da escrita sintética. Essa escrita de frases toma o signo gráfico com um enunciado frasal completo, que é geralmente relacionada aos pictogramas e grafismos pré-históricos⁸. Pois bem, essa escrita de frases é uma forte produtora de *figuras* – não no sentido tradicional dos lugares-comuns retóricos ou de figuras de estilo, que a retórica clássica e a estilística moderna, respectivamente, concebem, por mais que se vá aí buscar elementos. *Figura* diz respeito à produtividade pela qual o gesto corporal de escrever, o gesto atlético do escritor, investe e concebe parágrafos, frases e palavras, movimentos rítmicos do lápis e da caneta sobre o papel, ou dos dedos, da mão e de todo o corpo sobre o teclado. Parágrafos, frases e palavras como *figuras* investidas de sentidos corporais, assim como o corredor grafa na pista o rastro da sua passagem, assim como o dançarino grafa no espaço a sombra do seu movimento, assim como o cantor grafa no ar o eco da sua voz. Essas *figuras* são gestos de enunciação que se destacam pela sensível força física com a

⁸ Ver Roland BARTHES, *Variações sobre a escrita, op. cit.*, p. 180.

qual são grafados no suporte⁹. Fica clara aqui a concepção de que a escrita – qualquer que seja o seu suporte – é uma extensão do corpo humano, sendo o estilo empregado na produção de um texto índice para se pensar a existência e a experiência de um determinado corpo.

VIDAS

O exílio de Virgílio de Lemos, em 1963, na França, logo ao início da guerra pela independência de Moçambique, após prisão e julgamento pela publicação de poemas políticos sob o nome engajado de Duarte Galvão, seu longo ineditismo e marginalidade na literatura moçambicana, sua poética afirmativa de uma mestiçagem cultural inalienável, com um forte lirismo subjetivo que mescla uma tendência ao onirismo a telúricas paisagens da geografia cultural moçambicana – fazem da sua poesia uma máquina discursiva produtora de potentíssimas *figuras do exílio*. A morte, em 2003, de José Craveirinha, poeta oficial da nação moçambicana, por outro lado, pareceu fechar um ciclo. Dono de uma voz fortemente enraizada no chão africano, Craveirinha assumiu com todos os méritos o ponto mais alto no cânone literário moçambicano, reconhecimento que é necessário a todo processo de construção cultural de uma nacionalidade. No entanto, a marginalidade e o nomadismo de Virgílio são complexos e estrangeiros demais para tal sorte de elogio direto e canonizante. Some-se a isso a sua designação como “branco”, filho de pai goense e mãe moçambicana, pondo-o ainda mais à margem dos processos demasiadamente homogeneizadores que toda

⁹ Remete-se o leitor à Introdução do livro *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland BARTHES, no qual o autor elabora a noção de *figura*.

nacionalização engendra. Virgílio, assim, compõe – no jogo entre claro e escuro, no limiar híbrido, na mestiçagem cultural – textos que agenciam a arbitrariedade da memória dessa terra habitada pelo seu corpo, a tomada de partido pelo *exílio*, a recusa à naturalização de uma qualquer condição de vida, operada pela multiplicação dos nomes próprios que assinam ou simplesmente atravessam sua escrita. Entre cenários e paisagens de uma África Oriental vivida por um corpo exilado, o poeta se mobiliza na produtividade de um texto cujo colorido de uma enumeração nominalista se calca nas extensividade das figuras da terra nas figuras do mar e das ilhas. A antologia do poeta publicada no Brasil em 1999¹⁰ dá uma boa amostra da potência da sua poesia, fundamentalmente aquela em torno do jornal poético e cultural *Mshao*, que fundou e editou seu único número, e que no ano de 1952 tentou recuperar, com a uma poesia de perfil libertário, traços poéticos de populações africanas localizadas em território moçambicano – *mshao* é um canto pertencente ao povo chope. O jornal, por sua vez, é considerado um marco, pois agregará jovens poetas moçambicanos que nos anos 50 vinculavam-se ao Movimento Negritude, como Noêmia de Sousa, a outros poetas interessados em estabelecer “um compromisso investigatório e solidário com a cultura ancestral e popular”¹¹, todos eles donos de vozes poéticas extremamente sensíveis aos problemas culturais da África e de Moçambique.

¹⁰ *Eroticus moçambicanus*. Org. e prefácio de Carmen Lucia Tindó Secco.

¹¹ Pires LARANJEIRA, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, p. 261.

Hoje, num período pós-socialismo no país¹², Moçambique encara uma globalização cultural que, se para os mais velhos aparece como perigosa, leva os jovens a se movimentarem com desenvoltura e atitude crítica por dentro dos signos de uma cultura negra transnacional. Tal contextura, de uma grande circulação de signos e sentidos, é operada poeticamente na recuperação de Virgílio de Lemos como uma matriz potencializadora para os novos poetas do país. Em qualquer mapeamento amplo da poesia moçambicana, vê-se a presença mais ou menos silenciosa dos seus textos em boa parte da poesia hoje escrita no país. De duas tendências de subjetivação que se destacam no sistema poético moçambicano, as duas estão presentes nos textos de Virgílio: um lirismo com preocupações existenciais e cosmopolitas, geralmente vinculado a Rui Knopfli; e um lirismo participante e combativo, de afirmação coletiva e viés programático, identificado, exemplarmente, com a poesia frelimista¹³.

*

Waly Salomão se arremessa no cenário da cultura brasileira como um bólido contracultural que devora e reprocessa o que encontra, reelaborando tudo também sob a forma de uma escrita que recusa padrões, formatos e modelos prévios e desarruma os olhares hegemônicos de imensa parte dos tradicionais posicionamentos poéticos e político-culturais do Brasil. Já em 1972, Waly exercitava essas provocações lançadas à

¹² Para avaliações do período frelimista (Frelimo: Frente de Libertação de Moçambique, que tomou o poder com a independência e tornou o Partido Único) do poder em Moçambique, confira-se ensaios de cientistas sociais moçambicanos e brasileiros no livro organizado por Peter FRY, *Moçambique: ensaios*.

¹³ Pensa-se aqui nos levantamentos panorâmicos que a professora brasileira da UFRJ Carmen Lucia Tindó SECCO tem efetuado em “Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea”. In. *Gragoatá*, p. 162 e também em “Erotismo e sonho na literatura moçambicana”. In. Lélia Parreira DUARTE *et alli.* (org.) *Encontros prodigiosos: Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*.

literatura, ao país e ao mundo. Sua “estética da curtição”¹⁴ honra e trai simultaneamente os ideários político-culturais e estéticos da estranha e complexa modernidade brasileira na sua grande, saborosa e saudável salada literária. Como uma síntese do que de melhor a cultura brasileira produziu nos últimos 50 anos, Waly plasmou literatura e vida. No Brasil dos anos 1950 ocorreu a institucionalização do modernismo e dos procedimentos experimentais das vanguardas, ao mesmo tempo em que a eleição de Juscelino e de seu plano desenvolvimentista, com o crescimento de um parque industrial, promoviam uma diversificação político-social, com o crescimento e maior estabilização de uma classe-média. Bossa-Nova, Concretismo, Brasília, Cinema Novo, Jovem Guarda, Construtivismo. Os impasses ideológicos que surgem quanto a essa *nova cultura brasileira*, que emerge e ganha corpo entre os anos 1950 e os anos 1970 – francamente vinculada ao crescimento das mídias de massa, de uma classe média urbanizada, de uma produção industrial economicamente artificial e de novas perspectivas político-culturais para o Brasil – parecem ter seu ápice, e simultâneo esvaziamento, no final dos anos 1970. Um Estado fortemente interventor em absolutamente todos os âmbitos da vida brasileira será valorizado por ambos os pólos das tradicionais disputas entre esquerda e direita no país¹⁵, com a preocupação maior da literatura, então, depositando-se sobre o olhar testemunhal e interpretativo de diversos artistas militantes de movimentos políticos, jornalistas e ex-guerrilheiros¹⁶. Waly, por sua vez, pensou (e escreveu) essa

¹⁴ Silviano SANTIAGO definiu curtição no ensaio “Os abutres”, texto inaugural, de 1972, sobre o jovem Waly Salomão: “A curtição (sensibilidade de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas, etc.)...”. *Uma literatura nos trópicos*, p. 128. O ensaio aborda também o livro *Urubu-Rei*, de Gramiro de Matos.

¹⁵ Ver Renato ORTIZ, *Cultura brasileira e identidade nacional*, em especial os capítulos “Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE” e “Estado autoritário e cultura”.

¹⁶ Ver Flora SUSSEKIND, *Literatura e vida cultural*.

vida cultural não pela lógica limitadamente *a posteriori* da representação sócio-histórica, mas pela trama vivenciada do texto, quando a escrita se sabe suplemento da vida e as fronteiras entre mundo e ficção são apagadas, a ponto de se perder os “sensatos” limites entre experiência vital e experiência ficcional. Os leitores de Waly sabem muito bem o quanto a força de sua escrita literária se confunde com uma incontornável vitalidade nascida da experiência do corpo. Sua exuberância textual vem dessas vivências que condensam uma sensibilidade geracional eminentemente transgressora e uma insaciabilidade em ler (e quiçá provar!) poetas, pessoas e mundos diversos. Isso faz de Waly um perito em viagens e misturas e de sua escrita um mapa infinito dessas mestiçagens. Entre uma origem em si já impura de baiano filho de árabe com sertanejo, Waly construiu trânsitos singulares, que vão das vivências da criativa oralidade negromestiça do Recôncavo Baiano aos eruditos aprendizados pelos salões, museus, ateliês e estúdios de gravação do mundo – forjando-se, sobretudo, grande autor-ator de si mesmo. Daí as *figuras da teatralidade* que parecem se impor junto aos seus textos neste trabalho escrito de tese serem a farsa, o nomadismo e a intervocalidade, amalgamados por um brutalismo que posiciona esse corpo, que explicita sua tomada de partido, sua força e sua sabedoria particulares.

*

Al Berto, por sua vez, é incontornavelmente listado em qualquer estudo dedicado à recente poesia portuguesa como pertencente à geração de poetas surgidos nos anos 70: Nuno Júdice, Helder Moura Pereira e, mais afinados à perspectiva da diferença homoerótica que mobilizam seus textos, Luis Miguel Nava e Joaquim Manoel

Magalhães. Nos mesmos anos 1970, mais especificamente em 1974, a Revolução dos Cravos se fez como canto do cisne dos anos 1960 e das suas políticas de subjetividade libertárias e utópicas. Assim também se deu com a independência das colônias africanas de Portugal, compondo o rol dos eventos que encerraram os anos 1960¹⁷. A imagem dos cravos exemplificava perfeitamente a pacificidade e a alegria primeira na mudança de regime, o que pode claramente vincular os acontecimentos de abril em Portugal com o desfecho dos anos 1960. Não é ocioso lembrar que um dos emblemas contraculturais dos anos 1960 é o *flower power* – o poder das flores –, e que a utopia pacifista e o libertarismo sexual comandavam grande parte dos gestos políticos daqueles anos; gestos que, todavia, às vezes mostravam sua face autoritária e intolerante. Mas – mesmo nos momentos mais violentos das revoltas de Paris em 68 – as flores foram arremessadas pelos estudantes contra os soldados, num gesto em que traz a recusa absoluta ao sentido autoritário da palavra *poder*, bem como elabora uma estetização da denúncia, sua performance, muito de acordo com a ênfase na alegria e na festa, próprias do período¹⁸. Assim também se deu com os tanques e soldados nas ruas de Lisboa, que foram enfeitados com os cravos que a população trazias às mãos. Helder Macedo, no romance *Pedro e Paula*, coloca a personagem principal, Paula, em sua circulação pelos anos *sixties*, deparando-se e lidando com instantes de violenta radicalização que não coadunavam aparentemente com a aura de paz que se mostrava publicamente. Mas, como é deixado claro no próprio romance, Portugal particularmente é visto como um

¹⁷ Ver Fredric JAMESON, “Periodizando os anos 60”, pp. 88-9.

¹⁸ Olgária MATOS, em *Paris 1968: as barricadas do desejo*, escreve que a contestação “se encontra ainda no caráter ao mesmo tempo erótico e belicoso das canções de protesto, na sensualidade dos cabelos longos e dos corpos que se recusam a uma assepsia artificial. Em Paris um grafiti: ‘Limpeza = Repressão’. A moralidade estética passa a ser o perfeito contraponto do puritanismo”, pp. 15-6.

país que sempre teve o Estado como tutor do seu destino, Pai que nomeia os (des)caminhos da sociedade civil¹⁹. Pois bem: esse é o traço de Portugal que se subentende no trabalho textual junto a Al Berto, pois a recusa do poeta a um tipo de sociedade cujos laços comunitários são de base familiar o posiciona à margem de um sistema cultural tradicional e por vezes autoritário²⁰. Al Berto e sua produção poética estão plenamente amalgamados às políticas de subjetividade que percorrerão os anos 1970, ainda no influxo dos anos 1960. A voz de Al Berto impõe pautas e agencia *figuras* que ainda sofrem com a recusa de boa parte da crítica, ou então têm tratamento demasiado “tradicional” e “civilizado”, o que não condiz com a perspectiva selvagem e libertária do próprio poeta. A relação entre vida e texto é geralmente recusada em nome da assepsia das misérias críticas que se colocam sob feições metodológicas de diversas leituras textuais – quando é justamente a mácula da escrita pela vida, sua marca mais suja, o que move prioritariamente este trabalho, também de escrita. Por isso *figuras da vida* se impuseram quase que como uma linha única, que se espichasse e fosse coletando possíveis nós na sua teia de texto-vida: o homoerotismo, as drogas, as fugas e viagens, a morte, as metamorfoses, todos amarrados pela vida como figura maior do poeta.

¹⁹ Boaventura de Sousa SANTOS, em “O social e o político na transição pós-moderna”, *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, pp. 94-6.

²⁰ Idem, *ibidem*.

**MAQUINANDO CORPOS,
PESANDO ESCRITAS**

MAQUINANDO

Diante do computador, meu corpo se mobiliza em uma relação com a escrita em incrível continuidade com aquela em que se estendia outrora, quando debruçado na escrivaninha, com o lápis. No computador, não seguro mais na ponta dos dedos o instrumento da escrita, porém ainda uso a ponta dos dedos para trabalhar – em maior ou menor velocidade, em maior ou menor força, harmonia e ritmo –, neste momento percutindo uma a uma as teclas sobre as quais as letras que as identificam já se apagam. Essa percussão deve se mostrar minimamente estruturada, seguindo uma seqüência não simplesmente temporal, de modo a projetar no espaço da tela, defronte dos olhos, uma escrita cuja virtualidade me induz a não fazer par dela com meus dedos, braços, tronco, pés, pernas, cabeça, pescoço e olhos. O teclado age como índice mediador entre meu corpo escritor e a tela escrita, dando ao texto uma significação diferente da anterior, quando se formava de um contato direto da minha mão com o papel. Mesmo sendo mediada pelo lápis, há nessa escrita sempre o roçar do meu punho ou da minha palma nas frias brancuras do papel. A delicada consistência da folha, sua ostensiva luminosidade e sua temperatura são sempre determinantes das partidas lentas, dos arranques impetuosos, dos fluxos, dos encadeamentos, das colagens e desvios, e também das paradas, das pausas, desistências e indecisões da ponta do lápis-caneta sobre a folha. São bem conhecidas as diferenças entre escrever a lápis, a caneta tinteiro e a esferográfica, por exemplo. Os diferentes resultados quanto à forma caligráfica e quanto ao estilo, como exemplos, e seu resultado final são por demais conhecidos pelos amantes da caligrafia e pelos grafoanalistas. Há, também, muito de sensorial no trabalho de

escrita efetuado no computador. O ruído do teclado mobiliza minha audição a investir num fabrico até então somente encontrado nas velhas máquinas de escrever, com seus estalos e rangidos enchendo as redações dos jornais, as salas das secretárias, as escolas de datilografia ou os quartos dos escritores. Se a sensibilidade da palma da minha mão sai do proscênio na passagem do complexo de escrita dedos-lápis para o complexo dedos-teclado, a minha audição entra em cena como um sentido que se apura sensorialmente, e não metaforicamente, como sói ser invocada. Está bem longe, portanto, do computador somente o estabelecimento de uma forma de mecanização linear da escrita.

Há uma infinidade de formas de escrever. Escreve-se sentado, encurvado ou ereto, deitado de lado ou de bruços, de pé, caminhando, correndo, dirigindo, sonhando, voando em aviões, asa-deltas, ultraleves, de olhos abertos, fechados, olhando para cima, para baixo, ouvindo outra voz, outras vozes, música, silêncio ou ruídos indiscerníveis, em voz alta ou sem emitir som. E os suportes que se utiliza para o estabelecimento da própria escrita são dos mais amplos e inusitados, praticamente tudo pode ser suporte para o texto escrito: cadernos, cadernetas, livros, pranchas, folhas em branco ou com pautas, papiros, placas, camisetas, encadernações especialmente preparadas, papéis amarrotados, rasgados, velhos, sujos, ou então reciclados, coloridos, desenhados, com timbres, bordas diversas, películas de filme, fotos, plásticos, muros, paredes, troncos, faixas, escreve-se no céu e na terra, na água ou no ar. Escreve-se também em máquinas, como o computador e o vídeo, e no corpo, próprio ou alheio. São muitas as maneiras pelas quais se executa o gesto da escrita. Por exemplo, meu corpo se senta à

escrivadinha, toma de um lápis ou de uma caneta com os dedos da mão direita, verga leve ou pesadamente o tronco sobre a folha de papel que está na escrivadinha, encara o seu branco, sobre o que vários poetas escreveram, e põe-se a rabiscar, frenética ou serenamente, entre o aleatório e o ordenado, mas tendo como espaço privilegiado para essa tarefa o uso dos instrumentos que são a folha, o lápis, a escrivadinha, o banco sobre o qual senta, a luz do ambiente, os sons que lhe percorrem, o que lhe vibra o olho, etc.

Caminhar, também, liga-se à atividade de diversos pensadores e escritores. Rousseau, Kant, Rimbaud e Nietzsche são alguns nomes que tiveram na deambulação regular um poderoso método para a elaboração de seus edifícios filosóficos e de suas constelações poéticas. A liberação das químicas e dos fluidos corporais no ato de caminhar, além de agilizar e sutilar a máquina cerebral, potencializa afecções para o ato de escrever. Do ato de caminhar ao ato de escrever, existe um complexo percurso, que elabora restrições e expansões de diversos estratos da vida humana – do seu traço mais indefectivelmente biológico ao mais tecnicamente simbólico. Projetar uma visada que tangencie alguns indecíveis laços que a vida humana mantém entre elementos ordinariamente entendidos como antípodas: a linguagem escrita e o corpo humano – eis a relação que se vai aqui ensaiar. Tentando precisar um pouco mais os termos em jogo – que, se não é pura matemática, possui o rigor que a vida demanda das suas aritméticas existenciais –, quer-se pensar a capacidade de simbolização da técnica escrita como dúplice e paradoxal: simultaneamente ligada a processos de engendramento instrumental do controle e do poder sobre o corpo e a processos pulsionais de liberação, expansão e multiplicação do corpo.

A progressiva elaboração de uma escrita – que tem como momento transcendente a escrita alfabética fonética – instaurou uma cisão, um fosso simbólico que lançou a espécie humana no ambiente das diversidades étnico-culturais, com suas particularidades e lógicas civilizacionais medidas pela aparelhagem técnico-racionalizante, pela progressiva divisão do trabalho, pela maquinaria de representação que (e) dita uma *língua* comum, pelo poder de segregação, repetição e controle que essa maquinaria detém sobre a quase totalidade da vida humana, dos maiores aos mais preciosos e ínfimos detalhes. Por outro lado, essa mesma escrita passa a ser o canal para belas tramas humanas, tecidas com fios que se estendem à margem dos grandes complexos de aparelhamento que o homem constrói; são textos de inventividade e sensibilidade, que multiplicam sentidos, despertam olhares e ativam imprevistas circulações sangüíneas, transgredindo as leis controladoras da fixação sócio-cultural em nome de um excesso e de uma exuberância de vida. Assim, há a escrita-instrumento-de-poder-técnico-social do homem, do seu corpo *talhado* para produzir bens que ingressarão no mundo esquadrihado das dívidas, trocas e negociações, corpo violentado pelas inscrições dessa escrita, corpo domesticado para explorações¹; mas também há a escrita-golpeadora-vertiginosa-da-perda-de-si, *escritura* e *texto* soltando as peias dos sentidos, esgarçando os limites da língua social, grafismo selvagem que afirma o corpo erótico como acontecimento, politicamente incontrolável e singular.

¹ *Exploração* é o termo que FREUD usa para definir o movimento de inscrição informacional oriunda do exterior e formação do sentido na superfície das células que formarão o aparelho psíquico e mnemônico. Confira-se, para isso, o *Projeto para uma psicologia científica*.

Hoje, o escritor se metamorfoseia em um tipo de ciborgue e a escrita faz as vezes de uma biotecnologia de comunicação². Cada vez mais a biologia e as antigas formas de organismos se desorganizam e reorganizam mutuamente, sob o signo da escrita em superfícies de inscrições mais e mais materiais: “o organismo foi traduzido em problemas de codificação genética e interpretação. A biotecnologia, uma tecnologia da escritura, informa amplamente a investigação. Em certo sentido, os organismos deixaram de existir enquanto objetos de conhecimento, dando lugar a componentes bióticos, isto é, tipos especiais de mecanismos processadores de informação”.³ Placas de silício e DNA’s se confundem com uma arquiescritura cujos vínculos com os antigos grafismos é restabelecido. Isso a ponto de se celebrar o código genético como o grande mitograma da atualidade. Tem ficado mais claro que não se escreve, nem nunca se escreveu, de forma apenas linear – apesar da formatação fonocêntrica das linhas, dispostas para serem lidas ao longo do tempo, simulando a fala. Escreve-se, sim, transversalmente, mais à maneira das hélices espiraladas dos códigos de DNA’s, montando textos por composição, fragmentária e aleatoriamente. Trabalha-se sempre de segunda mão, quando a montagem de textos ou de máquinas textualizadas se exemplifica na composição viva do corpo humano. Uma escrita inquieta circula nas bordas desse corpo, atento sempre a um investimento em conceitos, em definições, em discursos, em linguagens que incidam transversalmente pelos corpos retalhados da sociedade. Erigir o corpo como espaço polimorfo contra políticas majoritárias é enveredar por caminhos que tocam de frente novos campos da política, como as

² Ver Donna HARAWAY, “Um manifesto para os *cyborgs*: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80”, p. 243.

³ Idem, *ibidem*, p. 263.

comunidades minoritárias, principalmente nas suas várias formas deslizantes e derivativas.

METAMORFOSES DO CORPO

Pressionam o solo os pés, da sua região posterior para a anterior – à maneira de um mata-borrão –, impulsionando fortemente o corpo para frente, que é seguido, nesse movimento, pela outra perna, que projeta o outro pé, esboçando assim um complexo movimento de duas pernas alternadamente trocando de lugares, em simétrica oposição ao vai-e-vem pendular dos braços, em encaixe móbil à lateral do tronco. No caminhar, estou apto a escrever, e a bipedia me possibilita isso. *Homo erectus, homo scriptor.*

A posição vertical de meus ancestrais é o evento mais marcante da evolução técnica da humanidade. Dela resultam alguns outros importantíssimos desdobramentos, como o encurtamento da face e a libertação das mãos. Estes três – bipedia, encurtamento da face e libertação das mãos – são considerados critérios unificadores dos homens e de seus ancestrais⁴, e é deles que emerge grande parte desenvolvimento da técnica como motor da evolução sócio-cultural do homem. A série de adaptações maquínicas dos corpos em direção à bipedia age como entroncamento potencializador de várias esferas determinantes do então futuro universo cultural do homem, como a exemplo das formas de afeto, da alimentação e da linguagem. Das formas de afeto, fascina pensar no quanto a bipedia facultou ao olhar a tarefa de dinamizador da afeição no ato sexual, não mais restrito apenas à dominação agressiva do macho, deitado sobre as costas da fêmea

⁴ Ver André LEROI-GOURHAN, *O gesto e a palavra: técnica e linguagem I*, p.26.

quadrúpede e passiva – com seu sexo aberto à vista e à força do parceiro fortuito –, mas agora com a interação e a troca de olhares, sorrisos, humores, lágrimas, carinhos e palavras de uma amabilidade nova – com a fêmea ocultando seu sexo e demandando do macho uma outra força de sedução que não a física⁵. O cara-a-cara vertical do *homo erectus* faz da relação sexual – agora com a violência presente simbolicamente sob as formas de erotismo – um gesto primordial na elaboração e na sofisticação reprodutiva e social do homem. Certamente seria predeterminar demais esse percurso dizer que a bipedia cria o ato de amor, mas é certamente uma das primeiras cenas de elaboração dessa inteligência sócio-afetiva do ser humano.

No que respeita à alimentação, foi o caminho ao antropomorfismo que propiciou a manipulação dos alimentos e o redimensionamento da mandíbula e de todo o aparelho digestivo. Da função locomotora à preensão, minhas mãos vão conduzir as variadas transformações faciais e, até, as crânio-cerebrais. Diminuição do prognatismo, fragilização dos caninos e dos molares, diminuição do rosto, sua verticalização com a redução da mandíbula. O tratamento manual do alimento liga-se à fabricação de utensilagem de caça, de instrumentos técnicos como a pedra lascada, da qual se pode deslizar – num salto diacrônico-sincrônico – para a esferográfica e daí para o computador. *Homo erectus*, também *homo faber*. Há aqui um fio antropológico unindo alimentação manual e técnica humana que engloba e se coloca para além do binarismo do cru e do cozido como oposição distintiva e estrutural, pois provoca ruídos no próprio modo de se encarar as noções de linguagem e de simbolização. Estas não mais deveriam

⁵ Ver Michel SERRES, *Variações sobre o corpo*, pp. 24-5.

ser enquadradas simplesmente como formas de metaforização de um qualquer ser “natural” perdido ontologicamente num paraíso tornado inacessível aos pecados e culpas humanos. A linguagem liga-se, então, ao afeto e à alimentação não simplesmente por símbolo e metáfora, mas por força biológica e necessidade física. Derivar a linguagem do corpo e de seus dobramentos, erupções, desvios, encaminhamentos e flutuações fincadas historicamente no chão biológico é estabelecer uma relação desierarquizada entre ambos, criando um terceiro espaço no qual o universo da cultura – linguagem e tecnologia – não está radicalmente separado, fendido e descolado do universo dos afetos, das pulsões, das forças, dos circuitos neuronais e sinapses químicas.

Neste ponto e linha em que me detenho, importa grifar o maquinismo de continuidade existente entre a verticalização do corpo humano e dois dos gestos mais cotidianos e particulares da cultura da espécie humana: o da corte e conquista amorosa e o da alimentação, sendo ambos gestos que também elaboram estratégias de exploração do poder. Enquanto inscrições, portanto, estão ligadas às formas de escrita, na sua mais franca ambivalência, que já foi enunciada, mas à qual se voltará adiante. Das formas de conquista e cortesia, tem-se a formação das tribos, dos clãs, das famílias, das cortes e dos Estados, com seus aparelhos de captura. Da alimentação, têm-se as normas de etiqueta à mesa como aprisionamentos permanentes do corpo civilizado. Das metamorfoses do corpo derivam as formas de poder que vão rebater violentamente o próprio corpo, submetendo-o, fabricando-lhe uma máquina psíquica através de instrumentos de encarnação, da pedra lascada e do pedaço de pau até o lápis e o computador, passando evidentemente pela escrita como grande prática mítica dessa

encarnação do *logos* transcendente. Está formada a cena da representação pela escrita. Como transgredir essa lei que faz da carne corpo? Como reelaborar sócio-afetivamente a formação de clãs e tribos como máquinas selvagens? Como repensar os agrupamentos e bandos nômades que se formavam somente para caçar? Como discernir sob a grande aparelhagem de codificação o corpo-acontecimento? Como empurrar essa grande teia de designação ao seu limite, fazendo o corpo balbuciar ou gritar seus ruídos? (Os elementos da resposta já estão no campo de jogo desta escrita de tese, sem, no entanto, formarem um exército que possa atacar organizadamente. Talvez nunca o possam, pois a escrita é a fronteira-limite do possível, entre a empresa que avança com coesão estratégica e o bando que atropela precária e aleatoriamente, desorganizando e perdendo a razão a golpes de pura inventividade do desejo. A máquina de escrever demanda que sejam repetidos os ataques, mas com novas movimentações, novas táticas e lances. Repetição diferenciada).

Há territórios de contato muito poderosos entre os órgãos motores do rosto e a coordenação dos movimentos libertos das mãos. Na região média do córtex se localizam simultaneamente as atividades que comandam a motricidade das ações de fonação, alimentação, escrita e olhar. Essas atividades são as que se vê também no macaco, particularmente relacionadas à alimentação, quando a mão conduz à boca o alimento. Essa mesma motricidade é a que nos homens comanda o movimento gestual das mãos no ato de fala, bem como o que aparece no gesto de inscrição gráfica. A presença dessa

coordenação nos macacos denuncia a precocidade desse fenômeno marcadamente técnico do *homo faber*⁶.

Sublinha-se nesse processo de tecnologização engendrado pelo *homo faber* a emergência de um problema específico da linguagem: até que ponto se pode pensar em uma necessária distinção entre as habilidades humanas de emitir fisicamente sons e escrever e a capacidade também humana de conceber intelectualmente símbolos, isto é, de criar engendrar uma memória compartilhada por uma comunidade étnico-cultural⁷. A fronteira traçada é muitíssimo tênue, quiçá inexistente. Diga-se mesmo a fronteira cerebral, pois há uma grande vizinhança física entre as áreas que comandam os movimentos das mãos e da face e as áreas do córtex fronto-parietal, que “intervêm em duas anomalias da linguagem, ligadas à impossibilidade de atribuir símbolos escritos à linguagem e à impossibilidade de ordenar os símbolos vocais (agrafia e afasia)”⁸. Logo, a necessidade de distinção entre a *gestualidade* e a *simbolização* humanas é problematizada apenas na ordem das avaliações. Há uma íntima continuidade neurológica entre a habilidade da mão, as funções dos órgãos faciais e a capacidade humana de formar símbolos de comunicação.

A memória e a inteligência humana, desta feita, mesclam-se à técnica e têm em sua própria formatação um ponto-chave para a história sócio-biológica da humanidade.

⁶ Ver André LEROI-GOURHAN, *op. cit.*, “... desde a libertação do maciço iníaco que a abertura do leque cortical criou uma situação topográfica da qual beneficia todo o córtex médio. A expansão pré-frontal mantém-se muito incompleta até o *homo sapiens*, mas a presença de áreas de associação verbal e gestual é perfeitamente concebível desde o australantropo. A uma posição bípede e a uma mão livre, e conseqüentemente a uma cavidade craniana consideravelmente liberta, só pode corresponder um cérebro já equipado para o exercício da palavra, e creio que devemos considerar que a possibilidade física de organizar sons e os gestos existe desde o primeiro antropolídeo comum.”, pp. 91-2.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 91.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 116.

Os utensílios de caça e de alimentação se colocam aí como um campo técnico exemplarmente hibridizado ao biológico. A pedra afiada na mão que o caçador nômade arremessa contra o longo pescoço do cervo faz as vezes de uma garra felina. A faca com que serro um grosso pedaço de carne, preso por um garfo, no meu prato, ativa a memória cultural de meus ancestrais caçadores – que perambulavam instintivamente no encalço das presas –, bem como toca também o território dos grandes predadores, que se inebriam com o cheiro de sangue fresco. A faca e o garfo, assim como todo engenho e produto da indústria humana – indo das pedras e seixos lascados até as mais poderosas máquinas de engenharia espacial ou placas de silício de altíssima capacidade para processar dados –, são extensões anatômicas do corpo e do cérebro humanos, integrando uma, anteriormente considerada, abstrata e imaterial memória e inteligência humanas na matéria e nas funções sócio-biofísicas e aplicando a esses órgãos artificiais as mesmas normas dos órgãos naturais, e vice-versa.⁹

A inteligência humana evolui no *homo sapiens* junto aos desenvolvimentos produzidos pelo *homo faber*, eminente elaborador de técnicas e instrumentos concretos e simbólicos. As atividades “gratuitas” de simbolização – jogos lúdicos, atividades mágico-religiosas, organizações e ornamentos estéticos, etc. – não deixam, por sua vez, de ser atividades técnicas, na medida em que são prolongamentos de atividades de cunho instrumental – é claro que sob a formulação de uma rede de sentidos bem menos material, abrangendo, agora, também a fabricação de utensílios simbólicos. Não há testemunhos que provem a passagem de procedimentos eminentemente técnicos àqueles

⁹ Idem, *ibidem*, p. 94.

permeados de uma conceituação não-funcional, mas, quanto à relação entre sinal e palavra, afirma-se que “a permanência do conceito é de natureza diferente, mas *comparável* à do utensílio”.¹⁰ Donde se extrapola para pensar que a elaboração da linguagem simbólica tem um radical lastro bio-fisiológico, que a cola às veredas de uma história material dos desenvolvimentos técnicos do homem.

A técnica é simultaneamente gesto e utensílio, organizados em cadeia por uma verdadeira sintaxe que dá às séries operatórias a sua fixidez e subtileza. A sintaxe operatória é proposta pela memória e tem origem entre o cérebro e o meio material. Se seguirmos o mesmo paralelo para a linguagem verifica-se que está presente o mesmo processo.¹¹

Não cabe mais, portanto, distinguir como instâncias separadas e independentes entre uma série material e biológica e uma série cultural e lingüística. Assim também não há mais como se pensar um corpo físico e biológico e um corpo cultural como absolutos inconciliáveis. *Homo erectus* = *homo faber* = *homo ludens*. Mistura-se aqui essas categorizações por elas não darem conta do grau de complexidade envolvido nessa história de desenvolvimentos bio-fisiológicos e sócio-culturais, determinantes no encaminhamento da humanidade. É do corpo biológico de *homo ludens* que o corpo cultural vai se encaminhar no sentido da passagem da espécie humana para a “espécie étnica”, com a estruturação de uma aparelhagem de controle e violência institucionalizada, sob a tutela do Estado, porém disseminada pelas capilaridades microfísicas da teia social. Dessa aparelhagem, as formas de alimentação e o conhecimento e demarcação do território são determinantes para o controle das relações

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 117. [o grifo na palavra é meu]

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 117.

sociais, incluindo aí as formações dos clãs tribais e das famílias civilizacionais. Um exemplo disso – e que não é um exemplo qualquer – está no imperativo biológico da gestação e do crescimento muito lento das crianças, que produz mulheres “naturalmente” menos móveis e socialmente mais aptas para a colheita, deixando a caça – demarcatória do território – a serviço dos homens. O imperativo biológico é humanizado¹² e a mulher é capturada no aparelho social que sedentariza e é fundamental no desenvolvimento técnico-instrumental da humanidade. A consolidação da agricultura vai me fornecer o tempo livre e me possibilitar a manipulação do fogo e o despontar da escrita como instrumento de dominação social dos corpos – aparelhagem de encarnação. Com o surgimento das cidades, o complexo técnico-econômico amplia-se exponencialmente, fortalecendo os agrupamentos étnicos sob organismos reguladores da vida social. Monta-se a poderosa máquina de guerra estatal. A pulsão gráfica inicial do corpo tribal abandona o seu traço atlético de simbolismo gráfico selvagem e ascende ao estatuto de escrita fonética linear, sob as ordens do grande déspota, do agente civilizador, do representante do inominável, do imaterial e do invisível que nos sopra a palavra divina. Tem-se agora o corpo civilizado, submetido às megamáquinas civilizacionais da Comunidade, da Cidade e do Estado. O corpo tribal é pouco a pouco sujeito de uma imagem-máquina idealizada e imutável.

A DOMESTICAÇÃO DO CORPO

¹² Idem, *ibidem*, p. 153.

A famosíssima seqüência inicial do filme *2001: uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick: “A aurora do homem”. Um ancestral do homem descobre que pode segurar um pedaço de osso com a mão e batê-lo com força para matar outros animais e saciar sua fome e a do bando a que pertence. A seguir, na disputa com outro bando por uma pequena fonte d’água, também faz uso do osso com seu bando, usando-o, desta vez, para espancar e se impor ao bando rival. Após matar um adversário a pauladas, lança o osso triunfantemente para o ar, girando em câmera lenta. A seguir opera-se um corte que sincroniza dois momentos historicamente distantes e tem-se a cena de uma nave flutuando, como se caísse, no meio do vazio espacial. Uma história da civilização técnica é contada com precisão cirúrgica em poucas, belas e bem editadas imagens. O que só o cinema é capaz.

Em meio a essa maquinaria civilizacional, a escrita emerge como *símbolo técnico* que é – “simultaneamente gesto e utensílio”, ao mesmo tempo índice e motor desse sistema-pensamento. No entanto, a escrita passa a ser majoritariamente o mais poderoso aparelho de repetição mítica de uma cena originária de dominação e controle sobre processos primários que se inscrevem sobre corpo tribal. A naturalização desse domínio e desse controle, por parte da escrita, é o grande mito da civilização. O acesso escolar à escrita, pela repetição estritamente mecânica de normas, gestos e procedimentos, reencena o processo de sujeição do corpo a uma vontade e a um poder inscritos como marcas que imprimem memória a uma dada materialidade. Tem-se o funcionamento da memória, pois, como resultado da montagem de um aparelho de repressão, captura e socialização sob o signo de um princípio de repetição mecânica. A escrita repete,

relembra e revive uma pretendida cena originária traumática e a violência *literal* na carne submetida de forma permanente enquanto teatro representacional, para a criação e manutenção de complexos metafóricos – o corpo cultural, o corpo social e o corpo político, dentre outros. As memórias são frutos de explorações e impressões de determinados traços no corpo que vive – traços mecanizados de uma repetição insidiosamente repressora. E a escrita, por sua vez, é imediatamente alçada à condição de instrumento de mitificação por excelência, mecanismo de representação criado pelo homem com o ambivalente poder de, em uma só vez, ser auto-conservação e transformação de um certo estado de coisas.

A memória, de uma só vez psíquica e cultural, nesse caso age de modo absolutamente acachapante sobre o corpo, conduzindo sua força própria em nome da comunicação e da saúde da Cidade-Estado (corpo político) e da Comunidade (corpo social). Falsa saúde, em verdade, pois assentada na prática da exclusão. Excluir alguém da comunicação comum – compartilhada por uma determinada comunidade – é excomungar.¹³ Donde que o vínculo entre um pensamento religioso e o pensamento sócio-político que funda a idéia de Comunidade apontar para o controle do corpo por parte da linguagem – representada paradigmaticamente pela escrita. É a comunicação que funda a Comunidade; é a escrita que inaugura o gesto de empoderamento de uns e sujeição de outros; é a memória que fabrica um “nós” como auxiliar do sentimento de raiz, sentimento arborescente e antiquário. O conservadorismo da escrita mostra suas

¹³ Tal vinculação é lembrada por Christine GREINER, em *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*, pp.51-2.

presas na recusa da atualidade e da vida, deitando fora o acontecimento na sua plasticidade mais forte.

A conservação naturalizada de um interior faz com que se esqueça, freqüentemente, que a escrita é uma ferramenta técnica, e que, enquanto tal, se pode e se deve também avaliá-la também dentro dos processos de mudanças técnicas pelos quais a humanidade passou e passa, desde os primeiros utensílios de pedra lascada até as novas tecnologias que organizam toda a vida de hoje. Mais até. A escrita é uma ferramenta de simbolização gráfica, portanto moradora de superfícies (físicas e neurológicas) e fronteiras (conceituais). Mas a sua projeção no tempo histórico, com a conseqüente linearização, transformou-a de um instrumento materialmente tridimensional – isto é, uma inscrição gráfica avaliada pela experiência corpórea (o olhar, por exemplo) em suportes múltiplos – em instrumento transcendentemente unidimensional – de leitura linear, temporal, repetitiva, mecanizada, falsamente profunda e enfraquecida na sua inventividade cotidiana: escrita fonética. Afora em artistas e em pensadores donos de um temperamento sangüíneo, a escrita é reconhecida, desde muito, simplesmente como metáfora, sintoma, duplo, cópia, reflexo, representação, produto, resultado, filha; presa à esfera da representação despótica, sob um regime de conotação e designação, no qual o signo gráfico designa a voz, enquanto essa designa alguma coisa de invisível e imaterial, algo de transcendente – Deus, Lei, Rei, Estado, Igreja, Juiz, Família, Pai. A escrita como reprodução do pensamento e da memória¹⁴ passa a atuar em regime de subordinação a

¹⁴ Ver o primeiro capítulo de Charles HIGOUNET, “A escrita, expressão gráfica da linguagem”, em *História concisa da escrita*, p. 10.

um ser, a um *logos*, enterrando o corpo ferido sob a autoridade da arrogância linear do Déspota, com suas Leis, Mandamentos, Livros Sagrados, etc¹⁵.

A invenção da imprensa é uma cena bem conhecida para ser deixada passar na avaliação dessa aparelhagem despótica, que se arma com a escrita e enterra seu grafismo corporal num jogo que se quer sério. A invenção da imprensa e a lenta e decorrente institucionalização do livro reencenam uma “volta às origens, não apenas às origens do Ocidente cristão, mas à do universo, para uma gênese que dá corpo ao *logos* e o encarna de maneira que de novo, mas diferentemente, ele ‘se faça carne’”.¹⁶ O corpo – antes mídia disseminadora da textualidade – passa a médium descolado da “consciência”, migrando para longe da materialidade atuante na página, e a escrita passa a ser simples expressão projetada da intencionalidade do “autor” e “fonte” do sentido da “obra”.¹⁷ Mas se, por um lado, entre os reis – nas cortes do fim do Medievo, início do Renascimento – o saber corporal estava submetido às etiquetas e convenções sociais de um saber originariamente despótico, de coloração fortemente teológica, representado sob encenações de matriz alegórica, por outro lado, já nas ruas a precariedade da vida e das encenações sociais acabava por ressaltar o simulacro das cenas montadas, colocando de pernas para o ar qualquer vontade firme de emanção divina e transcendente, transformando-a numa fonte lúdica de potência criativa e livre, que atrai hoje numerosos historiadores aos ruídos e grafismos materiais dos inúmeros corpos, meu e da população das ruas.

¹⁵ Ver Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *O anti-Édipo*, pp. 256-60.

¹⁶ Michel de CERTEAU, *A invenção do cotidiano*, p. 236.

¹⁷ Hans Ulrich GUMBRECHT, “O corpo *versus* a imprensa: os meios de comunicação no início do período moderno, mentalidades no Reino de Castela e uma outra história das formas literárias”, *A modernização dos sentidos*, pp. 75-6.

Com o livro sendo progressivamente adotado por maior número de pessoas, o espaço de encenação dos valores e das convenções sociais sai da esfera dos corpos, social e biológico, e vai para as páginas¹⁸, sob as graças da escrita, foneticamente legitimada e despoticamente legalizada – ao pé da letra da lei. Os grafismos do corpo – com seus jogos cotidianos, suas técnicas e simbolismos difusos – ganham estatuto de convenções regulamentadas sob as guardas da palavra fundadora da Razão moderna: é precisamente a mão da burguesia que vai comandar esse processo e vai escrever sobre os corpos a nova ordem. Domesticando-os. Educando-os. Alfabetizando-os. Esclarecendo-os à luz do livro. A escrita passa a ter um poder efetivo nunca anteriormente possuído, pois a sua moderna mitificação a transforma em passaporte e condição *sine qua non* para um fortalecimento do poder das então novas sociedades. Os livros das diversas Constituições Nacionais representam paradigmaticamente esse novo estatuto da escrita luminarmente despótica nas sociedades modernas. Pode-se dizer mesmo que toda a teoria política ocidental baseia-se numa reflexão sobre os modos de implicação do poder sobre os corpos, desmaterializando-os em nome de uma racionalidade política, e que “a política moderna baseia-se na desimplicação do corpo relativamente à razão do cidadão, pelo que o ‘tocar’ do corpo é o verdadeiro interdito político. (...) Tocar o corpo de alguém é o primeiro acto de qualquer violência”.¹⁹ O gesto de escrever, assim, passa a ser encarado e exercido como via de acesso à cidadania, o que vai informá-lo como ato transcendente, interiorizado e ascético, exercido sobre o espaço “público” da página em branco, apropriada pela aparelhagem pedagógica, que ganha enorme relevância. Está

¹⁸ Idem, *ibidem*, pp. 77-8.

¹⁹ José A. Bragança de MIRANDA, *Analítica da actualidade*, p. 58.

montado o moderno espaço da luta política pelas representações sociais, com a escrita como instrumento de dominação e controle cada vez mais poderoso dos corpos antes indóceis, criando populações domesticadas e corpos conformados.

A contrapartida de tanta memória não é o esquecimento, mas o investimento num excesso de e nas formas.

O “OURO” DA LÍNGUA

Escrever é a arte de ocupar um lugar histórico por excelência ambivalente. A escrita está ancorada, de uma só vez, como laço simbólico de conservação de vínculos comunitários calçados no ideal da comunicabilidade e como derivada de uma expansão corpórea que se projeta indeterminadamente como força plástica e polimorfa de transformação. É sobre ambos que *se escreve* aqui neste trabalho de tese. Se de um lado ocorre a sua identificação como “tesouro da língua”, arquivo compulsoriamente compartilhado das convenções e arranjos sociais, por outro lado, também e simultaneamente a escrita deve ser lida como estilo, pulsão intensiva e verticalizada em direção às singularidades corpóreas e às metamorfoses das experiências compartilhadas. Daí se compreender essa ambivalência da escrita como instrumento mecânico de acesso a e posse de bens culturais e instâncias decisórias e como instrumento de questionamento e transgressão da ordem e do poder pela experiência da forma. Ao se projetar essa ambivalência na linha do tempo, encontrar-se-á uma escrita clássica, homogênea e soberanamente a serviço da língua e do poder e uma escrita moderna,

plural, heterogênea e que abrange tanto a clássica quanto uma outra, mais próxima do estilo e da instabilidade do corpo²⁰.

Quando a escrita é compreendida como e destacada do “tesouro da língua”, tem-se montado um engenhoso discurso a serviço da memória histórica e cultural. Extensão simbólica da aparelhagem de Estado. Da monumentalização do passado, esse é o discurso que modela histórias das mais repetidas e ressentidas, as pedagogias mais conservadoras, as violências mais institucionalizadas, formulações mais ascéticas, os controles mais fascistas. Esse é o discurso da paralisia e do adoecimento de uma cultura, de um povo, de uma escrita e da própria língua. Não pode se libertar absolutamente dessas formações discursivas. Quando as sociedades modernas começam a dar os primeiros passos, as antigas “línguas vulgares” já se encontram em adiantadíssimo processo de institucionalização, como instâncias decisórias e delimitadoras da extensividade do poder dos respectivos Estados Nacionais. Em Portugal, a *Grammatica da Língua Portuguesa com os Mandamentos da Santa Madre Igreja*, de João de Barros, é de 1539, anterior às intervenções escritas de Luís de Camões, principal aglutinador e primeiro poderoso disseminador do imaginário nacional de raiz católica, imperial e colonialista. Escrita clássica – criativamente totalizante na regulação das formas poéticas e gramaticais –, *Os Lusíadas* é a língua portuguesa, no sentido em que “é menos a língua que os portugueses falam do que a voz que fala os portugueses”.²¹ Esta “voz” é ambigualmente alçada à instância anterior de metafísica nacional, no entanto, materialmente regulamentada sob a forma escrita homogeneizante de um texto clássico

²⁰ Ver Roland BARTHES, *O grau zero da escrita*, pp. 09-17.

²¹ Eduardo LOURENÇO, “A chama plural”, em *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*, p. 120.

já ao nascer. Sob a tutela dessa “voz” imaterial, a escrita camoniana mitificará a empresa colonial portuguesa e servirá de modelo à língua como “tesouro do luso”²², língua que “fala” os povos do Brasil, de Angola, de Moçambique, de Cabo Verde, de Guiné-Bissau, de São Tomé e Príncipe, de Timor Leste. Esses povos hoje a detém como “tesouro” comum, sob a forma de uma língua compartilhada e de uma memória escrita por uma vontade originalmente portuguesa.

Tesouro do luso. Se se fala (oficialmente) uma única língua, apesar das suas variantes locais, deduz-se uma unicidade na forma de sujeição presente nas diversas localidades, forjando a ferro e fogo a *tesoura* que seleciona, recorta e risca o “ouro” desse “tesouro” da memória lusa. A língua é a medida da *tesoura* que faz o “tesouro” da pátria dos corpos devidamente recortados e *entesourados*. Mas os “tesouros” das histórias de peregrinações e piratarias jazem ocultos, são segredos, mistérios, mitos. Então, a língua é o universo imaterial dos valores que *entesouram* os corpos e costuram, com seus retalhos, as instituições que ditam e regulam as sociedades “lusófonas”. A língua portuguesa *tesourou* o mundo pelos oceanos e *entesourou* povos com o seu “ouro” imaterial. Falar português é repetir, incontornavelmente, esse mesmo domínio. E ser “lusófono” é compartilhar de um “tesouro” enterrado nos corpos *entesourados* dos povos falantes da língua portuguesa.

No entanto – e é politicamente importante ensaiar outras vias para a *exploração* desse “ouro” – se a língua é eminentemente fascista pela imposição de modos de falar,

²² Idem, *ibidem*, p. 120.

escrever, lembrar, pensar e repetir²³, há uma escrita selvagem que possui o sempre *delicado despoder* da transgressão e da insubordinação. Alguns escritores de hoje reelaboram o impasse de todas as épocas, mais premente e vivo, no entanto, do que nunca: permanecer dentro da cena de uma violência originária de *entesouramento* ou subverter e deslocar sutilmente não só o “tesouro” da memória, mas a prática de escrever, seus modos e formas de *tesourar*. Afirmar-se aqui a responsabilidade da forma, responsabilidade que não se projeta como desejo utópico e de totalização, mas que se encarna como atenção e cuidado com o corpo, naquilo que ele tem de precário, instável, polimorfo e decepcionante frente às formas discursivas de sujeição²⁴. Diante da memória que a escrita de extração lusa lega aos escritores de língua portuguesa de hoje, sua fratura – novamente precária, instável, polimorfa e decepcionante – é a do devir poeta – permanente transformador do saber em não-saber, do poder em despoder, do mono em multilinguismo, ao sabor dos fluxos incessantemente móveis da invenção. Corpos multiplicados e anti-sistemáticos – que não estão exclusivamente nem à disposição das explosivas aberturas da frágil feminilidade nem do perpétuo e belicoso aprisionamento masculino, sempre tão próximo ao fascismo²⁵. Óbvio que hoje existem poetas diversos, de temperamento masculino ou feminino, mas aqui se elabora um saber que se limita, sobretudo, como não-saber, um conhecimento que se organiza como ignorante, uma ação que se realiza como suspensão do sentido, buscando sempre o limite-limiar, sempre

²³ É a conhecida tese de Roland BARTHES em *Aula*.

²⁴ *Idem*, *ibidem*, pp. 35-6.

²⁵ Rejeita-se a colocação de Georges BATAILLE, em *A experiência interior*, para quem o poeta é mulher (p. 46) por ser *talhado* para a passividade da contemplação, o ato de escrever é aqui trabalho de paradoxo, logo, é ação engendrada *pelo* e imagem colada *ao corpo*. Assim, interessa bem mais a operacionalização que Barthes faz da noção de *Neutro*.

o que está por vir. A repetição do fechamento de um domínio cheira à morte e ao mesmo “tesouro”, que ao fim e ao cabo se mostra simplesmente o “ouro de tolo” da vez.

Estas idéias convidam a escritas que hoje reavaliam o “tesouro” da língua portuguesa, cortando sem cortar, quando o gesto de escrever ressalta a força de deslocamento e desvio pelo grafismo do corpo, ao invés de apenas repetir o domínio já demarcado de atuação justificado pelo reconhecimento e comunicabilidade. Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al Berto são articuladores contemporâneos desse não-saber presente no corpo. São artistas submetidos às arrogâncias rebatedoras da memória, mas interessados – cada um à sua forma – nos sinuosos movimentos do que pode o corpo por entre a malha do poder instituído da língua. Movimentos que não se confundem com as ideologias de representação – apesar de elas estarem sempre presentes nos corpos – em disputa na praça pública das sociedades, mas são um investimento na permanente transformação das escritas culturais. Moçambique, Brasil e Portugal são seus espaços duplos, desarticulando, pelos textos desses escritores, domínios despóticos da memória colonial, no caso dos dois primeiros, e imperial, no caso do segundo, bem como emergências tribais, desterritorializadoras da língua dessa comunidade civilizatória. O tribalismo dos seus corpos de escritas selvagens se destaca como experimento sensível do discurso contra a vontade de poder das escritas despótico-imperiais. Não se investe tanto na familiaridade quanto no estranhamento e singularidade de cada prática de escrever, pois é pelo diverso e adverso que o corpo civilizado é arrebatado para o que há de gratuito e aleatório na vida.

A EROTIZAÇÃO SELVAGEM DA ESCRITA

Paralelamente à Escrita Despótica e Imperial, representante do Grande Invisível, permanece vivo o grafismo como *escritura*, escrita outra, menor e selvagem. Esta é a escrita das materialidades descrentes, das superfícies sensuais, dos trabalhos de desterritorialização e decodificação. Esta é a dos grandes artistas disruptores, distópicos, rebeldes e não-assimilados às boas maneiras disciplinares da instituição literária. A potência do falso que move esta escrita é encontrável disseminadamente nas contradições próprias à modernidade – potência presente na crítica utópica da modernidade como crítica à própria modernidade; potência presente na capacidade intelectual de revalorizar o corpo como esfera privilegiada para discussão de idéias e políticas; potência presente na avaliação constante dos discursos em cena, inclusive o próprio, isto é, habilidade metadiscursiva²⁶. Nessa escrita outra, o corpo se desfaz *violenta e temporariamente* do despotismo da escrita fonética, almejando liberar os fluxos dos desejos e dos sentidos das jaulas e enquadramentos unidimensionais. E é precisamente aí, na liberação dos fluxos, que o escritor-poeta se encontra com essa escrita selvagem, uma escrita potencializada pelo trabalho do corpo, materializada nas superfícies sensuais dos suportes, das folhas lisas, das páginas desenhadas, das telas multicoloridas e dos mundos multiplicados. Montada tridimensionalmente na forma de neografismos vários, essa escrita se reconecta ao corpo erótico e tribal, tendo nele seu motor e suporte privilegiado de multiplicação, não de constrição e de ordem. Uma escrita do corpo é escrita como corpo – uma escritacorpo. Se a escrita despótica hoje

²⁶ Os textos do livro *O inumano: considerações sobre o tempo*, de Jean-François LYOTARD, elaboram reflexões bastante pertinentes sobre tópicos relativos à modernidade: corpo, arte, técnica, vanguarda, pensamento, comunicação, matéria, memória, sublime e tempo.

divide espaço, se confunde e se indiferencia com os fluxos monetários, os fluxos turísticos, os fluxos de imagens, os fluxos informacionais, enfim, os inumeráveis fluxos semióticos que rasgam a superfície do planeta, escaneando e codificando as forças que nele se movimentam, esta escritacorpo é a diferença em relação ao despotismo, o sutil, mas significativa, desvio, o deslocamento *nonsense*, o ruído ininteligível, a doce perversão, o grito, o sangue espargido na página. Uma alegre semiótica do sangue. Na escrita como jogo, há o jogo que quer ser (levado a sério) e o jogo que não é nada (sério).

Se por um lado, a escrita unifica e sistematiza os diversos despotismos imperiais, por outro lado, ela também comporta a desterritorialização do corpo, do grafismo e da terra. Novas bases para as noções de organização e de desorganização; cosmos e caos; ordem e desordem simultâneas. Na verdade, um estremeamento das bases, pois um despoder deve surgir precisamente dos solos estáveis para uma nova experiência do possível, que tem o corpo como primeiro e único começo²⁷. Assim como os organismos complexos, a escrita selvagem é entrópica, numa ininterrupta troca de energia com o fora, separado dela por uma membrana porosa, revestida da mesma matéria que cobre o corpo – a pele mestiça que me afasta e me aproxima do exterior. Pele como terceiro espaço, caosmos, dentro e fora, o dentro como dobradura do fora. Assim, os órgãos dessa escrita são máquinas francamente exteriores de fabricação de signos materiais, gráficos do corpo, riscos no chão de terra por onde se dança celerado, com o lápis na mão, com todos os dedos tamborilando o teclado, conectando-se a outras máquinas e

²⁷ Ver José A. Bragança de MIRANDA, *op. cit.*, p. 30.

fazendo um híbrido de máquina e organismo. Um ser anorgânico, um composto fragmentado de *homo erectus*, *homo faber* e *homo ludens*.

O corpo bípede acabou por transformar o cérebro, modificá-lo, desenvolvê-lo e fazê-lo ganhar proeminência e prioridade diante do corpo ele mesmo. Os impulsos quantitativos e exteriores de energia na transformação do corpo, migraram para o cérebro e nele se sedentizam, fazendo da inteligência e da memória cascas protetoras de auto-conservação, que passam a envolver todo o corpo em processos qualitativos e interiores de significação, portadores de imagens da sua submissão à “consciência”, que então passa a ser reconhecida como “essência” unificadora da “pessoa”. Esse enfraquecimento exterior quantificável dos corpos, sua servidão a uma “essência interior” qualificada por uma memória antiquária, é minado na medida em que os laços entre estados corporais e cérebro são reelaborados, que o caminho que leva de um ao outro é retraçado²⁸. A busca da vida nesse corpo enfermiço na sua maturidade e acabamento é um empreendimento de liberação de forças eróticas, de matérias sensoriais, de estímulos bioquímicos que inscrevem novos percursos, novas veredas, principalmente as tortuosas, mas que sejam os percursos e as veredas próprias a esse corpo, por ele próprio construídos. Desse modo, as afecções corporais se tornam as propiciadoras das alegrias ou tristezas que comandam os afetos, os sentimentos de

²⁸ Para as idéias de processos quantitativos e qualitativos de energia na formação da “consciência” e de caminhos traçados (“traços mnêmicos”), ver Sigmund FREUD, *op. cit.*

alegria e tristeza, os estados saudáveis e doentios, o aumento e a diminuição de potência afetiva²⁹.

A escrita, por sua vez, se coloca, então, como uma poderosa máquina criadora de afecções, potencializando os afetos que são mobilizados nos corpo, suas metamorfoses. Recuperar a escrita como gozo da vida – o gesto de escrever como o “acotovelamento natural das forças que compõem a realidade, a fim de extrair dela um corpo que nenhuma tempestade poderá consumir”³⁰ – é criar um estranho modo de existência, um estilo de vida múltiplo, um ambíguo saber de si e da vida. Limitrofe. Visceral. E a escrita que se produz nas vísceras é uma escrita que abre o excremento e se torna sangue, osso, carne, uma escrita que não se quer abandonada, que não expilo pura e simplesmente do meu corpo – urgência de uma interioridade qualquer – mas uma escrita que irradia uma presença simultânea habitual ausência. Essa é uma escrita que afeta alegremente, uma escrita capaz de minar o interior do homem, de desdobrá-lo com seus órgãos, uma escrita que recusa a idéia de interioridade como um bem “natural”, metaforizado pelo excremento que se obra³¹. Essa escrita é técnica xamânica de manipulação corporal. Técnica de fabricação de um outro corpo. Farmacotécnica arcaica.

Erotização da palavra para a selvageria da escrita ganhar corpo. Ganhar eroticamente o corpo. Desfazer o estado de letargia que uma cultura territorializada lhe

²⁹ Ver Gilles DELEUZE, *Espinosa, filosofia prática*, que escreve: “a passagem a uma perfeição maior ou o aumento da potência de agir denomina-se afeto ou sentimento de *alegria*; a passagem a uma menor perfeição ou a diminuição da potência de agir, *tristeza*”, p. 57.

³⁰ Antonin ARTAUD, “Van Gogh. O suicidado da sociedade”, *Linguagem e vida*, p. 284.

³¹ Ver “Para acabar com o julgamento de deus”, texto no qual ARTAUD desenvolve uma reflexão radical sobre a evacuação do excremento ligada ao desenvolvimento de um superego, que o dramaturgo substitui por um “céu”, que rejeita tudo que provém do corpo como sendo sujo e fétido.

impõe, excitando-lhe as palavras que escritura. Na sociedade capitalista os fluxos semióticos adquiriram intensa circulação. Tanto os fluxos estatizantes quanto os fluxos selvagens. Estão ambos presentes no corpo, que tropeça na sedução teológica de obrar encabuladamente uma escrita despótica. A solicitação da selvageria, então, se dá no ato de escrever como um movimento virótico, leve, difusamente violento, cuja força sensual do gesto mina o despotismo da escrita luminar, douta e professoral – prosa vertical do mundo –, análoga a um ditado celeste. A erotização da forma escrita acontece no multilinguismo e no polimorfismo em jogo durante da circulação dos sentidos, sua mobilidade que assoma no sujeito, mas logo o deixa por outra coisa, mais nova e fresca. Rasura do flerte com os sentidos, produzindo uma suave urgência e uma força sutil que abala apenas taticamente a forma despótica da escrita.

ESCRITURA EM VOZ ALTA

Das forças que emanam com maior vitalidade do corpo, a respiração é a que mais se sutaliza, chegando a compor um campo de atuação que percorre manifestações das mais diversificadas. Pela respiração, identifica-se os trabalhos do cantador tradicional, do cantor pop, do ator, do atleta, do locutor, do iogue, do professor, do vendedor ambulante e do analisando, o que demonstra a diversidade de exemplos. São as musculaturas do peito e da face que se aciona quando do esforço de enunciação oral. É tanto um trabalho respiratório quanto um trabalho de conformação gráfica, trabalho organizado em linguagem, escritura em voz alta³² que procura os incidentes pulsionais,

³² Ver Roland BARTHES, *O prazer do texto*, pp. 85-6.

os ruídos do corpo, as articulações do desejo. Essa musculatura afetiva no trabalho de vocalização percorre as linhas dos rostos, aí produzindo sua força mobilizante, pois é sabida a contigüidade dos territórios cerebrais que operam os movimentos da cara e da mão³³. Se se verifica a existência de uma íntima coordenação entre os gestos que se efetua com o corpo – sua dança de braços, mãos, dedos, palmas, punhos, cotovelos, unhas, pêlos, artelhos, batendo tambores, palmas, pés, estalando os dedos, apontando algo, acariciando um outro corpo ou escrevendo encurvado sobre uma mesa – e os gestos que se organiza na cara – ao olhar, falar, balbuciar, gargalhar, chorar, pestanejar, beijar, soprar, se assustar, rir – afirma-se que a capacidade de vocalização, assim como os grafismos escritos, desenvolveu-se na medida das transformações decorrentes da verticalização do homem e paralelamente à liberdade adquirida pelas suas mãos. A sensualidade do corpo e das mãos inexistiria sem a erotização das palavras. E vice-versa.

Em ambientes de grande atividade oral, dos quais um paradigma histórico é a Idade Média – mas entre os quais também se destaca o das comunidades tradicionais, o dos diversos grupos étnicos sem uma escrita fonética formalizada (mas donos de poderosas escrituras gráficas, coladas aos seus corpos mais vivos e vigorosos) e o do teatro – a conexão da voz e do corpo é visualmente explicitada, por mais que a civilização ocidental lute brutalmente por recalcar esses esplêndidos e sensuais laços, com a voz sendo usada como instrumento de culpabilização jurídica e religiosa no procedimento normativo de confissão.³⁴ A performance que se presencia do contador de histórias é um acontecimento cuja textualidade é reatualizada a cada nova apresentação.

³³ Ver André LEROI-GOURHAN, op. cit.p. 88.

³⁴ Paul ZUMTHOR, em *A letra e a voz*, também lembra que “jograis e prostitutas [na Idade Média] são englobados na mesma reprovação clerical àquele que faz comércio com seu corpo”, p. 241.

À precisão da sua voz, mescla-se a ênfase da dicção, sua altura e duração, a habilidade de composição narrativa e a finura corporal dos seus gestos, formando um complexo semiótico cuja exuberância exala a experiência sensorial rica e tridimensionalmente grafada no espaço-tempo do *hic et nunc* cultural. Dessa maestria ímpar, vislumbra-se uma enorme capacidade de experimentar e se metamorfosear, da parte desse contador de histórias, experiências e metamorfoses vivenciadas na singularidade do seu corpo de *performer*³⁵. Mas não que a modernidade tenha feito perder essa eminência de experimentar saborosamente ao contar; ela, sim, recalcou-a sob a aura de um sistema-pensamento que projeta para além do corpo – no invisível, no imaterial, no espírito, no céu inefável – a “origem” e a “fonte” de toda e qualquer inscrição gráfica. O som – por tratar do, referir-se ao e ser invisível – tem um enorme potencial para a criação de metafísicas. A sua utilização mágico-ritual é vastíssima, o que faz dele um material muito particular na poderosa força de agenciamento de campos diversos e francamente contraditórios nos seus sentidos culturais³⁶. Um canto eroticamente poderoso, paradoxalmente, prende e liberta, se apodera de um corpo, limitando-o, e faz esse corpo gozar no limite excessivo dos seus sentidos. Isso porque o som é um sinal temporal que faz vibrar a matéria e, com ela, o corpo. A escala sonora e a escala corporal possuem correspondências que ultrapassam a simples casualidade metafórica na medição do tempo: pulso, pulsação, andamento, batida. A sensação pessoal de medição da passagem do tempo é apreendida sempre nos seus fortíssimos laços com as pulsações e frequências

³⁵ Sobre as relações entre a experiência e o contar histórias, ver Walter BENJAMIN, “O narrador”, em *Magia e técnica, arte e política*, pp. 197-9.

³⁶ Ver José Miguel WISNIK, *O som e o sentido*, pp. 28-9.

físico-cerebrais³⁷. Por isso a voz não pode ser derivada simples e sorrateiramente de um universo fonocêntrico, descolado do corpo na sua carnadura mais premente. Ao contrário, é simultaneamente na voz e na letra – na sua fimbria mais sutil, porém ainda concreta – que se localiza a vertigem do corpo enquanto grafismo erotizado, fenda entreaberta no silêncio que anuncia o sussurro e a perda temporária do sentido, de si mesmo e da vida.

Estando o som tão absorvido ao corpo, tanto a vocalização quanto a respiração compõem um singular complexo gráfico-corporal, ancorado em fluxos respiratórios e operações de máquinas de corte – dentes, lábios, língua, palato, laringe, cordas vocais, foles pulmonares, diafragma, esfíncter anal. Da operacionalização dessas, e de infinitas outras (quantas se desejar!) protuberâncias corporais de fabricação – próteses para a produção de sons, exúvias substituíveis quando na época de muda – desenham-se erotismos gráficos, escritas de gozo, escrituras. São suores, lágrimas, mijos, ar, vômitos, sons, sangue, pêlos, flatos, secreções diversificadas, inscrições físicas rabiscadas com o corpo como quem pesa a vida numa balança feita com os próprios nervos expostos à carne. Assim alguém se municia da escrita selvagem, escrevendo eviscerado, despejando seu caosmos, entre sutil e furioso, nas teclas que lhe asseguram o fim de qualquer sopro imaterial, de qualquer palavra que lhe seja furtada, de qualquer som que ecoe longe da percussão que ele mesmo produz com a ponta e a textura dos seus dedos. Sentado diante do computador, o cu relaxa, o sexo se intumesce e a pele pontua letras, palavras, frases, parágrafos inteiramente ambíguos – ao mesmo tempo dentro e fora de todo e qualquer

³⁷ Idem, *ibidem*, pp. 19-20.

gesto parido pelo meu corpo vigiado, observado, controlado, mas jamais morto, pois que deslizando. Sua vida esplende na fissura inconstante, na aleatoriedade, na programada desordem dos sentidos, desordem estética, desordem física, desordem afetiva, desordem política, desordem que esquece deliberadamente

a ordem do tempo,

a fila indiana,

o papai-e-mamãe,

a linha metafísica da escrita

e se torna protagonista

desamarrada da história

– puro devir,

geo-grafia e espaçamento.

É no gozo – como materialidade esteticamente experimental – que se desorganizam as velhas histórias e se perfazem as novas geografias, uma nova geopolítica das sensações, dos afetos, das contaminações semióticas, dos sussurros da força, das temperaturas retóricas, das metamorfoses existenciais, das políticas da subjetividade. Tudo tomado de uma densidade erótica – à flor da pele – em que o corpo faz girar a memória dos antigos caçadores, em que o corpo se animaliza e se lança à caça erotizada e à demarcação do outro território, à deterritorialização, a um outro sacrifício ritual, permanentemente celebrado por meio da selvageria de escritas que são incisões na carne do corpo social, geográfico e biológico. Carne desterritorializada do corpo, impura superfície, sujeito do toque, do olhar, do gosto, do aroma, do ruído. A erotização do

sistema-escrita pela escrita selvagem, *escritura*, detém o paradoxo do que aprova a vida até na morte³⁸.

O simbolismo gráfico se encontra com o utilitarismo da pedra lascada e de certas tecnologias, fazendo dele boa justificativa para seu surgimento “inútil”. Flerta com um universo que tradicionalmente difere do campo metabólico e fisiológico do corpo, mas que quer, também, primordialmente viver – assim, deve-se pensar que o erotismo é um acontecimento de aquisição de força lúdica e potência criativa pelo homem e seu universo simbólico. Os grandes criadores da palavra escrita são aqui exemplos incontornáveis na explicitação desse fortalecimento propiciado pelo gesto de escrever. Seus resultados são retratados em diversas escalas de subjetivação, sempre atentas à mútua contaminação entre o artista criador – tomado aqui com ícone da moderna sociedade – e a paisagem – tomada como rede sógnica que se lança para além dos fenômenos de criação artística, abstratamente entendidos. Mesmo os grandes criadores da palavra oral – cantadores tradicionais, trovadores medievais, cantores midiáticos – devem ser compreendidos sob essa mirada. Não falo de outra coisa que de linguagem, e – malgrado as diferenças epistemologicamente ocidentais projetadas sobre as palavras escrita e oral – afirma-se aqui, sim, que ambas nascem do e no corpo, do emaranhado de vasos sangüíneos, fios e fibras neuro-musculares, fluxos químicos e prazeres imaginários que formam essa máquina de escrever.

PESANDO

³⁸ É a tese inicial de Georges BATAILLE, no seu *O erotismo*.

O Estado moderno é cada vez mais mutante e polimorfo – assim como a escrita selvagem. Detém uma máquina de guerra que se confunde com sua aparelhagem de captura, uma máquina militar capitalista que detém princípios selvagens de desterritorialização. Se da máquina militar despótica derivam as infinitas capilaridades que formam o corpo político do Estados Nacionais – com seus braços, mãos e garras institucionais, com que impõe sua violência institucionalizada e silenciosa contra tudo o que lhe é estrangeiro – a máquina militar capitalista faz correr fluxos decodificadores. Assim, a violência da repetição mecânica e manutenção da paisagem estatizante é agora invadida de fora para dentro, desarranjada por eclosões provenientes de corpos estranhos, movidos pela lógica viral do que age por disseminação e contaminação. É a lógica do capitalismo transnacional. Se de um lado o Estado moderno continua a escrever majoritariamente de forma a tentar hierarquizar despoticamente o seu ao redor, sob a proteção do capital como princípio universalizante, por outro lado, a escrita selvagem nele atuante acelera os fluxos de desterritorialização à velocidade infinita e horizontal, decodificando as línguas e seu princípio de organicidade. Se o Estado ainda é a concretização dos poderes despóticos e fascistas da língua, em meio às suas modernas formações discursivas – como codificador por excelência dos corpos, controlador nato da vida, totalizador onipresente do desejo – entrevê-se enclaves de onde emergem os artistas da corporeidade, os artistas do desejo. Artistas cujas performances atuam como extensões anatômicas e pulsionais dos corpos rebatidos e dos encontros e vizinhanças com outros corpos, de suas interações e negociações com outros desejos.

A primeira metade do século XX foi prodigiosamente rica nesses artistas. O delírio dos seus textos fraturou línguas, cada artista ascendendo à condição língua em si – autônoma, independente, desculpabilizada, auto-modelada, fundadora de uma civilização absoluta e de linhagens. Cada artista, um Estado. Seus corpos (estético e político) esfacelados desmontam a maquinaria de representação, com a escrita adquirindo poder de vida e morte sobre si própria – texto descolado de qualquer referente, exterior ou anterior, na fronteira entre a vida e a morte. Essas escritas são máquinas auto-referentes que se assumem como simulacros estranhos a qualquer filiação, órfãos celibatários na alegria do gozo³⁹. Tal paisagem gerou em um pequeno período os artistas mais poderosamente transgressores da modernidade. Suas intenções gráficas re-fraturam a superfície inconsútil do corpo planetário, fazendo vazar códigos e signos socialmente suspeitos, textualmente precários, energeticamente instáveis, intelectualmente falhados, organicamente caóticos, historicamente arruinados. Escrituras alucinadas, nascidas do corpo estilhaçado da representação e de suas forças mais dinâmicas de síntese.

Na sua força fundadora de novos mitos, essas máquinas de escritura formam um pensamento aristocrático e plástico, que propicia hoje a prática da escritura como exercício de subjetivação permanentemente renovável e compartilhada. Dialógica, paródica, intertextual, pastichada, artificiosa, agressiva, violenta, intransitiva, material, não-descritiva. Hoje, a escrita se tribaliza para produzir anamneses como uma recusa ao ideal do corpo civilizado, posto sob a aura de uma imagem representacional; essa

³⁹ Ver Michel de CERTEAU, *op. cit.*, pp. 243-6.

escritura é interminável porque é sempre presente, de agora, elaborando falsas imagens do passado, falsidade explícita, artifício visível.

É aí que se encontra, no ponto e nó da escrita deste texto, Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al Berto. Entre esses escritores e suas “autórias” se vê um sujeito lacerado, fraturado e estilhaçado diante da sua escrita, que percorre estados corporais de força e fraqueza na medida dos traços que risca sobre a folha do papel ou das inscrições que indigita pela tela do seu computador. A escrita é sempre uma busca da saúde, e existem saúdes exuberantes, corpos tonificados, peles com brilho, de uma beleza solar, como existem saúdes depauperadas, precárias e combalidas, corpos desvitalizados e enfermiços. É no estilo que se encontra a purgação dessa saúde, sua limpeza, seu depuramento, a construção do corpo. Ela deve ser procurada obsessivamente no refinamento corporal, no apuro afetivo e cultural, no adestramento físico, no incessante cuidado de si, para que o corpo não tombe irreversivelmente para a peste e a impotência. Pois estas são inevitáveis e estão sempre rondando. Mas a passagem pela doença e a travessia dos estados perturbadores e mórbidos, de traços enfermiços, de lassidão e indolência são estações para um corpo mais forte, mais saudável, mais belo. Uma escrita só se torna sólida e inquebrantável às custas de um incansável labor estilístico, de muita reescrita, muita reelaboração da matéria, de muita atenção ao próprio metabolismo. O fortalecimento dos corpos é simultâneo a uma escrita mais senhora de si, das suas forças e dos seus destinos. Virgílio, Waly e Al Berto usam suas escritas como ferramenta dessa passagem e pesagem, a travessia do corpo pelos momentos de esplendor e fraqueza da cultura e da vida. Os três buscam a exuberância e a força de suas saúdes e de suas

escritas. Nem sempre conseguem, mas o experimento de abrir essa porta é marcante em suas elaborações estilísticas. Explorações, passagens e pesagens.

Escrita sintética. Da elaboração de um texto escrito, há sempre algo de irreduzível a qualquer operação de análise, de repartição, de codificação, de decomposição das partes, de pedagogia das formas e de organização celeste – esse irreduzível é o corpo⁴⁰. Na sua diferença mais abrasiva e nevrálgica, na sua mais fulminante crueza. Pois o corpoescrita é uma máquina magnificamente sintetizadora, como todas as formas voltadas para a vida – ele quer se reelaborar, atravessar cenas, produzir sentidos e saberes, cortar cidades, dançar em terreiros, fotossintetizar a luz solar, o corpoescrita quer compartilhar o aleatório, desorganizar as corporações – com seus “espíritos de corpo” – e driblar a morte, semioticamente sintetizando a luz sombria da lua. Nos atropelamentos que esses poetas escrevem, flagra-se o estilo em sua performance viva – precária, pois ao vivo –, precisamente nas formas de excesso que transbordam os limites do suporte como palco a ter projetado nele atores de um drama burguês – submetido a uma voz inefável, com seu tom didático e sua eloquência de salão – sem o luxo das tergiversações e deslocamentos da escrita. É esse corpo sintetizador que Virgílio, Waly e Al Berto elaboram, corpo que se fricciona e multiplica junto a outros corpos, a outras espécies, a outros mundos, a outras palavras.

⁴⁰ Roland BARTHES, *Roland Barthes*, p. 186.

O EXÍLIO NO CORPO

EM VIRGILIO DE LEMOS

*Nada é mais violento que o verbo
que fulmina Rei e Reino.*

Virgílio de Lemos, *Nem Rei nem Reino*, XIX.

EXILIO

Em todos os tempos e lugares, a poesia é uma tentativa de criação do real. E uma forma radical de magia. Encantamento transfigurador das formas do real, pois todo canto é social, todo canto é político, todo canto é história, todo canto é discurso, todo canto é afecção, todo canto é tribal, todo canto é corpo, todo canto é nome. Encantamento é ação. Por isso Virgílio escreveu poemas. E partiu para o exílio. Partiu porque a violência política do “bom senso” quis lhe impor rédeas – ao seu corpo, ao seu canto, à sua poesia. Foi para morar distante da sua terra e recriar – em outras bases – os laços magicamente físicos com ela.

Em 1960, Virgílio escreveu e publicou em Moçambique – com o nome de Duarte Galvão – o livro *Poemas do tempo presente*, censurado pela autoridade colonial e pelo qual foi preso, julgado e absolvido. Em 1961, novamente Virgílio é preso – sob acusação de práticas subversivas – e permanece na prisão por 14 meses, sendo julgado e condenado, por um tribunal militar, ao mesmo tempo de prisão que já cumprira. Por isso, em 1963, ele parte em uma viagem sem retorno, viagem de reinvenção, viagem de sobrevivência após sua prisão – ou Virgílio calava seu corpo e se rendia ao poder colonial ou o libertava do controle e da vigilância a que desde então foi submetido¹. Virgílio fora detido pelos poemas escritos e publicados por Duarte Galvão – outro os escreveu e ele foi o preso. A polícia sempre compreendeu bem a potência política dos nomes próprios – dos heterônimos, dos pseudônimos, dos homônimos – usados para compor novas forças, novos campos, novos corpos, novas e pulsantes afecções. Pois é

¹ Diz Virgílio em entrevista que “depois de um ano de liberdade vigiada, optei pelo exílio”, entrevista concedida a Carmen Tindó Secco, em *Eroticus Moçambicanus*, p. 145.

fato que a geografia de nomes em Virgílio se ampliou desde que se exilou de Moçambique, partindo para Paris. Virgílio passou a assinar seus poemas apenas como Virgílio de Lemos, porém, mais do que nunca, geografias passariam a imperar no jeito de colocar seu próprio corpo, no jeito pelo qual seu corpo passaria a ser visto: quando no exílio, Virgílio é incontornavelmente africano, moçambicano, ex-presos-político, perseguido, vigiado e fugido de uma guerra prestes a eclodir². Tornou-se um exilado, um poeta exilado, uma ilha com a necessidade de forjar novas redes, novos mapas, novos arquipélagos para sobreviver à distância da terra. O exílio em sua poesia é de uma sensibilidade paradoxal, como é o sentimento “de sentir-se feliz com a idéia de infelicidade, a tal ponto que essa insatisfação, uma espécie de amargura ranzinza que beira a indigestão, pode tornar-se não só um estilo de pensamento, como também uma nova morada, ainda que temporária”³.

Comboio a andar salto para o vagão
da simultaneidade sem idade
memória do movimento
singular
sujeito
élan do criador
locomotivo surumiso
e busco decifrar sinais
do que não sei
iconografias da câmara escura
kama sutra das figurações
do corpo

² Virgílio sai de Moçambique em dezembro de 1963, sendo a guerra pela libertação do país iniciada em setembro de 1964.

³ Edward SAID, “Exílio intelectual: expatriados e marginais”, *Representações do intelectual*, p.61.

orgasmo solar mágico – astral
da fantasia
ferida violenta sangra
vagão – nau – galera ave cega
sombra e luz
no turbilhão de mim⁴.

Felicidades e infelicidades, claridades e escuridões, movimentos e fixações dimensionam as “figurações do corpo” que escreve este poema. A ausência de idade, o desconhecimento dos sinais, a câmara escura, a ferida violenta, a ave cega e o turbilhão falam de um corpo torturado, doloroso, submetido ao banimento; mas também dividem lugar com o sentimento de um corpo exposto à mais vertiginosa alegria do élan criador, do surumisar, do kama sutra, do orgasmo solar mágico, da fantasia. O salto do corpo de Virgílio, já ao primeiro verso, parece simular uma dança, simultaneamente de tristeza frente à perda e de excitante alegria quanto ao destino. Essa dança lembra a dança trágica do deus nietzschiano, dança da alegria vertiginosa, de quem salta vagões com o comboio em pleno movimento: “os exilados individuais nos forçam a reconhecer o destino trágico da falta de lar num mundo necessariamente implacável”.⁵ Exilar-se é se submeter (e ser submetido) à condição de ilha, em um arquipélago de milhões de errantes em ininterrupto movimento por todo o mundo.

Encaminha-se ao mapa que esse corpo desenha no chão de terra, à geografia que ele elabora, ao grafismo que ele coreografa com a sua mão escrevente. Esse corpo anfíbio de exilado envereda por caminhos insuspeitos até o instante da partida, com a

⁴ Virgílio de LEMOS, “Eroticus moçambicanus ou o comboio da luxúria”, Op. Cit. p. 112.

⁵ Edward SAID, “Reflexões sobre o exílio”, p. 56.

nação ganhando um perfil perigosamente orientado pelo nacionalismo, com o corpo exilado insistindo no direito de ainda pertencer – muitas vezes exigindo ainda mais direitos no pertencimento à distância. É o medo do ilhamento, a dor de dançar pela alegria trágica de viver-sem-lar que faz do nacionalismo a contra-face do exílio. Mas Virgílio educou seu corpo na vivência dos arquipélagos e das marés, e sabe que mesmo na descontinuidade com a terra, mesmo distante visualmente do amado corpo tribal, pode-se experimentar a continuidade inventiva – e fugir da dolorosa continuidade ressentida do exílio nacionalista⁶. Este é o sentido mais preciso e precioso do erotismo nos seus poemas, um erotismo que splende para além de um amor possessivo pela terra, da busca de uma continuidade exclusivista – mas uma forma de amor intensivo, inventivo, que quer suspender a descontinuidade espacial pelo gesto de libertação do corpo na escrita tensionada do poema. O que delineia o tribalismo de Virgílio é esse amor erótico, iniciático e sem uma comunidade estável, pois, no exílio, se se aprende uma segunda língua, é fundamentalmente a uma terceira língua que se é iniciado, a um terceiro espaço, um terceiro conhecimento⁷. Enquanto que o nacionalismo acredita na memória primeira das coisas do mundo, e faz disso um cavalo de batalha mortífero.

Mas mais veloz que o real
é a forma, com mil entradas,
como as palavras modulam
o movimento das sensações e criam
o poema, sem ilusões – ritual
do gesto – a mão traça
os fios gráficos do puzzle

⁶ Edward SAID escreve que “talvez este seja um dos mais extraordinários destinos do exílio: ser exilado por exilados, reviver o processo de desenraizamento nas mãos de exilados”, *ibidem*, p. 51.

⁷ Ver Michel SERRES, *Filosofia mestiça*, pp. 12-3.

como se guiada pela intuição
de um cego que retém o saber
de um disciplinado corpo interior.

Dócil ou perturbadora a beleza
tão incestuosa quanto teu branco véu.
No meio da ilha, a volúpia e o traço
batem-se como dois amantes incriados⁸.

Virgílio de Lemos é um poeta cujo tribalismo transforma seu exílio físico em um “nacionalismo” erótico, um tipo de “nacionalismo” estético, no qual o erotismo subjaz ao cioso trabalho com a palavra. O “inútil” trabalho com a palavra poética faz com que a erotização não seja simplesmente interdito pela ordenação e racionalização; ao contrário, é na sensualidade da palavra poética que ela avulta, ativando os fluxos e as pulsões corporais para a criação de novos mares, novos arquipélagos, novas formas de vida (“No meio da ilha, a volúpia e o traço / batem-se como dois amantes incriados”). Seus poemas funcionam como pequenas pílulas vermelhas na arte da deriva criativa. Ele fabrica pontes com a sua terra através do seu corpo, pois sabe que este é o suporte material que a língua tem para lhe reconectar – exilado – à terra distante. Poetas exilados dão dignidade a uma condição dolorosa, pela manipulação carinhosa da palavra poética, quando se aprende a não viver nem *na* terra, nem *da* terra, mas *com a* terra, longe dela⁹. As dificuldades da vida – material e cultural – no exílio, a precariedade do corpo que se arruma sempre desconfortavelmente, que é identificado como estrangeiro, dividem o lugar com a transformação positiva dessa condição em um método de vida crítica e

⁸ Virgílio de LEMOS, sem título, *Para fazer um mar*, p. 91,

⁹ Ver Edward SAID, *Reflexões sobre o exílio*, p. 47-9, e “Exílio intelectual: expatriados e marginais”, *Representações do intelectual*, p.67.

afirmativa, vida criativa a borrar as fronteiras disciplinadoras da existência, da poesia à política. O exilado faz das suas vivências abstração para políticas de massas, laboratório para experiências que buscam dignidade para todos os exilados e olhar crítico para os que permaneceram em casa. Virgílio, por exemplo, ensinou, como se verá adiante, outros poetas e escritores moçambicanos – mais novos – a experimentarem o mar sem o medo de serem capturados pelas histórias e memórias tecidas na colonização¹⁰.

Partir ou fugir não é uma atitude reativa, mas francamente ativa – criação de novas linhas de movimento, novas redes de trocas, novas formas de composição, novos mundos. Na partida e na fuga, novos lugares são atravessados, novos nomes são vividos, novos corpos são tocados, novos delírios são produzidos. Se o exilado parte sempre angustiado, é nessa alegria séria que ele se reinventa para além da razão provinciana, da razão estática de quem fica e se municia com as armas assinaladas pela memória e pela língua. Partir é traçar linhas aleatórias e leves tracejados sobre o chão que se abre sem referências – absolutamente sem referências. Tanto que Virgílio, antes, e mesmo depois, de desembarcar em Paris, continuou em permanente errância pelo mundo: Buenos Aires, Tóquio, Grécia, França, Estocolmo, Cuba, Cabo Verde, Índia, Brasil¹¹, lugares pelos quais sempre migrou poeticamente. Por isso, afirma que:

eu por meu lado direi à minha
razão mãe de querer ficar
que fique por aí provinciana
soleníssima a secar

¹⁰ Ver Carmem Lucia Tindó SECCO, “O mar nas letras moçambicanas”. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: volume III. Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau*.

¹¹ Essa lista, nessa ordem, é fornecida pelo próprio Virgílio, na entrevista concedida a Carmem Tindó Secco, op. cit., p. 148.

peles de jacaré e a sua
porque eu contranatura decidi
ser comboio
comboio feito de formigas
nómadas anfíbias
come-gorilas suga-galinhas
ladra-dráculas
devoradoras sobretudo do medo
de ser devorado
e de carne sem ossos

direi também à minha razão de estalo
e aos “graxas” do Scala
e da malícia própria
do estar na esquina
que sendo sonhado comboio parto
sem carga nem passageiros
excepto os canibais insectos
do meu eu-comboio furioso¹²

Virgílio sabe que não quer secar, não quer ficar sem correr riscos, sem errar – e errar é delirar, é criar, é criticar, é cambiar, é caminhar convulsiva e fragmentariamente, aos solavancos, ao sabor-saber do corpo, atento sempre à criação de fraturas no poder, à fabricação de energias nômades para o “eu-comboio furioso”, feito de formigas, insectos canibais na sua força devoradora e, principalmente, na sua atitude “contranatura”, construtivista¹³. Essa talvez seja a lição maior que se aprende do seu corpo, pois no exílio sente-se o corpo como não pertencente a nenhum dos territórios em que se move.

¹² Virgílio de LEMOS, “Um torrão de açúcar em dois dedos de pudor”, *Eroticus Moçambicanus*, p. 124.

¹³ Ver que Edward SAID escreve que “o dever do intelectual [no exílio] é mostrar que o grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído”, em “Manter nações e tradições à distância”, *Representações do intelectual*, p.44.

A vida de fronteira está sempre correndo o risco de se tornar uma não-vida, e a fronteira um não-lugar, pois o mestiço é um ser exilado, fronteiriço, monstruoso e incontrolável – numa época de territorializações fortes como a dessa passagem de século, de identidades agressivas e excludentes, o mestiço facilmente se apaga ou é assimilado.¹⁴ Uma “pedagogia” mestiça, afinal, deve servir para ensinar principalmente a contaminação e o cruzamento, ensinar a se ser o nó górdio, ponto obscuro da história e da cultura, o limiar da representação, no qual se misturam corpos provenientes de caminhos transversais e arrevesados.

*

GRAFISMO PARA VIRGÍLIO DE LEMOS

*quantas letras bastam
para minar as estradas do Império?
quantos passos dados
desviam os rios dos grandes desertos?*

*só a necessidade diz quão cruel
quão desnudo se é
sob os céus de quantas bocas
que evitam a palavra impura
a potente palavra que exato agora
se espraia – lama na rua
bílis do desejo*

¹⁴ Jeffrey Jerome Cohen, em “A cultura dos monstros: sete teses”, escreve que “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso”, em Tomaz Tadeu da SILVA (org.), *Pedagogia dos monstros*, p. 32.

*ri-se como quem planta bombas
sob a própria pele e sabe
para implodir Impérios e Nilos
não basta soprar
é preciso morder o chão com os pés*

*vibram passos a cada letra
que se espalha como raio –
ganha-se o espaço e se rasga o regaço da terra*

*rompida a beleza circular do mito
mente-se os homens que se é
sob os nomes das cobras que se cria e gritam
subcutânea-
mente
cobras ancestrais anfíbias africanas
cobras guerreiras cortando o mar
parindo ninhadas e desterros
riscam hoje os chãos
com seu destilado veneno*

*quantas letras bastam
para minar as estradas do Império?
quantos passos dados
desviam os rios dos grandes desertos?*

*

NOMES

Os nomes têm o poder de identificar por simulação. E toda simulação é também mágica criadora do real. Sem os nomes, não há simulação – sem os nomes, não há real – sem os nomes, não há poesia – sem os nomes, não há vida. Virgílio bem sabe disso. Não é preciso dizer. A nomeação é freqüente em sua poesia. A nomeação por excelência – a dos nomes próprios. Eles fazem parte do seu estranho e belo ritual, do seu delírio de vida. Não, eles não são atores numa peça, não representam papéis, não simbolizam praticamente nada. Não há dramatização aí.

Rio e choro sendo a máscara e o rosto
nomeado língua capaz do que não sei¹⁵

É-se afirmativo sempre que a velocidade é máxima. Não vê nossos corpos? Eu estou com você e ambos assumimos os nomes deste delírio escrito. São inúmeros os nomes de Virgílio, nomes que vem e vão: Ibo, Reinaldo Ferreira, Suahíli, Lee-Li Yang, Índico, Ilha de Moçambique, Quirimbas, Alexandria, Matemwe, Zanzibar, Duarte Galvão, Chope, André Breton, Virgílio de Lemos, Kimwanes, José Craveirinha, Macua, Vinícius de Moraes, Goa, Noêmia de Sousa, Muipíti, Bruno dos Reis, Fernando Pessoa, Haiti, Lourenço Marques, Oriente, Aimé Césaire, Ruy Guerra, Tristan Tzara, Rui Knopfli, Rio de Janeiro. O poeta se apropria deles como o nômade que recolhe resíduos, raspas e restos de frutas caídos no chão das árvores, para se alimentar e prosseguir a marcha. No seu delírio, os nomes atuam como parte do improvisado ritual que cria focos

¹⁵ Virgílio de LEMOS, “Do mar o incriado nasce”. *Eroticus moçambicanus*, p.65.

de intensidade, “nós” de tensão. E a escrita de Virgílio é repleta de “nós”, apropriação de nomes, emaranhados de sujeitos, zonas de indeterminação, partilhas de perdas e ganhos, limites e devires. Virgílio é um fabricante de “nós”. Nos “nós” da sua poesia há uma tomada de partido, pois o delírio dos nomes próprios é sempre um delírio histórico-político. Escreve-se isso pensando nos Suahílis. Eu não os conhecia até ver como você os oferece ao meu olhar, fazendo-os gesticular, falar a sua própria língua e revolvendo massas históricas, geográficas, étnicas e nacionais, não como conteúdo organizado, estável e pacificado, mas como potência para uma escrita insurrecta e tribalizada – grafismo.

Os ventos do Sudeste queimam
os tectos do makúti
e os rosto de m`siro
swahilizam o Profeta.¹⁶

Língua franca da África Oriental, o Suahili é a língua de comerciantes islamizados desde há muitos séculos, língua de povos que sabiam se contaminar de outras etnias. O que é uma língua franca senão uma língua de comércio, de contaminações, de epidemias e devires? Virgílio sabe que ser Suahili em Moçambique é saber compor Estados com predominância étnica Macua¹⁷. Suahilizar, então, é “saber compor”, é se disseminar negociando com outros grupos, com outros nomes, com outras histórias. E Virgílio de Lemos sabe muito bem compor. Aliás, Virgílio é resultado de uma composição, é nome compósito – filho de mãe moçambicana e pai branco de Goa, ele é um resíduo do processo de implantação da máquina colonizadora portuguesa em

¹⁶ Idem., “Os rostos do m`siro”, *Para fazer um mar*, p. 29.

¹⁷ Ver René PÉLISSIER, *História de Moçambique: formação e oposição*. 1854-1918. Vol. 1, p. 54-6.

sua terra. Corpo imperial plenamente rebatido sobre a terra. Podia ter enveredado pela forma majoritária de ter um nome único, uma família, uma história, mas no seu corpo anômalo percorrem multiplicidades de nomes, de bandos e de histórias. Só se sobrevive sabendo compor, por contaminação. E Virgílio é um sujeito residual, este é seu delírio, seu estranho ritual de nomeação, sua poesia. Quem o lê, aprende a compor muito com ele. O modo como traça seus avizinhamentos, seus contatos, não são aproximações etnográficas, não possuem o douto olhar de quem retrata e representa com realismo sócio-histórico, mas o olhar abstrato-apaixonado de quem é movido pelo corpo, de quem se deixa conduzir por ele para compor concretos domínios subjetivos. É esse tipo de subjetividade compósita, construtivista que chama a atenção para o poeta.

Perfumes
perscrutantes notas
musicais
me swahilizando
o desejo
na respiração ofegante
da tempestade¹⁸.

Virgílio, no entanto, sabe que ser Suahili é também empreender guerras de resistência. O Domínio Suahili-Macúá foi o de mais longos contatos com os portugueses na costa de Moçambique, de mais longas interações, de mais longos comércios, mas também o que mais e melhor resistiu¹⁹. Os que melhor assimilam e são assimilados – os que melhor se espalham – são os que melhor resistem, eis o ensinamento dos seus poemas. “Swahilizar o Profeta”, incorporar Maomé e a cultura árabe como a um Macúá,

¹⁸ Virgílio de LEMOS, “A tempestade ou o Grande Concerto”. *Op. cit.*, p. 31.

¹⁹ Ver René PÉLISSIER, *op. cit.*, p. 128.

um Maconde, um português, um inglês ou um francês. O Suahili é uma língua Banto, cujos dialetos do norte eram escritos em arábico – ainda hoje o Suahili é a escolha preferencial para se escrever poemas em certas regiões do leste da África²⁰. Daí a sensorialidade “swahilizando o desejo”, erotizando essa composição, dando sabor a esse saber (se) contaminar, esse saber guerrear e resistir, esse saber criar.

Os Suahilis vivem de alianças – “trocam alianças”. Assim como se avizinham dos Macúas para resistir aos portugueses, avizinham-se destes para vencer os Macúas. Fazer aliança não é casar, mas saber compor, negociar por contaminações, adotar novos nomes, novos bandos e novas histórias, na medida imperiosa das necessidades e dos desejos. A escrita de Virgílio é movida pela vontade – dentre muitas outras – de suahilizar, a si e ao mundo. Virgílio toca, acaricia, machuca um corpo suahili, dissemina seu vírus, sua escrita é a coreografia, a géstica desse toque – não seu manual de instruções –, é o mapa desse e de outros contatos que seu corpo efetuou ou a que se submeteu para aprender a compor sua singularidade, sua estilística existencial, suas trocas de alianças. Quando se lê sua escrita, portanto, depara-se com uma espécie de brincadeira de “passa-anel”, economia afetiva na qual o poeta se metamorfoseia em seveciador de alguém, para quem se oferece a aliança dos inúmeros nomes, bandos e histórias com os quais já se compôs algum tipo de movimento. O leitor vê e participa desse jogo quando escolhe essa escrita que diz de si, quando ele escolhe Virgílio. Que é agora um dos meus nomes – me escrevo Virgílio de Lemos e sou moçambicano, exilado, poeta, filho mestiço em língua portuguesa, filho da memória colonial, crescendo junto ao

²⁰ Ver Jacques MAQUET, *Civilizations of Black Africa*, p. 21-4.

mar, fora da terra natal. Eu é um outro – eu é Virgílio, quando os corpos se olham, se tocam, se cruzam, se lambem – pois que se deixa olhar, tocar, cruzar e lambem, e assim também se faz com outros. Compõem-se, portanto, um Estado Suahili, neste caso sem predominância étnica, apenas o mais mestiço e insuspeito desejo de escrever com o corpo todo, alucinado por entre necessidades ampliadas e obrigações sob o controle flutuante dos nomes próprios.

A proliferação dos nomes na sua poesia cria uma margem para que se pense em Virgílio como um corpo compósito. As subjetividades vibram aleatoriamente nos seus textos como partículas, cada uma detendo um maior ou menor grau de vibração, consumindo ou despendendo mais ou menos resíduos, a depender da intensidade da composição – sempre precariamente costurada – que é produzida entre o poeta e o nome. São nomes inumeráveis, com suas histórias, geografias, bandos, raças, que me contaminam, mudam meus vetores e depois me abandonam, passando outro a ser meu corpo que gesticula frenética ou suavemente, diante do peso ostensivo da filiação, do peso opressivo da gravidade. Na multiplicação dos nomes de Virgílio, observa-se a leveza da mudança de perspectiva²¹. Nessas composições criam-se zonas de indeterminação, e atravessar – ou ser atravessado – de um para o outro, efetuar esse tipo de deslocamento é fazer política, é escrever história, é criar. Alguns desses nomes possuem um grau de intensidade maior, proporcionando uma estadia um pouco mais prolongada e atuando como uma breve reterritorialização. Às vezes há fugas e retornos,

²¹ Cf Ítalo CALVINO. “Leveza”. In. *Seis propostas para o próximo milênio*: “Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo a mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. (...) Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle”, p. 19.

que, entretanto, passam longe de adquirir caráter definitivo. Isso seria ir contra o sentido de um nome próprio, que é sempre o de abrir o círculo que protege do caos do fora – cada novo nome com o qual se compõe é um novo sentido que se toma, uma nova “teia de fugas”, uma nova história e uma nova política que ultrapassa “o provincianismo colonial, abrindo Moçambique ao mundo (...) que se saísse dos nacionalismos e regionalismos estreitos, que se libertasse dos fascismos e de outras formas de autoritarismo”.²²

Então a questão que se coloca é a de se encontrar pontos de intensidade fortes o suficiente para fraturar formas de autoritarismo. Não se pensa aqui em ninguém melhor do que uma mulher para isso. O corpo de uma mulher é a história premente de muitas práticas de cerceamento e de opressão. Do corpo da mulher, a família foi fabricada. Antes, entretanto, roubaram-no dela própria. Assim como o roubaram também dos homens. Onde posso fabricar meu corpo de mulher? Na escrita, onde se produz a minha feminilização. Quando escrevo, estou em franca metamorfose e recuso as determinações de filiação, de sexização, de etnização, de nacionalização, etc. Sou eu quem compõe essas alianças, sempre escusa e maliciosamente. Sou eu quem escolhe minha história e minha geografia. Meu desejo e minha escrita orientam minha composição. Assim também Virgílio, que escancara eroticamente o seu corpo, deixando-se arrastar indiferente entre os sexos, encontrando no nome de Lee-Li Yang – e na forma particular da moça – seu corpo roubado de mulher. Escrever com esse nome é reconstruir um corpo indomável, é empreender uma guerra de negação à fila ordenada e militarizada da

²² “Entrevista com Virgílio de Lemos” In. *op. cit.*, p. 143-9.

história, à linha cadenciada da prosa dos calendários, dos cronogramas, da narrativa trivial das sociedades disciplinares.

1

Não faças de mim o que não sou nem
quero ser
não serei peixe nem ave nem
asa ou vento
nem grito de quizumbas ao desdém
da lua
naus da fantasia nem cega luz
da solidão nem
mais, nem...

2

Serei antes o que sou, mulher
de mil segredos²³

A potência das recusas dessa mulher está em todos que se permitam compor. Essa potência tem um ritmo valvular, que se expande e se contrai, que se abre e se fecha, ritmo feminino – ritornelo que experimenta do caos para refazer uma nova forma. Esse é o movimento corporal de Lee-Li Yang, o movimento de um corpo construído de mulher, movimento das pulsões corporais inscritas nos ritmos que encavalam versos sobre versos. Essas pulsões que vão além dos versos e se rebatem no próprio discurso poético, nas rítmicas frases que se somam em espaços de tempos silábicos cada vez mais oscilantes, mas tendentes à velocidade infinita: “nem... nem... nem... nem...”. Ritornelo das negações de um corpo que se encaminha para a afirmação (“Serei antes o que sou, mulher”). A auto-definição surge como condição preexistente dessa velocidade infinita

²³ Virgílio de LEMOS, “Sagrado coração de meus anseios – I”, In. *Ibidem*, pp. 37-8.

que Virgílio de Lemos, poeta, adquire na proliferação de nomes, na formação de bandos, na multiplicidade de histórias e geografias. O nome – como efeito de uma intensidade sobre um corpo – dará a esse corpo a força e a potência da invenção. No caso de um nome de mulher, essa potência se torna evidente em Virgílio. Não que a mulher não esteja presente nos demais nomes próprios com os quais o poeta compõe, mas o nome de mulher é aquele em cujo corpo – constantemente roubado e reconstruído – um excesso político de vida se faz nítido e mais ativo.

TERRA

As alianças que Virgílio forja colocam em funcionamento os grafismos da sua escrita. Isso porque as alianças são sempre abertas aos fluxos exteriores, ao contato com outros corpos, às epidemias e às contaminações. Alianças não são sistemas fechados, delimitadores e sobredeterminados como as filiações, pois pertencem a uma relação de outra ordem com a terra – relação que não a da propriedade privada, da família, da formação estatal. A terra é o corpo arcaico da tribo²⁴, no qual todos vivem e interagem, do qual todos se alimentam, sobre o qual todos se locomovem, no qual todos se inscrevem, como uma comunidade sociobiológica. O artista e o xamã são os responsáveis por manter fortalecidas os pontos de contato com o corpo arcaico da tribo, isto é, as identificações com a terra – o espaço telúrico –, pois ambos conhecem os caminhos da comunicação corporal entre a série tribal e a série telúrica, a arcaica territorialidade flutuante. Assim, tatuagens, escarificações, danças, pinturas, cantos,

²⁴ Ver José GIL, *Metamorfoses do corpo*: “implica uma vivência do corpo singular como não separado, não isolado das coisas e dos outros corpos”, p. 58.

sacrifícios, gestualidades, ornamentações, guerras, vestes, máscaras são grafismos de uma escrita corporal anterior à escrita despótico-imperial, que vê no corpo do Grande Déspota o único espaço legítimo para se exercer funções divinas – o representante do Invisível. A escrita corporal opera como inscrição visível na carne, grafismo material que marca o corpo da tribo – não com qualquer signo transcendente, mas com a urgência instantânea do próprio corpo.

Na poesia de Virgílio de Lemos, a memória passa entre a escrita despótica – com seu discurso poético pronto para ser lido por um corpo-sujeito de uma família nacional qualquer – e a escrita eroticamente selvagem do neografismo – que potencializa o corpo tribal, por exemplo, com a emergência das ilhas nos textos do poeta. Quando Virgílio escreve, encontra na pele tanto uma memória cultural institucionalizada e familiar do discurso nacional quanto uma memória biocósmica, ainda em contato com a terra-corpo, uma memória selvagem, irrepresentada e irrepresentável. Sua escrita consegue produzir signos telúricos que são dádivas da própria constituição das suas subjetividades: mar, ilhas, cidades, continente, flores, plantas, sementes aparecem nos seus textos poéticos, em discursos que oscilam entre uma memória cultural já devidamente ordenada e controlada e a memória biocósmica alucinada da dor instantânea da carne. Se por um lado sua escrita poética será configurada e sobredeterminada pelas pressões da paisagem histórico-cultural, por outro lado, ela também conseguirá dinamitar essa paisagem constritora, abrindo rachaduras no corpo nacional para a emergência de um geografismo das afecções no corpo arcaico da tribo.

Divisa-se em Virgílio – sujeito residual, nômade coletor – uma escrita que se processa nos limites exteriores da desterritorialização capitalista dos fluxos semióticos. Além da sua composição proliferante de nomes próprios, a terra também aflora nessa escrita como corpo imanente. Então, se por um lado o Estado Nacional atua no seu discurso poético como o Grande Déspota paternal – que cria a escrita fonética linear e ordenada para a identificação conjunta de todos os membros da comunidade –, por outro lado, a moderna sociedade africana, além de se definir por processos de decodificação e desterritorialização capitalistas, também se define como neoterritorialidade²⁵ – na qual o corpo arcaico da tribo ressurge em meio a uma variada e proliferante palheta de cores, línguas, etnias, fragmentos de estórias, histórias e geo-grafismos. São os neoarcaísmos daquilo que essa escrita também deseja e fabrica, que se disseminam pelo mundo por contaminação²⁶. Em Moçambique de hoje, jovens reivindicam a possibilidade de comprar um *Nike Air* para irem a shows de rap, ao mesmo tempo em que fazem uma crítica feroz da pobreza criado pelo “neoliberalismo globalizado”²⁷. Ou seja, em meio à radical desterritorialização de um capitalismo de mercado predador, do qual os Estados Nacionais ou são cúmplices ou são vítimas, emergem neoterritorialidades reivindicatórias que, geralmente, fabricam novos corpos tribais. E são esses

²⁵ Ver Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *O anti-Édipo*, p. 327-8.

²⁶ Para uma boa análise dessas contaminações de neoterritorialidades no capitalismo nos anos 60, ver Fredric JAMESON, “Periodizando os anos 60”: “Na verdade, politicamente, os anos 60 no Primeiro Mundo devem muito mais ao terceiro-mundismo no que diz respeito a modelos político-culturais (...) A independência de Gana (1957), a agonia do Congo (Lumumba foi assassinado em 1961), a independência das colônias francesas ao sul do Saara após o *referendum* gaullista de 1959 e, finalmente, a Revolução Argelina (...) – sinalizam, todas, o nascimento convulsivo daquilo que viria a ser conhecido mais tarde como os anos 60. (...)”

Os anos 60 foram, assim, a época em que todos esse “nativos” tornaram-se seres humanos, e isto tanto interna quanto externamente: aqueles internamente colonizados do Primeiro Mundo – as “minorias”, os marginais e as mulheres – não menos do que os súditos externos e os “nativos” oficiais desse mundo”, p. 84-5.

²⁷ Hermano VIANNA, “Vozes não-cordiais”.

nearcaísmos, esses neografismos que a escrita de Virgílio de Lemos também processa e produz. Colados ao corpo da terra, eles ganham coreografias e contornos extremamente sensuais na profusão dos seus movimentos.

Meus lábios procuram-te avidamente
no delírio do meu amor por ti
beijo-te inteira África
e sou cruel terno verdadeiro.
Nos troncos esguios de altos eucaliptos
shindjingritanas e soas
fazem ninhos e amor²⁸

Lê-se a experiência escrita – presa ainda a uma certa linearização domesticada do corpo comunitário – de uma erotização da vida na terra africana. A sonoridade livremente sensual dos dois primeiros versos decassílabos (“meus LÁbios procUram-te AvidamEnte / no delÍrio do meu amor por tI”) é intensificada pela rítmica consonantal do verso seguinte (“Beijo-Te inTeira...”), até o fecho com o sujeito de tanto desejo: África. Mas aí Virgílio já assume sua função do amante-violador (“sou cruel terno verdadeiro”), para quem a interdição – afinal, trata-se da terra-mãe, continente maternal – é temporariamente suspensa na relação física em busca de prazer com a terra. Essa suspensão é a violação que se avizinha, no ato da sua escrita, da experiência vivida dos pássaros, nos “troncos esguios dos altos eucaliptos” – vôo violentamente amoroso de uma escrita, que tenta novamente se comunicar sem intermediações com o corpo telúrico da tribo.

Todo o meu sonho disperso

²⁸ Virgílio de LEMOS, “Beijo-te inteira África”, *Eroticus moçambicanus*. p. 127.

entre os homens e a terra
o humano do meu olhar
e a dor que o teu encerra
(...)
mas os que fazem blocos de cimento
os que vivem nas construções
os que cantam no cais
os que perfuram nas minas do Rand
os que vendem peixe no bazar
os que batem chapas nas oficinas
os que são diligentes serventes,
esses e só esses devem contar
para os grandes sonhos de luar
em que as danças acordam anseios²⁹

A comunicação com o corpo tribal – no qual todos se comunicam entre si, no qual a inscrição se fabrica como gesto mágico, no qual a escrita é grafismo do corpo singular, dançando sobre a terra de todos –, no entanto, se segmenta. Seu discurso poético não dança livremente na pele da página, mas se desenvolve ordenada e linearmente nos versos, solenemente anafóricos. Virgílio de Lemos – sujeito compósito – algumas vezes deixa de manusear a repetição cíclica e mágica – o ritmo biocósmico – da escrita dançarina e erótica e se perde na dispersão regrada de uma escrita linear e fonetizada no tempo histórico. Poder-se-ia ainda pensar que há o insistente anonimato dos homens, elípticos nos versos anafóricos do poema, mas o tempo do trabalho os especializou, os enquadrou, os repartiu relativamente – a repetição do “os que...” – em tarefas individualizadas – fazer, viver, cantar, perfurar, bater. A terra agora está repartida em metáforas que – ao designar alguma coisa ausente – se encaminham na direção de

²⁹ Virgílio de LEMOS. “Native song nº1”. In. Op. Cit., p. 108.

danças que “acordam anseios”, mas não mais celebram a vida imediatamente³⁰. Às vezes, a dança na poesia de Virgílio não é imediata nem direta, não se dá mais sobre o corpo da terra, na carne dos homens – às vezes, a dança simboliza a dívida com o Grande Pai, que criou a comunidade, dividiu e especializou seus membros.

ILHAS

Virgílio reescreve um mar moçambicano, fabricando-lhe as ilhas e os arquipélagos. Alguns o chamam “o senhor das ilhas”,³¹ senhor dos arquipélagos – *archipelagos*, em grego bizantino, é “mar principal”, mar anterior. O arquipélago é uma dobradura, uma articulação geográfica entre um mar e um conjunto de ilhas, parte de uma topologia marinha – quando fundo e superfície se identificam e produzem essa multiplicidade anterior e principal. Então, quando o fundo sobe à superfície, nota-se que o pélagos não é nada mais do que um efeito de superfície, sendo a interioridade marinha também nada mais do que o desnível de um arquipélago, que ilhas desenham por estranhos grafismos – geo-grafismos. O começo do mar é o acontecimento múltiplo e aleatório da insularidade – o mar começa nas ilhas. Sua multiplicidade é a das tribos, dos bandos, das alianças temporárias, dos acordos ilegais. Virgílio retribalizou o mar moçambicano, fraturando sua unidade ordenada pela história, e grafou novos percursos,

³⁰ Ver José GIL, op. Cit.: “Com o tempo histórico inaugura-se um destino diferente do corpo. Rupturas fundamentais quebram os equilíbrios sociais das sociedades arcaicas. O tempo ‘cíclico’ que marcava fortemente a sua vida torna-se ‘linear’, não repetitivo, histórico. Abre-se uma brecha na temporalidade primitiva que as formações sociais tentarão sempre colmatar, daí em diante (...). A atitude do homem face aos códigos muda. Dantes, porque a organização dos códigos estava a serviço do corpo, os símbolos não tinham existência independente ou ‘transcendente’: o homem vivia no mesmo plano com os signos – na sua função, utilidade e uso – nenhuma distância se estabelecia entre o sentido e sua materialidade”, p. 66.

³¹ Título do prefácio escrito pelo poeta Luis Carlos Patraquim ao livro *Para fazer um mar*, de Virgílio de Lemos.

perigosos, repletos de surpresas e mistérios, prazeres e riscos de vida. Ilha de Ibo, Ilha de Moçambique, Angoche, Muitipi, Ouamisi, Arquipélago das Quirimbas. Nomes que são nomes que são nomes que são nomes. Tudo ainda por ver. Tudo ainda por escrever. Mar e ilha – maravilha dos corpos, corpos maravilhosos.

Ser ilha ser
elíptico retomar
regressados sinais
de ausência
mar surreal da memória
que os mitos criam
que o inconsciente
fustiga
história na história
exílio no exílio
da tragédia
palavra que violenta
e se violenta
visão que devora e
se devora regresso
que se consome
silêncio
que se interroga³².

Ao retribalizar o mar, Virgílio o faz compor com a terra. Suas ilhas também são neoterritorialidades, são intensidades só possíveis para quem nasceu nessa fronteira entre mar e terra, terra na mais absoluta continuidade dos corpos. Suas ilhas são sempre corpos flutuantes, soltos e erráticos, imensos corpos miniaturizados pela força de afecção que o poema contém, gigantescos pela sua onipresença. Por isso, por tantas

³² Virgílio de LEMOS, “Mar de movimento”, Op. Cit. p. 72-3.

definições que esvaziam o sentido de “ilha”, Virgílio, o poeta, acaba se tornando ilha, na espiral de vivências e definições – múltiplas, sinônimas e intermináveis –, num primeiro verso que aponta para a singularidade aleatória de “ser ilha”, na replicação em aberto de “ser”. Na fronteira dos acontecimentos, é esse o ponto em que se opta por repetir repetir e devir diferente (“história na história”, “exílio no exílio”, “palavra que violenta e se violenta”, “visão que devora e se devora”), no ritmo que se faz de improviso, de ouvido, de histórias de histórias de histórias que se fixam pela circularidade polimorfa do corpo – mesmo corpo fonte do improviso, mesmo corpo que elabora os sons caóticos do mundo, mesmo corpo que vive sua história e a dos outros na carne, mesmo corpo que escreve para se afirmar corpo tribal. Por isso Virgílio sabe que escrever eroticamente é perseguir de maneira incurável as possibilidades de preservação da sua própria vida – principalmente na morte, na reinvenção, na reprogramação –, preservação pela produção de formas de continuidade entre si e o mundo³³, limiar de uma escrita que se faz entre a representação simbólica pelas instituições sócio-culturais e a escrita, que é puro fluxo analógico a atravessar os abismos e os muros estabelecidos da escrita despótica, legal, inteligível, “produtora de conhecimento”.

É essa disposição corporal dele, é essa disposição em compor com as ilhas do mar de Moçambique, é essa vontade em passar por entre elas, em se deixar arrastar, dispersar e dilacerar pelo redemoinho que elas formam, é esse movimento voluntário do corpo que age como fiel da balança entre a docilidade da escrita que representa as ilhas – pinta-lhes os dotes naturais, desenha-as imagens decalcadas de pré-existentes ilhas – e a

³³ Georges BATAILLE, *O erotismo*, p. 21-37.

perturbadora ultrapassagem das interdições, com a criação de pontes ligando vidas perdidas nos emaranhados lógicos de um mundo completamente arredo aos malabarismos frasais, aos contorcionismos sintáticos, aos alambicamentos ornamentais, aos desobramentos semânticos, às sincopas rítmicas – mas, sobretudo, vidas que se encaminham no delírio que procura ininterruptamente definições para si e para o mundo, definições sobre definições sobre definições, espirais de definições, redundantes, repetitivas, gaguejantes, compulsivamente desenhadas pela vertigem que se tem ao ser avaliado de forma premeditadamente vil. Pois que ninguém pode saber o que uma escrita pode – e cabe a ela inventá-lo, deixando claro tratar-se de invenção –, para além de qualquer interpretação, que é ato fascista de violência quando se traveste de discurso da verdade – a interpretação como hermenêutica sócio-cultural é uma violência infringida a um corpo alheio, um estupro, um assassinio, e o intérprete, o matador do sentido e da vida. Por isso – e contra isso –, Virgílio elegeu a ilha.

A contaminação da escrita de Virgílio pelos fluxos neoterritoriais da tribo e do bando é a forma que seu corpo ainda tem para se potencializar em um mundo em que ganham mais espaço as imagens do corpo do que o corpo próprio. Para recuperá-lo das imposições do mundo do ordenamento imaginário, da escrita militarizada, da simbolização generalizada, a violência se dá, então, na erotização da própria palavra, com o estilhaçamento do discurso poético na dança aparentemente aleatória dos signos colados ao corpo da terra – corpo tribalizado, neoterritorializado na sacralidade do gesto de transgressão erótica. O texto a seguir é exemplar desse tipo de fluxo erótico atravessando sua escrita poética.

		SEIOS		
	De mistério		de rio sim	
		de rio		
		não		
SEIOS	de mágoa	magia	d'água	SEIOS
	de maresia	SEIOS	d'heresia	
	d'erosão		d'eros	
	de m'siro		d'Atman	
		de línguas		
		de mutismo		
	SEIOS	d'azimuth	SEIOS	
		d'ilha ³⁴		

Os neografismos de Virgílio vibram pela superfície, acarinhando o mundo pelo espaçamento físico dos signos. Aqui, sua manipulação material da escrita se desprende definitivamente da linearidade – sempre autoritária – e fabrica seu dedilhado na enumeração erótica. O telúrico, então, é afirmado como o corpo de quem escreve o poema, porque não há diferença real entre a terra e seu corpo³⁵. A tribo a que Virgílio pertence aflora precisamente na vibratibilidade dos nomes que parecem efetuar alguma dança ritual na página, numa simetria imperfeita e precária – essa é a sua força –, como toda vivência de um tempo cíclico e de um território móvel, nos quais a repetição engendra sempre alguma sorte de diferença. A abdicação do uso de verbos faz de Virgílio manipulador de signos que não se separam do mundo, mas que a ele pertencem

³⁴ Idem, “SEIOS”, *Eroticus moçambicanus*, p. 117.

³⁵ Arjun APPADURAI escreve que “a preocupação dos antropólogos com as regras de residência e sua relação com grupos de descendência e outras formações sociais, por exemplo, é baseada na sensação contínua de que vários tipos de realidade do espaço geográfico limitam e determinam os arranjos sociais. Apesar de alguns vigorosos esforços em opor-se a tais variedades de determinismo geográfico (...) ainda há a sensação bastante difundida de que os seres humanos são condicionados a demandar espaços de lealdade que constituem extensões do seu corpo”, em “Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional”, p. 42.

como sujeitos-objetos mágicos na sua exterioridade – prontos para serem manuseados pelo poeta-xamã, protetor do corpo tribal pela fabricação da memória biocósmica. Essa memória material é produzida pela proximidade físico-sonora entre certas palavras no texto, que funciona como corpo mobilizado para render a viabilidade da vida no mundo. Assim, os compostos não-opositivos “mágoa-água”, “maresia-heresia”, “erosão-eros”, “mutismo-azimuth” são às vezes deslocados pela presença de um terceiro elemento – “língua”, “magia”, “ilha” – e cercados e movimentados eroticamente pela presença ostensiva do signo “SEIOS”. O geográfico, o sexual e o mito-cultural são os campos semânticos a que as palavras pertencem – geografia (“água”, “erosão”, “maresia”, “ilha”, “rio”, “m’siro”, “Atman”), sexualidade (“SEIOS”, “mistério”, “línguas”, “eros”, “heresia”) e a mito-cultura (“mistério”, “línguas”, “magia”, “heresia”, “azimuth”): elementos detonadores da memória material biocósmica de um grupo tribal. É com o baralhamento desses campos que Virgílio fabrica o corpo da terra, zona na qual se encontra borrada a distinção entre meio, código e comunicação³⁶.

A maior ou menor força erótica que toda mão imprime na fricção com a escrita faz pensar nessa continuidade material entre sua escrita, seu corpo e as ilhas. As mãos que experimentam a fragilidade dos teclados diante delas são as mesmas que experimentam um corpo desejado, bem como as mesmas que vivenciam um certo acontecimento. O corpo – enquanto suporte da vida – é matéria formal. Nada de imagem ou discurso, mas única e somente ele próprio: corpo – feixe de nervos e tendões, fibras musculares e canais circulatórios, massas neuronais e terminações nervosas da pele, capa

³⁶ Jean LOHISSE *apud* José GIL, op. cit. p. 55-6.

de pêlos e articulações ósseas, secreções hormonais e descargas elétricas de movimentos diversos. Esse corpo, e somente ele, sabe de si mesmo. Virgílio deriva dele a força erótica da sua escrita.

Perfuro a ilha
a lira
e o arco
rasgo com ardor
a topologia
do lugar.

Serei a espada
que te decepa
o que em ti resiste
gelos ou rigores
da gruta.

Entre meus joelhos
aberta ao jogo
exiges que molde
a poesia à tua silábica
estrofe³⁷.

A lógica que organiza poemas é a mesma que faz com que o corpo os escreva, escrevendo-se – a descida à violência erótica da vida, à pletora de movimentos pelos quais a vida que se auto-organiza em busca sempre de mais vida – *autopoiesis* dessa máquina sociobiológica. Corpo e ilha no amoroso embate pelo poder da poesia, com o poema ganhando forma à medida que a ilha se faz espaço por excelência para experimentação, para a *autopoiesis* (“Perfuro a ilha / (...) / rasgo com ardor / a topologia

³⁷ Idem, “Lábios do indizível”, *Eroticus moçambicanus*, p. 90,

/ do lugar”). Todo o texto se vale da instrumentalização erótica da palavra como forma para se auto-organizar enquanto máquina de viver – uma organização sempre muito precária, muito efêmera, programada para resistir à sua destruição iminente. A fragilidade dos versos – sua brevidade e inconstância rítmica – fica estampada tanto na leitura quanto na visualização do poema, das estrofes que sabem a um grosso risco que desce pela parede livre da folha, na disputa pelo controle da criação da vida. Mas essa é a sua força, a luta pela sobrevivência que está longe da simetria do mundo clássico, mas que possui pontos luminosos, verdadeiras pedras de toque de uma estilística da existência: “perfURO a ILhA / a LIRA / e o ARCO / RAsGO com ARdOr” ou “serei a ESPADA/ que te DECEPA” são traços poderosos – quase inventivos anagramas – de um corpo que agarra a unha seu direito à vida, ao ritmo da vida, à música da vida que impulsiona um corpo que sabe compor fortes arranjos sonoros. A sintaxe sonora entre vogais altas e baixas de / u / e / i / com o / a / cria um fluxo de timbres que se enlaça com a série articulatória, de maior variação. A oscilação rítmica dos versos ressalta a dissonância como política móvel de vida, pois o ritmo nasce sempre de uma pulsação corporal.

Suas ilhas são daquelas que se deslocam pelos mares junto com o movimento das placas tectônicas – superfícies móveis, como os substantivos no texto da ilha de Ouamisi.

Será que o mistério vem mais da luz iridescente
que de tua alma errante em busca da vertigem?

Etiópia Sudão Novo Mundo e Extremo Oriente

escravos e canelas, baixelas de prata bordados.
Será que posso falar de omnipresente osmose
entre o sagrado e o grito mineral da carne?³⁸

A ausência de pontuação é um acontecimento que mobiliza os corpos na “busca da vertigem”. “Etiópia Sudão Novo Mundo e Extremo Oriente” é um grafismo que dimensiona a velocidade que essas ilhas emprestam ao mar – sendo por este levada ao absoluto. Nas suas ilhas, percorre-se grandes extensões do globo terrestre, fabricando cartografias de um corpo seletivo na pontualidade das suas afecções. É inquestionável: o corpo de Virgílio de Lemos é simultaneamente devedor e cobrador do tribalismo existente nas ilhas, fazendo-as se locomover – e sendo por elas impelido a se locomover – por estados variáveis, em uma máquina de guerra produtora de signos de contaminação (“luz iridescente” e “omnipresente osmose”). Aliás, ilhas estão sempre presentes quando o assunto é guerra. Existem guerras criadoras, engendradas por diversos bandos e tribos, e existem guerras assassinas, produzidas pelos Estados³⁹. As ilhas, historicamente, localizam-se “entre o sagrado e o grito mineral da carne”. Ilhas são focos de contaminação dos corpos dos que nelas vivem ou por elas passaram. Virgílio nasceu na Ilha de Ibo e a ela dedicou “Ibo: inventário das ilhas”⁴⁰, no qual escreve este poderoso grafismo da sua voz insular.

Direi que os búzios sopram vozes

³⁸ Virgílio de LEMOS, “Ouamisi”, *Para fazer um mar*, p.17.

³⁹ Exemplo de presença de ilhas numa guerra assassina foi noticiada em 1995 pela imprensa, quando a França retomou, no Taiti e Atol de Mururoa (ilhas da Polinésia Francesa), seus testes com armas nucleares. A retomada produziu a formação de tribalismos reivindicatórios, pró-independência e de preservação ambiental das ilhas, fazendo com que logo em seguida, em 1996, a França assinasse o Tratado de Proibição Total de Testes Nucleares.

⁴⁰ Quarta parte do seu livro *Para fazer um mar*, de 1999.

visões utópicas e silenciados sonhos⁴¹

Ideograma sonoro, diriam alguns. Prefere-se aqui afirmar se tratar de um ruidoso grafismo da voz, da voz corpórea de Virgílio a compor com a maresia dessa África Oriental, em íntimo contato com as forças marinhas. Inscritos nas teias fonadoras como dois eixos significantes, “búzios” e “vozes” formam uma espécie de par por aproximação, tanto rítmica (paroxítonas dissilábicas com tônicas formando os apoios de um verso em ritmo atenuado⁴²) quanto articulatória (“BúZios” e “VoZes”), fazendo com que uma palavra ressoe na outra. Assim também ocorre com os pares reflexivos (“VOZes” e “ViSões utÓpicas” ou “viSÕES” e “SONHOS”), num processo de repercussões acústicas que tem sua matriz derivada evidentemente de elaborações e fluxos corporais – como o sopro vital canalizado pela respiração fonadora, as caixas pulmonar e craniana de ressonância. Virgílio também materializa pela sua voz toda uma vivência exposta ao sussurro das ventanias insulares das monções índicas, na proliferação de sibilantes nos versos. Vivências tanto insulares quanto continentais da África, cujos “búzios” maquinam sonora e semanticamente como motores para a fabricação de “visões”, “sonhos” e experiências futuras. A continuidade material entre os búzios e o ambiente cultural africano redimensiona enormemente o geo-grafização dessa voz e desse corpo, fazendo das ilhas um *continuum* geográfico a uma experiência afirmativa da vida africana.

⁴¹ Virgílio de Lemos, sem título, *Para fazer um mar*, p. 87.

⁴² Tradicionalmente, “Direi que os búzios sopram vozes” forma um octossílabo de quatro pés iâmbicos, considerado de ritmo atenuado, pois cada pé se inicia com uma sílaba fraca, sendo seguido por uma forte.

MAR

Terras são infinitas verticalmente – nas camadas geológicas. Mares são infinitos horizontalmente – nas correntes marítimas.

Não se escreve sobre a vastidão das suas superfícies, nem sobre as profundidades de seus pélagos, mas sobre o inumerável das suas velocidades. Existem mares que são tratados com uma lentidão indiferente, que os coloca na mais absoluta distância, formas imperiais constituídas pelas grandes navegações, descobertas e conquistas. O mar comercial é derivado desse mar dos Impérios, das cartas de navegação, mar nacionalizado, via adjetivo ou genitivo – Português, Espanhol, Inglês, da China, das Arábias –, pelo qual viajam os conquistadores – mar historicizado, do controle sobre os corpos, da estriagem pelas latitudes e longitudes, da regulação pelas cartas marítimas, da codificação moderna pelo Direito Internacional e da decodificação dos movimentos e dos fluxos operados pelo capitalismo internacional. A segmentação desse mar não se coloca nas proximidades da terra, mas na distância dos astros celestes, pois ele é função de conquistas, tanto geográficas quanto astronômicas. Esse mar não é o de Virgílio de Lemos, mas o do conquistador, do colonizador português que aportou às suas praias desde o século XV – mesmo antes, quando o conquistador e o colonizador a desembarcar na Ilha de Moçambique eram árabes. É da lonjura, da absoluta distância do mar, que chega o conquistador. Esse, novamente, não é o mar de Virgílio. Existe também aquele que se concentra intensamente em uma proximidade variável – estranha e familiar –, e que sempre é motivo da aceleração das afecções. Virgílio de Lemos é um poeta do mar afetivo, próximo, não dos mares longínquos, afastados da terra, do corpo,

dos desejos. O mar veloz – que essa poesia vai reelaborar em sons, ritmos e dinâmicas – se potencializa, porque colado ao corpo da terra. O corpo do poeta se torna fluido, líquido, quando se põe a escrever sobre o mar – e mesmo quando não se põe. A água é um elemento transitório, maleável, solvente, e seu corpo desliza por essa superfície. Diferente da água do rio – marcada, sobretudo, pela passagem do tempo –, a água do mar é signo plástico, erótico, manuseável, cuja potência informa a precariedade, o fragmentário e a delicadeza de seu discurso poético.

Tudo em mim é mais o mar que vivo
a experimentar
corpo oculto, outro em mim
a desejar⁴³

A força dinâmica e mutável do corpo de Virgílio é inscrita acima pelos encavalamentos dos versos – produzindo os ritmos circulares –, nos sons murmurantes da água marinha (“tudo eM MiM é Mais o Mar que vivo / a experiMeNtar / corpo oculto, outro eM MiM”) e cavos das profundidades (“tUdo... / (...) / COrpo OCUIto, Outro em mim”) que se lê na escrita das ondas desse mar. Quando se escreve sobre o mar, fá-lo com a água que é parte do próprio corpo – com as suas ondas, as suas marés, os seus humores, o seu sal, as suas correntes, as suas lágrimas, os seus ventos, os seus suores, as suas nuvens. Quando se cresce junto dele, sempre se fortalece. No mar se renovam as vivências com o próprio corpo, ele se apresenta mais enrijecido, mais atento, mais saudável. Assim se dá Virgílio. As Monções estão sempre soprando em seus textos. Ventos asiáticos que lhe chegam do mar – códigos semióticos da natureza – voando pela

⁴³ Virgílio de LEMOS, “Sagrado coração de meus anseios – I”, Op. Cit.,p 38.

superfície das águas, fazendo do seu mar um Índico que liga Moçambique a todo o Oriente – “Moçambique é essa África que já é Oriente”.⁴⁴ O Oceano Índico de Virgílio fratura o “Mar Oceano” português e fabrica um Oriente como luminoso horizonte aberto para Moçambique e para a África. Se o mar é historicamente europeu – como um investimento político-comercial –, essa poesia abre as janelas da neoterritorialidade do corpo tribalizado para a invenção de um mar novo, um mar iluminado de ponta a ponta no horizonte.

Mar branco luz branca mar⁴⁵

Tal grafismo – assim, destacado de tudo –, eleva-se como dotado de uma estranha plasticidade e de uma circularidade que persegue a linha do horizonte, como convite a imprevistas aventuras sensoriais por parte do corpo-que-o-lê. O ponto de vista desse corpo-que-o-lê é o de quem olha o mar da terra, pôr ou nascer do sol – observa-se a centralidade visual de “luz” no verso –, iluminando todo o raio de visão do corpo-que-o-lê, louco por mergulhar nessa alucinação escópica. A modulação de gêneros nos adjetivos faz o verso se tornar impreciso, movimentando-se sintaticamente, pois forma dois blocos sintagmáticos (“Mar branco” e “luz branca”), que, no entanto, são curto-circuitados semanticamente pela reaparição do primeiro vocábulo (“mar”) ao seu final. Tal movimento – longe de ser o de uma circularidade perfeita – é melhor percebido como o de uma espiral, um redemoinho que – centrípeto – arrasta tudo para si, concentrando materialmente as forças aquáticas que o corpo do poeta possui. O vento que Virgílio faz soprar do Oceano Índico engendra poemas com cores que só o um corpo

⁴⁴ Mia COUTO, “Prefácio: o pouco de tudo”, In. Virgílio de LEMOS, op. cit, p. 18.

⁴⁵ Virgílio de LEMOS, “Mar de corsários meus sonhos”, In. Op. Cit, p. 40.

aquático é capaz. Da abertura branca desse céu oriental, laranjas e roxos são abstraídos por um espaço marinho que devires animais e vegetais habitam, espaço no qual Virgílio viaja liso, guiado pela incerteza dos desejos e das afecções que recolhe pelo caminho. Pode acontecer desse caminho ser povoado por forças afirmativas da vida e do corpo, ou por forças que lutam para segmentá-lo, cercá-lo, controlá-lo⁴⁶. Então, quando Virgílio desce o olhar para o azul do mar, que – na falta de pontuação – atua como ritornelo na intensificação de um discurso poético também espiralado, o que se tem é o afrontamento entre o liso e o estriado, a passagem entre do azul marinho.

Mar tão exoticamente azul que me esqueço
do azul diáfano mar como um vulcão polvo
(...)
vozes que fogem à reflexão e à razão e são apenas
mar de combatentes solitários mergulhos do azul
no azul despedaçados mastros naus de guerras

de estupros intoleráveis testes de extremos frágeis
corpos inenarráveis mortes meias verdades
silêncios dramáticos azuis na intolerância dos ventos⁴⁷

O mesmo azul que é tentação de esquecimento recorta a sucessão violenta dos versos, intensificando-os. O mar – vindo nos blocos de sensações que são feitos das ondas – desorganiza qualquer vontade de ordenação e traz – num fluxo contínuo – a enumeração transtornada de signos de guerra, possessão, loucura e dor. O corpo tribal da terra – na sua neoterritorialidade – agora se fabrica pela contínua imprecisão da forma,

⁴⁶ Gilles Deleuze e Félix GUATTARI definem a viagem “de modo liso” como “todo um devir, e ainda um devir difícil, incerto. Não se trata de voltar à navegação pré-astronômica, nem aos antigos nômades. É hoje, e nos sentidos mais diversos, que prossegue o afrontamento entre o liso e o estriado, as passagens, alternâncias, e superposições”. “O liso e o estriado”, *Mil platôs*, vol 5, p. 190.

⁴⁷ Virgílio de LEMOS, “A tentação dos azues”, op. cit., p. 66.

variação da luz que o mar lança sobre os corpos, desenhando-lhes o contorno, traçando-lhes o perfil impreciso e dinâmico da pura vibratibilidade das afecções que agem nas suas escritas. Essa dinâmica, essa movimentação espacial é proporcionada pelo corpo que se mobiliza no presente a partir da enorme circulação dos fluxos da sociedade. Virgílio proporciona a Moçambique poder penetrar ativamente no emaranhado de redes, de circuitos, de entroncamentos do mundo de hoje ao produzir um mar vitalizado, um mar que pode compor com a terra. Muitos foram os poetas que não sabiam compor a terra com o mar, fazendo da primeira o único espaço de vida do corpo. Virgílio inventou esse novo mar, traçou novas margens, novas bordas, ampliou os limites desse espaço, para que nele o corpo tribal também pudesse afirmar a vida⁴⁸. Assim, a continuidade entre os corpos da tribo – já existente na neoterritorialidade – também se expande para o mar.

⁴⁸ Ver Carmem Lucia Tindó SECCO, op. cit.

O TEATRO DA ESCRITA E DA VOZ

EM WALY SALOMÃO

*Há uma lasca de palco
em cada gota de sangue
em cada punhado de terra
de todo e qualquer poema.*

Waly Salomão, *Barroco.*

FARSA TEATRAL

Falar ou escrever sobre Waly Salomão é correr grandemente o risco de se dizer alguns dos vários clichês que se repetem por quem não teve a chance de travar um contato mais íntimo com ele. Tentei entrevistá-lo uma vez, enviando perguntas pelo correio eletrônico, e ele me respondeu com dois belos poemas. Insisti, e ele me mandou um terceiro poema. Pronto. Ao ler seus textos, freqüentemente se pergunta pelo que Waly afinal é, que categoria de poeta, que sorte de objeto não-identificado, que modelo de bólido, que estranho meteoro, que espécie de vírus. Que estranhas forças animam esse corpo aparentemente tão afeito ao palco da vida, às produtividades disruptoras, às hibridações trágicas, às impuras secreções, às adúlteras misturas, à faina onívora do mundo? Não são, tão simplesmente, questões retóricas, pois são tais forças que balizam a sua produção escrita naquilo que ela tem de mais imediatamente conectada à vida. Waly forja o ar de jogo, de encenação, de constante farsa e teatralidade¹ que se encontra em absolutamente todos os seus livros, bem como nas suas festivas e coloridas aparições na televisão, no cinema e na vida cultural do Brasil.

Waly descende diretamente das disputas, impasses e rupturas que tiveram como cenário o período dos anos 1950 e 1960 no Brasil. A Bahia dos anos 1950 vai contribuir grandemente para o estabelecimento de uma nova ordem cultural no país, formando a geração tropicalista. Associando uma estética de vanguarda a uma sensibilidade

¹ Com este capítulo já escrito, leu-se o ensaio de Antonio CÍCERO sobre Waly, “A falange de máscaras de Waly Salomão”, do livro *Finalidades sem fim*, publicado em outubro de 2005. Nos detalhes, discorda-se de algumas colocações do filósofo, mas, no geral, aceita-se o que ele escreve sobre preferir, com relação à poesia de Waly, “empregar o termo que ele próprio elegeu: o de *teatralidade*”, isso depois de descartar o conceito de carnavalização, seja o da concepção de Mikhail Bakhtin, seja o do senso comum relativo à “brasilidade”, por achá-lo já destituído de valor cognitivo, pp. 34-5.

antropológica, nomes como os da arquiteta Lina Bo Bardi, do etnofotógrafo Pierre Verger, do pensador Agostinho da Silva, do geógrafo Milton Santos, da dançarina Yanka Rudzka, dos músicos Ernst Widmer, Walter Smetak e Hans Joachim Koellreutter, do artista plástico Carybé, entre outros, serão agentes transformadores da paisagem cultural baiana, posterior e intensamente firmada pela geração tropicalista no final dos anos 1960.² Waly – que recusa o rótulo de poeta tropicalista³ – vai operar um tipo de síntese transversal das opções à disposição de quem pensava e produzia cultura então, o que incluía toda essa estirpe de interventores culturais, bem como seus continuadores tropicalistas. Tudo isso submetido às singularidades geracionais com as quais ele dialogou de modo bastante intenso, notadamente com o amigo Hélio Oiticica – na biografia de Hélio, Waly traça seu pessoal e fragmentário panorama do que então ocorria (essa biografia é, na verdade, seu “romance de formação”, com Hélio no papel de herói e alterego do autor) – e com Torquato Neto – com quem comandou uma revista poético-cultural de muito sucesso no início dos anos 1970, a *Navilouca*, antes do suicídio do amigo.

Sua maquinaria verbal – aparentemente onívora e insaciável – bem como seu deslocamento antigeométrico por espaços – citadinos, interioranos ou subjetivos – radicalmente descontínuos, extrapolam e subvertem as enormes limitações sócio-geracionais da poesia dos anos 1970, presa às vezes demasiadamente a esquematismos

² Ver Antonio RISÉRIO, *Avant-garde na Bahia*, que escreve: “se criou naquele momento baiano, entre o final da década de 1940 e o início da de 1960, antes que a classe dirigente brasileira exercitasse seus músculos no espetáculo grotesco de mais um golpe militar, um ‘ecossistema’ propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha”, p. 13.

³ Ver entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas. *Cult. Revista de Literatura Brasileira*, p. 6.

de marginalidade e pseudo-rebeldia ou de beletismos convencionais. Ao contrário de muitos dos seus contemporâneos, Waly não assassinou Mallarmé. Na verdade, saqueou-o e o roubou, subvertendo – à sua maneira e modo – os recursos firmados pelas vanguardas da primeira metade do século XX, mantendo o poeta-símbolo das vanguardas vivo, respirando sob seus versos especializados, em luta contra a brancura do papel. Como uma espécie de poeta pós-construtivista, Waly investe contra o construtivismo de biblioteca e de butique da poesia⁴. Seu *delirium ambulatorium* é o dos grandes geômetras epiléticos – sensibilidade do luxo do lixo da vida. Como Waly Sailormoon – misto de codinome de clandestinidade, *persona* heteronímica e anagrama confessional⁵ –, atravessou o árido deserto da ditadura à cata de pequenas minas de água cristalina ou de gigantescas quedas d’água, e com elas fez algumas das armas mais eficientes para as então emergentes políticas de subjetividades: o desbunde, a desculpabilização, o engajamento político-teórico, a valorização do cotidiano, o hibridismo carnalizante, as drogas, como uma experiência que, à parte seus usos particulares, marcou mais de uma geração, se se inclui aí o tropicalismo. Assim, perspectivas poéticas como o estilhaçamento da unidade do texto e da própria subjetividade, a corporalidade exuberante, a coloquialidade estilizada e a reelaboração da experiência pessoal vão ganhar *status* de estética geracional, e que também terá em Waly um dos seus principais promotores e agenciadores.

⁴ O argumento de Silvano SANTIAGO, em “O assassinato de Mallarmé”, *Uma literatura nos trópicos*, de que “a biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*” (p. 197), me parece correto, mas demasiado generalizante, pois não atenta para as particularidades possíveis de tratamento a cada poeta.

⁵ Nome que assina o primeiro livro de Waly, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de 1972.

Bem distante de qualquer objetivo finalista de constituição de um sujeito interior pleno e coerente – *continuum* entre uma superfície aparente e multifária e uma profundidade inacessível e monolítica – a farsa teatral que sua escrita vai instituir é um permanente meio de ostentação da perda de toda e qualquer subjetividade modelar e estável. Aí, a farsa é rebaixamento, queda, dessimbolização da linguagem, que se corporifica cada vez mais, dessublimando qualquer idéia, qualquer imagem, qualquer prática te(le)ológica de transcendência⁶. Essa escrita farsesca é um empreendimento na direção do corpo, de sua revitalização, pois se exercita como forma de alegria e vontade plena de uma existência com sabor de inacabamento e precariedade – as potências do falso que Waly leva consigo quando escreve que quer

fazer: do meu caos interior estrelas a brilhar no firmamento⁷

Esse caos alegre, essa sabedoria trágica da vida, esse *amor fati* tornando-a mais bela e intensa, não faz a existência mais fácil ou feliz. Ao contrário. *Me segura qu'eu vou dar um troço* – primeiríssimo livro de 1972 – é filho dileto dessa vida caos-cósmica de ladrão de fogo olímpico, de sonhos, de loucuras e de textos, pois já começa sob o signo de Proteu. A instabilidade do seu corpo protéico faz cada página vibrar ao som de um grande e interminável improviso do lápis sobre o papel, com instantes do mais puro e incontrolável delírio, simultâneos a uma rigorosa atenção e um extremo cuidado com o fazer poético. Farsa e crueldade são as faces do jogo com o qual sempre se fascina.

⁶ Roland BARTHES vê a farsa como um retorno rebaixado da tragédia: “a farsa é uma forma ambígua, já que nela se pode ler a figura daquilo que ela redobra irrisoriamente”, diferentemente da espiral da tragédia, em cujo trajeto “tudo volta, mas em outro lugar, superior: é então [a tragédia] a volta em diferença, a marcha da metáfora; a Ficção. A Farsa, por sua vez, volta mais baixo; é uma metáfora que se inclina, murcha e cai (que broxa)”, *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 96.

⁷ Waly SALOMÃO, “Self-portrait”, *Me segura qu'eu vou dar um troço*, p.51.

quem fala que sou esquisito hermético
é porque não dou sopa estou sempre elétrico
nada que se aproxima nada me é estranho
fulano sicrano beltrano
seja pedra seja planta seja bicho seja humano
quando quero saber o que ocorre à minha volta
ligo a tomada abro a janela escancaro a porta
experimento invento tudo nunca jamais me iludo
quero crer no que vem por aí beco escuro
me iludo passado presente futuro
urro arre i urro
viro balanço reviro na palma da mão o dado
futuro presente passado
tudo sentir total é chave de ouro do meu jogo
é fósforo que acende o fogo da minha mais alta razão
e na seqüência de diferentes naipes
quem fala de mim tem paixão⁸

Essa alegre sabedoria fornece a Waly as linhas e os traços para o gesto da escrita – escrever como um exercício de vida, e a subjetividade como uma perda de si. O sujeito é despachado para o fim do mundo, para depois da vida – “morte do sujeito”, diriam alguns, “morte do homem”, diriam outros. Suas vozes vão se sucedendo, se sobrepondo como camadas de eras geológicas – cada uma com sua sedimentação própria, com sua topografia própria, com sua paisagem própria –, como camadas de um folhado (imagem que Waly tanto gostava de usar para definir poesia) que é lenta e saborosamente devorado na busca objetiva do recheio, do interior, do centro, da origem que, ao contrário, é pura superfície, exterioridade e aparência. Nada de ascetismo, nada de beletismo, nada de socialismo, mas a farsa como método politicamente ativo de criação

⁸ Idem, “olho de lince”, op. cit. p. 11.

da vida e de vida como criação. Estilística da perda de si. Escrever, para ele, é, sobretudo, colocar(-se) em perdição diante de si próprio, diante dos outros e diante da vida. Por isso fala tanto de si – para melhor poder desenhar-se como imagem de uma imagem de uma imagem de uma... Pois bem, Waly Salomão não existe, mas é apenas o efeito de um corpo em movimento – às vezes lento e trôpego, às vezes ágil e contundente – entre livros, páginas, estrofes, parágrafos, versos, linhas, pontuações, espaçamentos, discursos, letras, tatibitates, be-a-bás. Seu corpo fala o tempo todo nesses movimentos, mas só se ouve ruídos, murmúrios, cícios que se busca aqui e ali apanhar – feito pássaro em pleno vôo.

Waly politiza seu corpo nessa farsa, quando escreve-fala como presidiário, sambista, malandro de morro, militante esquerdista, maconheiro, batedor de carteira, surfista, capoeirista ou de retirante, bandos com seus jargões compostos por tiques verbais, fluxos frasais, gaguejos, palavras-valise como código secreto, que impedem qualquer tipo de captura e cooptação por parte dos aparelhos de significação da Lei. Baianárabe, Waly sabe que a música negromestiça de extração africana não é autônoma, mas plasmada a outros meios de comunicação religiosa nos cultos, como os cantos e as danças. Também sabe que a síncope – característica marcante do sistema musical negro-africano – é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) repercutindo em um outro tempo (forte), sendo esse espaço vazio preenchido com o corpo, que dá ao tempo vazio a dinâmica e a mobilidade do espaço⁹. E essa dinâmica é impulsionada pelo corpo híbrido, nos seus meneios, requebros, palmas, no vai-e-vem dos seus pés no chão,

⁹ Ver o livro de Muniz SODRÉ *Samba, o dono do corpo*, p.11.

dos seus ombros, nos braços e nas pernas, no seu sorriso e nos seus olhos. Isso também ocorre com o capoeirista e com a sua ginga, força e agilidade, com o seu finge-que-vai-atacar-e-não-ataca-para-só-então-bater – braços e pernas no ar. Em ambos – sambista e capoeirista – a farsa aflora como fogo que queima o corpo e os faz se movimentar, tendo como lastro a ausência de um tempo fraco sobre o qual age o tempo forte do corpo. O mesmo com Waly. Os sujeitos da escrita desses textos são esses tempos fortes que emergem do vazio como sujeitos minoritários – escrita selvagem na precariedade dos seus materiais, na potência subversiva da sua linguagem “pobre”, na intensificação de uma amoralidade da forma.

Assim como é nas brechas da escrita que há o marginal, o malandro, o nordestino, o guerrilheiro, o sambista, o capoeirista, etc., há também o poeta, que o faz aparecer sob o signo da farsa, da *persona*, que usa a primeira pessoa do singular para “fingir praticar literatura de expressão pessoal”.¹⁰ Waly Salomão é um agrupamento verbal, uma enunciação grupal que se quer falando de fora. Seu corpo é mobilizado diretamente naquilo que ele tem de partitura musical, próximos às formas da atonalidade, serialidade e sua crítica ao princípio tonal do movimento em cadência de tensão e repouso¹¹ – seu corpo escreve-fala por sujeitos-fluxos, seriados e paralelos, por linhas simultâneas que se cruzam, se tocam, se contradizem, não por um simples movimento linear: marginal e artista, sambista e poeta, retirante e cosmopolita, popular e erudito, guerrilheiro e militar, clandestino e desbundado.

¹⁰ Idem, “fa-tal”, *ibidem*, p. 99.

¹¹ Ver José Miguel WISNIK, *O som e o sentido*, p. 173.

Me segura qu'eu vou dar um troço é um livro moderno; ou seja, feito obedecendo a uma demanda de consumo de personalidades. a narração das experiências pessoais – experiências duma singularidade sintomática, não ensimesmada – se inclui como aproveitamento do mercado de Minha vida daria um romance ou Diário de Anne Frank ou Meu tipo inesquecível ou ainda como meu capítulo de contribuição voluntária para o volume Who is who in Brazil.

Uma imagem à venda: comprem o macarrão do Salomão. salada do Salomão.

Noutro sentido, Me segura é muito tradicional, é uma versão feita por um lumpendelirante e pouco talentoso do grande romance das Ilusões perdidas ou Recordação da casa dos mortos.

Morte dos valores liberais (a festa acabou...) e sacação dos swingunificados novos.¹²

Com *Me segura qu'eu vou dar um troço*, Waly já se apropriava com mordacidade o que viria a ser – no final da década de 1970, com a “abertura política” da ditadura – chamada de “literatura do eu”¹³, baseada na forma de diários íntimos, memórias e depoimentos, experiências de uma década de sufoco e repressão, loucura e desespero. Contra tudo isso, ele devolve tudo isso – em auto-retratos (“Self-portrait”) paródicos e fragmentados, consumidos pelo próprio escritor e dispostos para o consumo alheio. Ironia das ironias com o tipo de escrita marginal, de perfil confessional, que alimentava aqueles corpos histéricos e depressivos nos anos 1970, em sua sanha de experiências de dor, sufoco e um neonaturalismo¹⁴. Mas sua experiência não é nem nunca foi completamente *a priori*, mas dado simultâneo ao ato de escrever, como se lê no belíssimo “Boca de cena primal”.

¹² Waly SALOMÃO, “Um minuto de comercial”, *Me segura qu'eu vou dar um troço*, p. 102.

¹³ Flora SUSSEKIND, *Literatura e vida literária*, pp. 42-3

¹⁴ Idem, *ibidem*, pp. 57-9.

Adão encena de forma insólita e cristalina
La vida es sueño de Calderón de la Barca.

Como se estivesse de pé
No proscênio de um palco italiano,
Desobedece à marcação do diretor.

Nenhuma dália para ler.
Avança de olhos abertos.
Estaca.
Cerra os olhos.

Olhos cerrados
Como cortinas fechadas de teatro.
Encara de frente

(olhos cerrados)

a luz demesurada

Do sol
Que pinta de gelatina vermelha
O ciclorama de suas pálpebras
Ricas de promessas de aventuras.¹⁵

A vida como sonho utópico é pouco a pouco abandonada com os olhos cerrados dessa representação cega, como em um manual da vida-como-teatro-sem-coxia-script-marcação-peça-nem-papéis-definidos – anti-caverna platônica, na qual o sol é visto depois dos olhos fechados, produzindo um real “às avessas”. Aliás, o *topos* medieval do “mundo às avessas” é largamente utilizado pela produção dos séculos XIV ao XVIII, também sob a designação de “desconcerto do mundo”. Para Waly, no entanto, simplesmente não há mundo “às avessas” nem mundo “desconcertado”. Há tão

¹⁵ Waly SALOMÃO, “Boca de cena primal”, *Lábia*, p. 61.

simplesmente *mundo*. Daí a sensação de mundanismo em seus textos. Também não há “o grande teatro do mundo”, mas o contra-teatro, no qual a peça é escrita e encenada *in loco*, como uma *work in progress* – fabricação de subjetividades protéticas e fabricação de real. Nada de anterioridade às formas estéticas, nada de hermenêuticas teológicas de escrituras abençoadas. A interpretação-encenação do mundo é um livre e alegre descascar de cebolas, no qual importa, sim, o trágico ato de descascar e não a explicação do que se descasca, a cebola – que afinal não existe como origem e essência para além das suas capas.

Chego e constato:

– Teatro não se explica

Teatro é ato.¹⁶

Real fora da superfície não existe. Só a morte. A imaginação poética produz, fabrica real. E esse real produzido é corpo – perecível, móvel, impermanente e mortal – em toda sua casualidade trágica, ostentando fulgores e fragilidades na e pela passagem do tempo. Ele é vivido como interpretação cega de um papel, sem diretor nem roteiro. E Waly constantemente (e)labora (n)esse papel de maneira extremamente ciosa, pois sabe que a escrita é teatralização *sui generis*, grafismo mágico, encenação vital entregue ao acaso e à fatalidade cósmicos, às forças do corpo tribal.

¹⁶ Idem, “Fallax opus/Obra enganadora”, *Armarinho de miudezas*, p.126.

ESCRITA NÔMADE

É espantosa a variada liberdade que Waly se dá em seus poemas, liberdade que se desenha pelos gestos tipograficamente dispostos no espaço em branco da página, dança gráfica de signos e proliferação de movimentos e espaçamentos. Os poemas de Waly são grandes parques de diversões, pistas de dança para as quais convida os leitores a pisar e dançar no ritmo, como um paradoxal improviso-preparado-de-antemão. Essas liberdades estão longe de serem filosóficas ou especulativas – liberdades da “consciência”. Ao se ler essa escrita alegremente selvagem, depara-se com uma fascinante liberdade física, de um corpo senhor dos seus movimentos e dos seus atos. Isso, no entanto, jamais implica em uma poesia mental – cerebralismo ilusório de epígonos que confundem disciplina e rigor com concentração verbal. Cada pequeno traço parece pensado para estar ali justamente porque o corpo assim o demanda, assim o quer, assim o pensa. Esses textos se parecem com grandes exemplares de disciplina muscular, disciplina em conter ímpetos suicidas e em libertar os rasgos mais inventivos.

Na verdade, seu nomadismo de selvagem coletor de resíduos faz com que a subjetividade seja aí o traçado de uma circunferência excêntrica, que surfa em falso por superfícies lisas e suportes materiais. Excelente exemplo é o do poema residual “Cobra Coral”, saqueado do famoso capítulo dos *Ensaio*s de Montaigne – “Dos canibais”. É a primeira estrofe e refrão de uma canção guerreira indígena que o filósofo francês cita como amostra da alta capacidade poética dos ameríndios seiscentistas, capacidade questionadora dos valores e ponto de vista europeus, que insistiam em tratá-los por

“bárbaros”. Posteriormente, o poema foi musicado e interpretado por Caetano Veloso, no disco *Noites do norte*¹⁷, tendo sua composição sido atribuída a Waly.

O nomadismo na escrita desse texto é antes aquele de quem não se move nunca. Ou se move no mesmo lugar, sem se mexer. Seu movimento é mínimo – quiçá inexistente –, sua velocidade, entretanto, máxima¹⁸. É a aceleração na coleta e dispensa de fragmentos, raspas e restos de objetos, de signos, de materiais diversos que faz o nomadismo – assim como esse texto belíssimo, que foi colhido e reprocessado num circuito impressionante.

Pára de ondular, agora, cobra coral:
a fim de que eu copie as cores com que te adornas,
a fim de que eu faça um colar para dar à minha amada,
a fim de que tua beleza
 teu langor
 tua elegância
 reinem sobre as cobras não corais¹⁹.

O traçado sinuosamente itinerante, inscrito no chão de terra por parte de todo o poema – seu rastro diferencial – revela como Waly joga velozmente com espaços de produção, consumo e divulgação que são ostensivamente presentes na sua multiplicidade e variabilidade. Esgueira-se pelas brechas possíveis – interagindo da maneira mais livre a afirmativa com o espaço que o envolve e com os outros corpos que coabitam esse espaço –, abre-se para o outro – mesclando-se, miscigenando-se e reinventando os

¹⁷ Lançado no ano 2000.

¹⁸ Ver Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI que escrevem que “o nômade é antes aquele que não parte, que não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem”, em “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, *Mil platôs*, vol. 5, p. 52.

¹⁹ Waly SALOMÃO, “Cobra coral”, *Tarifa de embarque*, p. 59.

ameríndios, que entoavam essa belíssima canção, reinventando Montaigne, que a selecionou e citou, reinventando Caetano Veloso, que a musicou em ritmo e melodia envolventes, reinventando si mesmo, que o repotencializou, e reinventando o próprio leitor, que se perde e se esfuma nos versos anaforicamente hipnóticos do poema. A pervivência desse texto se projeta nessa cadeia entre uma tradição oral e uma tradição escrita, cadeia em que tudo flutua sem fixidez e Waly compõe-se personagem móvel de uma sensibilidade que transversalmente corta tempos e espaços com a alegria trágica que quebra todas as autorias e autoridades. E todas as memórias também, pois autoridades são memória-tornada-regra, e nada como o nomadismo para rachar as autorias e autoridades na sua infinita viagem no mesmo lugar.

Que corpo é esse que viaja e não respeita fronteiras, aduanas, portos, alfândegas, postos de regulação e convenções? Que pode esse corpo-que-viaja? Esse corpo é metaviajante, pois é exatamente disso que se trata: nada de descrições de viagens, nada de representações de portos, aeroportos, aduanas, fiscalizações, nada de retratos ou paisagens – em suma, nada de deslocamentos. Trata-se de produção, fabricação e invenção de viagens por um corpo que não se move – trata-se da velocidade do movimento pelo espaço, não simplesmente do movimento pelo espaço – trata-se de qualidade, não de quantidade (de metros ou quilômetros percorridos). Na sua velocidade, encontra-se um intenso uso dos materiais, o que salta aos olhos. É uma rentabilidade de fontes, de tamanhos, de formas, de pontuações e de arranjos. Tudo parece imprevisivelmente girar no vácuo do seu corpo em ebulição, na gestação de

outros corpos. Por isso sua viagem é sempre uma produção de outras viagens, porque a grande viagem é escrever. Velozmente.

O nomadismo está justamente na forte presença do corpo como sinalizador da escrita do poema – os ruídos do corpo assomam no instante em que o poema se dobra sobre si mesmo e produz um relâmpago especulativo. Uma espécie de escrita instantaneísta age nos diversos momentos que em seus textos se introduz esses ruídos; ela funciona um pouco à maneira de um manual auto-explicativo do que quer e do que pode esse corpo.

(...)

não deve adiantar grande coisa
permanecer à espreita no topo fantasma
da torre de vigia.
nem a simulação de se afundar no sono.
nem dormir deveras.
pois a questão-chave é:
 sob que máscara retornará o recalçado?

(mas eu figuro meu vulto
caminhando até a escrivainha
e abrindo o caderno de rascunho
onde já se encontra escrito
que a palavra “recalçado” é uma expressão
por demais definida, de sintomatologia cerrada:
assim numa operação de supressão mágica
vou rasurá-la daqui do poema.)

pois a questão-chave é:

sob que máscara retornará?²⁰

A ação de um corpo é sempre uma “operação mágica”, operação transfiguradora e transemiótica – invenção de novas formas de vida. Seu corpo é a própria “fábrica do poema”, e é entre parêntesis que ele viaja, irrompendo do exterior para o meio do poema e provocando – através da irônica rasura-supressão da palavra “racalado” – uma invaginação da escrita e o desrecale. Não há qualquer fantasma pairando neste poema – há, sim, o corpo de Waly erguendo a voz e cometendo gestos de intervenção encantada, mágica, registrados instantaneamente pelo escritor. Esta é uma espécie de flagrante do grau zero do corpo, com o poema fazendo de Waly um xamã a revelar os segredos da sua técnica corporal, da sua técnica de viagem transcorpórea, e faz da sua escrita poética uma encenação exteriorizada, às claras – explicitação da magia da vida. Seu poema é a pura força do acontecimento rompendo com o palco, com a cena teatral e com o fechamento da discursividade e da representação. O corpo irrompe abruptamente na sua escrita provocando desordem – pois nessa encenação da vida não há cenário escondendo os bastidores, com suas roldanas, cordames e iluminações, que criam a ilusão de realidade. Waly racha com essas ilusões – a rua vai para o palco e o corpo vai para a página, descentrando as estruturas e contaminando a escrita com o vírus trágico da linguagem. Esse corpo-que-age em intensidade no palco e na página é simultaneamente ator, diretor, autor, público e texto, o que faz de cada ato seu um gesto absolutamente necessário – como necessária é a fome, necessária é a sede, necessário é o

²⁰ Idem, “Fábrica do poema”, *Algaravia*, p. 35-6.

sono, necessária é a vigília, necessário é a defecação, necessária é a lágrima. Como necessário é escrever.

Seleção, adestramento e afirmação. Instantes de transvaloração do corpo e da vida. Quando o improvisado, o irrepetível, o eventual, o instantâneo, o incerto, o súbito, o imprevisto, o repentino, o casual, o incontável, o volúvel, o fortuito, o acidental, o contingente, o mutável, o incontinente, o inconstante, são todos – paradoxal e cuidadosamente – manuseados nessa escrita. O inesperado aflora rebelde e insurrecto – movido unicamente por uma vontade de escrita que abandona contexturas e as realiza como viagens projetadas pelo próprio texto, que é o fora radical a qualquer discurso, pois a sua discursividade é a que se faz de fragmento em fragmento, de solavanco em solavanco, de salto em salto, de contrasenso em contrasenso, de desequilíbrio em desequilíbrio, de brevidade em brevidade. O corpo de Waly vaza por todos os lados da sua escrita, esse corpo é abertura, é fora, é exterioridade. Certo. Ele também produz um dentro pela dobra da escrita, entretanto interessa flagrar aqui o deslizamento puro, o corpo-em-ação, não o efeito de superfície desse corpo – isto é, os incorporais²¹. Tais efeitos estão lá, profundos, enterrados, ecoando invisíveis, teologizados e despóticos, prontos para se apoderarem imaginariamente dos corpos selvagens e instituir a Lei. Não interessam tais efeitos aqui, efeitos aquém do seu ato de criação, da materialidade do gesto mágico que os engendra. Nada de “espírito do tempo”, nada de *epistème* ou

²¹ “Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de que? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, ‘incorporais’. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos”, escreve Gilles DELEUZE em *Lógica do sentido*, p. 05.

determinismo sócio-histórico. Waly abandonou qualquer vontade de verdade e de origem, para mergulhar de cabeça em uma poesia escrita para a montagem – e simultânea desmontagem – instantânea do corpo. Seleção, adestramento e afirmação.

*Levantava, volvida para o levante, aquela fachada
estupenda, sem módulos, sem proporções, sem regras; de estilo indecifrável;
mascarada de frisos grosseiros e volutas impossíveis cabriolando
num delírio de curvas incorretas; rasgada de ogivas
horrorosas, esburacadas de troneiras; informe e brutal,
feito a testada de um
hipogeu desenterrado; como se tentasse objetivar, a pedra e cal, a
própria desordem do espírito delirante.
D'OS SERTÕES
EUCLIDES DA CUNHA²²*

Seleção, adestramento e afirmação. A transvaloração do corpo vive do choque entre corpos, do embate, da entredevoração. Waly diz que “o estômago é ambicioso, quer devorar iguarias finas”.²³ Dessa medição de forças, desse impacto, dessa devoração o corpo se fortalece, se revigora. Isso é visível no teatro instantâneo que o poeta monta com um trecho d’*Os Sertões*. Sujeito residual, Waly descreve a si mesmo apropriando-se da voz de um outro, em um jogo especular no qual seu corpo e o corpo de Euclides festejam, guerreiam e se ama no nomadismo desse texto, em um rito de procriação e recriação – *Gigolô de bibelôs ou surruprador de souvenirs ou defeito de fábrica*. A fonte em itálico marca esse surrupio da escrita d’Os Sertões, essa simulação de auto-reflexividade – pseudo-“consciência” criadora, marca de alteração e alteridade, de desvio e de despiste, de apropriação e de torção dos corpos. Substantivos e adjetivos

²² Waly SALOMÃO, “D’Os Sertões”, *Tarifa de embarque*, p. 22.

²³ Idem, “Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas”, *op. cit.*, p. 07.

dimensionam o estado de coisas de franca miscigenação das suas vibrações corpóreas, disputando o assenhoreamento da escrita como uma queda de braço – trabalhando os músculos, tonificando-os, definindo-os, moldando-os à maneira dos grandes atletas, aqueles movidos pela paixão do jogo. Este estado de coisas é absolutamente convulsivo e compõe o seu delírio – sob uma outra assinatura, um outro nome. Nesse delírio, eu e outro, aqui e acolá, dentro e fora, presente e passado, alto e baixo, masculino e feminino, provinciano e cosmopolita, belo e feio, culto e popular, branco e negro, brasileiro e estrangeiro fundem-se, confundem-se, misturam-se em um violento “surto do corpo coletivo”.²⁴

você não possui casa alguma de onde sair,

você não pode voltar para casa nenhuma.

o prólogo acabou e a mácula timbra a imagística:

o beco sem saída não constitui mais

mera figura de retórica.

você é o beco sem saída completo:

corpóreo,

encorpado, e, incorporado.

você não acha mais bainha onde encaixar sua faca.

acabou-se o que era doce, o confete foi-se,

está findo o efeito placebo.

queimado o filme e desmoronada a encosta

e esgotada a pilha da prosopopéia.

eia, pois, advogada nossa,

quando esse atrapalho doloroso vai passar?

²⁴ Idem, “Imagem de uma onda”, *Tarifa de embarque*, p. 39.

no dia da eterna noite escura de são nunca²⁵.

Waly, aqui, é luminoso: escrita, só marcada pela vida, acelerando-a, penetrando-a, provocando-a, tumultuando-a, maculando-a (“o prólogo acabou e a mácula timbra a imagística”). É somente aí que se pode encontrar a potência da sua escrita – quando ela é atravessada pela vida, deixando-se arrastar pelos movimentos do corpo. Presencia-se seu corpo “no ato bruto” da sua arenga, trançando a agonia de quem experimenta a áspera realidade da vida, “esse atrapalho doloroso”. Nada do destino transcendentemente grandioso da vida aristocrática, nem do almejado bem-estar pequeno-burguês. Há, sim, o corajoso e duro realismo da vida – quando “você é o beco sem saída completo / corpóreo, / encorpado, e, incorporado”. Em uma escrita que se declara francamente artificiosa e uma subjetividade que se assume como farsante, o uso proliferador de *ready-mades* – na terceira estrofe – completa o desenho elaborado por esse corpo-que-escreve. Os *ready-mades* têm uma dupla atuação: são destruidores de uma certa ordem e hierarquia e construtores de uma outra ordem, mais desierarquizada, dessacralizada e excêntrica dos signos. É o corpo de Waly medindo forças com outros corpos e outras linguagens, elaborando-se justamente nessa queda-de-braço. A potente elaboração da tessitura residual por parte da sua escrita faz pensar no seu corpo como grande máquina deambulatória de recolhimento dos dejetos e secreções de outros corpos que pelo mundo passam. Essa sua vida alegremente mundana, entretanto, se dá como um grande, minucioso e bem pensado exercício de seleção, adestramento e afirmação da vida.

²⁵ Idem, “Arenga da agonia”, *Lábia*, p. 29.

Instabilidade, gaguejo, brevidade, aleatoriedade, desordem, soluço, tatibitate, be-a-bá, desterritorialização brusca e irrepitível. Tudo isso caracteriza a forma gestual do corpo tribal de Waly. E tudo isso é o que sua escrita nômade comporta – por isso se a lê, por isso se escreve sobre ela, para alimentar-me dela, fortalecer-me com ela, mimetizar-me dela, rivalizar-me com ela, sobrepujar-me a ela. Os ruídos que se escuta nesse corpo, as suas performances escritas são voluntariamente gestos incompletos, a-sistemáticos, manchas, borrões, inscrições, grafismos de um corpo que pulsa na escrita – não sob ela – , que esquentam a página com a febre da linguagem encarnada, virótica e polimorfa, disseminada como partícula transportada pelo espaço que prolonga os corpos do escritor e do leitor e os faz extensão conflituosa um do outro.

(INTER)VOCALIDADE

O que é capaz de despejar a escrita despótica da sua própria casa – a técnica de inscrição mnemônica –, cujo terreno cercado instaura a sociedade, a propriedade privada, o sujeito estável, transcendental, crítico e umbilicalmente preso à Lei, à Razão, à Igreja, ao Estado, à Família e ao Pai? O que pode fazer a escrita despótica – a um só tempo patriarcal e imperial – ser virada pelo avesso, revirada, corrompida, rasgada, dilacerada, enviesada? Só uma escrita livre o suficiente para entrar na festa – pelas frestas – e romper com o bom-mocismo da idéia a desenvolver, da crítica a formular, da explicação a se fazer, da interpretação a se aprofundar, da oração a se repetir. Esta, no entanto, continuaria a ser uma escrita? Sim. Mas uma escrita outra. Escrita selvagem rebelde, como as vibrações que se sente nas solas dos próprios pés, nas próprias pernas

que andam, no próprio peito que aspira e expira, em minha cabeça que gira, pende e se ergue, uma escrita que fala, que grita com todo o corpo para o próprio corpo escutar, uma escrita que faz do texto um campo minado de *nonsenses* contra travessias deliberadamente, ou não, colonizadoras. Cada mina colocada à superfície de um texto funciona como uma citação de outra voz²⁶, desautorização de uma imagem de corpo em prol de um corpo físico, forte e presente na plenitude da sua oralidade; cada mina é o perigoso suplemento de um retorno em diferença, queda revitalizante – porque em direção à vida e à voz. Não ao fonocentrismo que faz da ausência e da falta motivos para fabricação de templos e tempos como metáforas para uma imagem de Deus, imagem sob o controle de poucos, pois Deus não habita este mundo e precisa de representantes. Ao contrário, as minas-marcas dispostas à superfície da escrita são presenças fortes do corpo, ruídos da voz que resta como rastro no risco do rabisco. São essas minas que dão à escrita nômade de Waly a espantosa oralidade que a atravessa.

Olhos do inimigo boca do inimigo mãos do
inimigo pés do inimigo oração. paz na guia.
encomendo-me. DEUS. Virgem Maria, minha mãe. doze apóstolos, meus
irmãos. glorioso São Jorge. andarei dia e noite, eu e meu corpo, cercado
circulado com as armas de São Jorge. corpo preso. corpo ferido. sangue
derramado. andarei tão livre quanto andou Jesus Cristo nove meses
no ventre da Virgem Maria. os poderes. as armas. amém²⁷.

²⁶ Ver Michel de CERTEAU, que escreve que certas formas de citação escapam do discurso na cultura escriturística e o cortam; é a “citação-reminiscência, que é traçada na linguagem pelo retorno insólito e fragmentário (como um fragmento de voz) de relações orais estruturantes, mas recalçadas pelo escrito”, em *A invenção do cotidiano*, pp. 249-50.

²⁷ Waly SALOMÃO, “Self-portrait”, *Gigolê de bibelôs*, pp. 47-8.

Essa voz que mina o texto e lhe conforma é a marca de uma alteridade que o sistema-escrita despótico prefere excluir. Em nome do corpo civilizado, comunitário, em nome da paz social, em nome de Deus, a violência da palavra fundadora – tão impregnada do e própria ao mundo da oralidade – é banida. Mas eis que Waly a reabilita em sua escrita tumultuária e selvagem. Dir-se-ia que o corpo tribal não sussurra em seu texto, mas grita, se contorce, toca tambor até que o ouçam e reajam à sua força. Esse é o principal traço da vocalidade no texto de Waly: a potência da voz corpórea que o impregna e o movimenta, fazendo-o verdadeiramente existir junto, mas não dentro, à visualidade diagramada da página, aspirando à condição de música e recusando a idéia daqueles que “querem que a poesia escrita seja superior à falada ou cantada (...). Eles falam como se a poesia em livro fosse a única que restasse, com seu poder sugestivo. A sugestão está intimamente ligada à música. Não há sugestão em nenhuma arte e principalmente na poesia, que não esteja ligada à música”.²⁸ Exato. O poeta se relaciona com a linguagem escrita em um espaço aquém e além ao da imagem – que cerca e fundamenta tanto o prosador quanto o pintor –, espaço pertencente à música²⁹.

De *Lábia* – de título tão intensivo quanto exemplarmente sugestivo disso tudo – arranca-se grafismos que dizem de “polinizações cruzadas entre lido e vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo”,³⁰ grafismos nos quais Waly sai pisando firme, mas escorregadio que nem quiabo; de língua afiada, mas com a verborragia-corda-bamba do poema escrito; hábil na capoeira

²⁸ Idem, “Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas”, op. cit, p. 08.

²⁹ Friedrich NIETZSCHE elabora exemplarmente essa idéia ao longo do seu *O nascimento da tragédia*, no qual, entre outras passagens, escreve que “as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo”, p. 45.

³⁰ Waly SALOMÃO, “Editorial”, *Lábia*, p. 89.

angola – corpo safo, entre um esgueirar-se e um bater firme –, mas de indolente corpanzil sob a sombra do quintal – sempre atento à mistura de corpos na música escrita pela voz e na palavra falada pela página. As citações-bombas que minam esses textos escritos provêm de um corpo tribal que se estabelece a partir de um ambiente fortemente oralizado, no qual a voz corpórea age como dínamo temporal, força mnemônica, marcador rítmico de um corpo que é única e simplesmente, até certo ponto, marco espacial³¹, puro grafismo. Com isso se corre o risco de fazer dessas citações-bombas amantes da morte e assassinas em potencial da própria força selvagem da escrita.

No entanto o corpo-que-fala de Waly – e o “ouvir-se falar” fabrica o sentido de “totalidade” no qual mergulharam as sociedades modernas – também sabe da potência da escrita, e não a encara pobremente como aparelhagem social e estatal de captura, máquina de força e repressão. Esse corpo se recusa a ser simplesmente o ponto de totalização do sentido, a caixa de ressonância presente de uma ausente voz imaterial (o “ouvir-se falar”), a mão fascista que impõe a Lei e a Morte aos que não partilham da sua vontade. Ao contrário, seu corpo se localiza precisamente antes da voz e da escrita – inventando novas formas festivas, novos meios tribais, novos métodos de invenção, de hibridização, de mistura entre ambos. Sabe-se muito bem que seu corpo é paradoxal, reunindo – sempre aleatória e precariamente, pois ele é feito para desaparecer³² – o que dele escapa, seja a sua voz seja a sua escrita.

³¹ Ver José GIL, *Metamorfoses do corpo*, pp. 84-9.

³² Em outro texto muito importante, José GIL frisa que este é o paradoxo que melhor caracteriza o corpo, pois “quando o corpo insiste na sua presença e na sua corporeidade ou identidade corporal; quando delas

Algumas das citações de vozes com que Waly mina seus textos assomam bruscamente à superfície escrita de alguns deles, conformando um espaço muito particular para o poeta junto aos poetas que aspiram “à condição de música” com sua poesia. A música a que seu texto escrito aspira é a de extração francamente popular – a música menor que turbilhona harmonia, cadência e tonalidade tradicionalmente cultas. Essa escrita tanto se vale da musicalidade popular de viés mais percussivo e timbrístico, “a serviço do esquecimento no fluxo do movimento”³³, quanto também é amante e compositora de canções, nas quais “a convergência das palavras e da música cria o lugar onde se embala um *ego* difuso, irradiado por pontos e intensidades da voz, como de um alguém que não está em lugar nenhum”.³⁴

*

Turris eburnea.

Que o poeta brutalista é o espeto do cão.
Seu lar esburacado na lapa abrupta. Acolá ele vira onça
e cutuca o mundo com vara curta.
O mundo de dura crosta é de natural mudo,
e o poeta é o anjo da guarda
do santo do pau oco.
Abre os poros, pipoca as pálpebras, e, com a pá virada,
mija em leque no cururu malocado na cruz da encruzilhada.
Cachaças para capotar e enrascar-se em palpos de aranha³⁵.

não podemos nos livrar, quer na doença, quer nas mil armadilhas das formas do corpo (da dietética à cosmética e à estética), quer nos emblemas do corpo sexuado: quer dizer, quando estamos em plena posse do nosso corpo identitário, então ficamos condená-lo a habitá-lo e – perversão maior – a amá-lo, talvez”, Ver “O corpo paradoxal”, p. 146.

³³ José Miguel WISKIK, *O som e o sentido*, p. 214.

³⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵ Waly SALOMÃO, “Estética da recepção”, *Tarifa de embarque*, p. 14.

No trecho, a assunção do tribalismo minoritário é marcada logo de saída pelo contraste entre os dois primeiros versos, com o poeta optando pela matriz diabólica, – aos quais se soma pouco a pouco o campo lexical e o desenvolvimento prosódico dos versos, mesclando marcações consonantais, em / p / e em / c /, e assonantais, em / u /, de grande complexidade e vibração rítmica. Há freqüentemente algo de religioso no tipo de ritmo que percorre seus textos. É uma religiosidade pagã que emite os cânticos sacro-profanos da rua, da praça, e tem por templo o corpo de um agrupamento tribal, com a pulsação rítmica do cosmos – são vocalizações percussivas – “aBre os Poros, PiPoca as PálPeBras, e, com a Pá virada”, por exemplo – de um mundo modal³⁶ conjugadas a danças sagradas que formam ritos diretos da vivência corpórea³⁷. Diferentemente das sociedades civilizadas, nas quais os ritos diretos na carne foram substituídos pelas formas narradas e simbólicas dos mitos originários, o que fez com que a religiosidade se tornasse inefável, vaga, simbólica e despótica com os templos de legisladores e autoridades sacramentais. Em seus textos são citadas minas fragmentadas de uma voz ancestral enraizada no corpo, percorrendo-o como corrente elétrica, ativando-o e fazendo-o acelerar como o nômade faz, com máxima velocidade, jamais fazendo dessas minas guerreiras assassinas em larga escala, destituídas da alegria festiva diante da vida.

ó garrafada das ervas maceradas do breu das brenhas
se adonai de mim e do meu peito lacerado.
ó senhora dos remédios

³⁶ Ver WISNIK escreve que “nas sociedades pré-modernas, um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas *uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes (...). O microcosmo sonoro, imbricado com a ordem social e política, compromete também o equilíbrio entre o céu (...) e a terra”, *op. cit.* p. 75.

³⁷ Ver Muniz SODRÉ, *O terreiro e a cidade*, que escreve: “a dança, rito e ritmo, territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada”, p. 136.

ó doce dona
ó chá
ó unguento
ó destilado
ó camomila
ó belladonna
ó phármakon
respingai grossas gotas de vossos venenos
ó doce dona
ó camomila
ó belladonna
serenai minhas irremediáveis pupilas dilatadas
ó senhora dos sem remédios
domai minhas brutas ânsias acrobáticas³⁸

Texto escrito para ser falado e falado para ser escrito – ao “feitio de oração” –, no qual Waly faz um pedido às matas, às plantas, à natureza e às forças da vida para que se apossem do seu corpo. A repetição anafórica dita o ritmo circular e curto, entremeado por versos de pouco maior fôlego, que parecem sustentar a dor desse corpo que deseja viver. Nada de piedade, compaixão ou panacéia miraculosa – apenas a procura do paliativo, da procrastinação, do adiamento da dor definitiva (“domai minhas brutas ânsias acrobáticas”). Nesse poema, texto escrito e texto falado se unem como método de afirmação da vida diante das forças da dor, do sofrimento e da morte. Assim como se pode dizer que a vida é o poderoso método usado por Waly na composição dos textos. Daí a repetição dos gestos.

Eu tava na boca da mata
Eu vi a campa bater

³⁸ Waly SALOMÃO, “Feitio de oração”, *Pescados vivos*, p. 09.

Ajoelhei, botei meu ouvido no chão
Dei um grito e um assobio
Na chegada de Sultão

Sultão das Matas Ê Ê Ê
Sultão das Matas Ê Ê Á
Sultão das Matas Ê Ê Ê
Sultão das Matas Ê Ê Á³⁹

O texto tem uma explicação no seu final, em que se lê: “Ponto de Candomblé de Caboclo em louvor de Sultão das Matas que Bidute me ensinou desde a infância em Jequié e nos auges da solidão e desespero recorro sempre a cantar de cor”. Este poema é ele todo uma citação-mina, interceptada pelo corpo desesperado e cuidadosamente depositada no livro para explodir com a escrita despótica, sem laços, vínculos, tangentes, carícias na voz que pulsa do corpo tribal. O que se exercita precisamente aí é a riquíssima intervocalidade que pulsa no corpo tribal da Bahia e que é responsável direta pela particular mestiçagem que percorre muito dos textos escritos e orais dos escritores-cantores e dos cantores-escritores da tradição baiana. Gregório de Matos, Antonio Vieira, Castro Alves, Jorge Amado, Caetano Veloso, Cuíca de Santo Amaro, João Ubaldo Ribeiro, Gilberto Gil, Carlinhos Brown sabem muito bem do que aqui se escreve-fala.

Impressionante, também, em certo sentido, como se encontra em um poema desses a fina flor, o fruto faiscante dessa intervocalidade do corpo tribal baiano, de

³⁹ Idem, “Invocação a Sultão das Matas”, *Tarifa de embarque*, p. 23.

extração nesse caso particularmente negro-africana. A referência é a de um neo-oriki para Yemanjá.

ODOYÁ, YEMANJÁ
mãe do peixe vivo, do pescado e do pescador.
mãe da paixão do grão de areia
pela estrela do mar.
mãe da água-mãe e do tapete de algas
e da caravela e da água-viva.
mãe do cavalo marinho
e do mundéu de mariscos,
do cação, do cachalote, do xaréu,
da pititinga e da piaba
e de todo e qualquer peixe isolado
ou em cardume
que se nomeia ou enumera⁴⁰.

Originário das tradições orais africanas dos Ioruba, o oriki é um texto sagrado de evocação, elogio e ritualização pertencente a um Orixá, podendo haver mais de um oriki dedicado a um mesmo Orixá. A transmissão dos mitos, da doutrina e do ritual deve ao corpo e suas extensões vocais – respiração, sopro, palavra cantada, vivida, bafejada, etc. – e físicas – danças, sacrifícios, etc. – seu ensino e o aprendizado, visto não serem essas religiões escriturais. Com a migração forçada de iorubanos para as Américas, em particular para o Recôncavo da Cidade da Bahia, os orikis sobrevivem subterraneamente e penetram na intervocalidade afro-brasileira, miscigenando-se de diversas formas e produzindo canções e também poemas como esse. Os “neo-orikis” repotencializam os orikis, pois “oriki é também a denominação corriqueira da frase (ou das frases) mais

⁴⁰ Idem, “Mãe dos filhos peixes”, *Algaravias*, p. 39.

marcante(s), mais saliente(s), elaborada(s) para delinear incisivamente esse ou aquele objeto. Nesse sentido estrito, e para fazer referência ao campo da produção literária, é possível tratar o oriki como uma espécie de equivalente nagô do epíteto homérico”.⁴¹ É isso exatamente o que faz de seu poema um poderoso neo-oriki, cujo longo percurso intervocálico passa pelos rituais e cultos ao “duro doce mar divino”, chegando ao Brasil, trazido nas escamas dos corpos dos seus “filhos peixes”, que sobrevivem e o fazem sobreviver no físico e fértil contato entre voz e escrita, que Waly ritualiza, revitaliza e atualiza de forma bela. Por isso, num poema intitulado não casualmente “Hoje”, Waly pode escrever algo como.

Hoje só quero ritmo.
Ritmo no falado e no escrito.
Ritmo, veio-central da mina.
Ritmo, espinha-dorsal do corpo e da mente.
Ritmo da espiral da fala e do poema.⁴²

*

GRAFISMO PARA WALY SALOMÃO

abre-se o corpo ao que lhe é próprio
ao mundo e seus resíduos tóxicos
ao ópio perfurando pregos no cérebro
aos vícios que reviram o branco dos olhos
às fumaças que pintam de vermelho o teto das ruas
às fricções que rompem o casulo larvar da imaginação.

⁴¹ Antonio RISÉRIO, *Oriki Orixá*, p. 175.

⁴² Waly SALOMÃO, “Hoje”, *Algaravia*, p. 71.

desfaz-se as dobras os ossos os canais circulatórios
as glândulas as fibras musculares que sustentam um eu mínimo
já não há nada entre alheio e próprio
e a metafísica foi varrida para fora do palco.

amigo do caos

penetra-se nos horizontes pelas janelas fechadas
pula-se parapeitos para que venenos esquentem o corpo
que a tudo se acopla.

amigo do caos, bebe-se fogo na taça do mundo, onde

cançansão daime arruda guiné comigo-ninguém-pode
protegem da anti-vontade da urucubaca do olho gordo da inveja
que mói e cola as entranhas ao ego.

coletivo de pulsões e desejos

o corpo se rende ao afeto despedaçado das matas e ruas
e rejeita terminantemente o bom-mocismo
da escrita com “missão a cumprir”.

de missão só a demissão dos papéis prontos

e dos personagens simbólicos

metáforas à mancheia.

metáforas para o polvo

mas que o poema continue metonímia da pele

que se raspa com gilete toda manhã (à maneira de Horácio poetar)

e se coça forte quando se sente cheiro de repetição

*

BRUTALISMO

Assim como o corpo tribal em Waly assoma por um belíssimo e delicado oriki a Yemanjá, ele também se ergue brutal e agressivo. A festa como guerra não é uma simples e inofensiva sublimação da vontade. E Waly atravessou territórios perigosos demais com seu corpo, esquivo a mal-olhados, urucubacas e balas perdidas. Ele só não escapou de uma certa matriz cósmica – a cobra morde o próprio rabo.

Da mesma Bahia de intervocalidade expandida e abrangente parece correr um outro fluxo presente na nos seus textos: “sobre a Bahia, diz você, eu estou longe de contribuir para essa imagem de balneário idílico, eu vejo às vezes como uma baía turva, um jardim não só de delícias, mas de sordícias, de fuxicarias pelo próprio fato de ter sido corte”.⁴³ O brutalismo, a organização pelo caos, a experiência do excesso, a vivência de extremos. Estiletos e agudezas próprias ao corpo de Waly, de gestos largos e movimentos bruscos. Violência carnavalizada – que escapa à vida funcional-utilitarista, da linhagem ética do protestantismo capitalista – e se dissemina como vírus pelos recantos mais recônditos, sórdidos, sujos e úmidos da cidade, que também se abre ao mar como “agulha de luz atlântica”. A Bahia, com seu Recôncavo de fervilhante diáspora negromestiça e de um peculiar barroco colonial, com seu sertão milagreiramente cortado pelo rio São Francisco, seu sul Grapiúna com as matas

⁴³ Waly SALOMÃO, “Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas”, op. cit, p. 07.

atlânticas da costa dos descobrimentos sobrevivendo aos portugueses, às madeiras e ao turismo predatório. Tudo isso fermenta no “estado de espírito” corpóreo de Waly.

Emputecido estou, oh! Doce mãe do pão doce e do enjoativo cafezinho com três dedos de açúcar no fundo do copo, eu bem que tento mas caber não caibo na moldura deste quadro, não me enquadro por entre os caibros desta casa, gitano sou e madrasta esta cidade onde reinais visível ao meu olfato e invisível aos vossos inconscientes admiradores, sois um bezerro de ouro fervente em cima dos fogareiros de latão batido.

Um olho agudo aguçado me diz que nem todos os santos e santas, que não há salvador que salve este armengue da sua paulatina ou desbragada corrosão. Não pressinto remissão possível, oh! Sagrada senhora, para esta cidade-presépio da colina.

Rogai por nós, oh! Amarelo-gema de ovo do dendê.

Que tudo abarco e nada aperto.

Eis pois, advogada nossa! Salve dona que se adonou do cocô da caganeira! Salve Rainha, Regina Coeli do torpor! Salve Soberana do empata-foda, da futrica, do fuxico, da fofoca e do banzo!⁴⁴

Dessa experiência das contradições no retorno de Waly ao tumultuado cotidiano da Bahia, para organizar o Carnaval de 1988, alguns textos foram paridos sob o signo da brutalidade desse corpo tribalizado, que passeia – entre arredio e gozozo – movendo-se aparentemente de pulsão em pulsão, registrando em inscrições e escrituras, geralmente em voz alta, os altos e baixos da esculhambação ritualística da cidade. Uma imaginária – entretanto, muito verossímil – Nossa Senhora do Dendê vem ao auxílio do poeta que treme diante do “vil monturo” da cidade tribal. Os signos são dados lançados: a religiosidade sincrética, de um catolicismo pagão, destemperado e desesperançado ante uma paisagem que exala humores com a mesma vertigem pela qual Waly escreve (“eu

⁴⁴ Idem, “Nossa Senhora do dendê e o ‘vil monturo,’” *Armarinho de miudezas*, pp. 31-2.

bem que tento mas caber não caibo na moldura deste quadro, não me enquadro por entre os caibros desta casa, gitano sou e madraستا esta cidade onde reinais visível ao meu olfato e invisível aos vossos inconscientes admiradores”).

Mas não é apenas Salvador, a Cidade da Bahia, que (se de)compõem (n)esse quadro de decadência violenta e crueldade. Ela é um traço forte, uma linha de fuga que se faz muitas vezes também de linha de captura poderosíssima. Encontra-se, no entanto, a mesma perspectivação com que Waly traça a linha-Salvador também em algumas outras linhas – como uma linha-Rio de Janeiro e uma linha-Brasil. Está-se longe de qualquer determinismo sócio-histórico, pois tais linhas – Salvador, Rio de Janeiro e Brasil – são algumas das tecidas pelos traços que os textos de Waly trançam, pelas redes que eles costuram e o poeta arremessa com toda a força de seu corpo, de encontro ao branco da folha. Seu brutalismo não é tão simplesmente um flagrante sociológico, neonaturalista ou neo-realista da vida. Isso, sua festa subjetiva e sua salada de vozes em *Me segura* já haviam desfeito com sutileza e ironia, ao parodiar os relatos de testemunho que pretendiam “expor” os bastidores da ditadura, seus cárceres, sua guerrilha e seus tipos. Seu brutalismo, portanto, é o traçado na superfície textual e corporal da experiência estampada pela sua escrita – alegre escrita de uma existência irremediavelmente trágica, violentamente cruel, brutalmente brasileira. Bem distante dos clichês e estereótipos históricos de paraíso terreal ou balneário tropical, como disse. Aliás, como ele também escreve, “poesia é pré prévia premonição”.

perder o trono
preservar o troar do trovão:
pois brasil é buraco de cárie

paiol de banguelas
poço cego
cacimba de carência:
viver nele é desvertebrar sôfregas verdades obsoletas
borboletear mentiras com ofegante urgência
:
antes que algum outro aventureiro lance mão⁴⁵

A experiência radical do corpo tribalizado passa por essa exposição cruel à violência – sofrida e cometida –, pois que a simbolização ainda não é um processo completado, organizado e estável. E nem será, se depender de Waly, porque o corpo é o que sempre vai escapar aos aparelhos de captura do Estado, ao simbolismo autoritário da escrita despótica, à bondade castradora de Deus, à autoridade científica dos *maitres à penser*. O corpo recusa as preces e jaculatórias de praxe em momentos de iminente violência. O corpo só quer vibrar, deslocar-se, fugir, descontrolar-se, perder(-se) (d) o chão, deixar-se extasiar e arrebatado – contra o ideal ascético, pelo excesso. Esse excesso só é possível no corpo tribalizado, que é o corpo da multiplicação, da proliferação, do acontecimento da sua singularidade múltipla, que arrebatada e provoca os movimentos mais libertários como também os mais fascistas. Esse é um corpo no limite da (in)comunicabilidade. Sem projetos e preenche de infantilidade diante do suplício que sofre⁴⁶. Nesse corpo extasiado está o princípio metodológico que vislumbra de relance, pela fresta do muro, a vida na sua brutalidade mais premente.

⁴⁵ Idem, “Pois poesia é pré”, *Tarifa de embarque*, p. 45.

⁴⁶ Ver Georges BATAILLE, *A experiência interior*, particularmente a “Segunda Parte: o suplício”, pp. 37-68.

Mas que não se confunda esse seu vitalismo com atabalhoamento. Já se escreveu antes e agora se repete: Waly é um tipo de poeta pós-constructivista que investe contra o constructivismo de biblioteca e boutique da poesia. Seu *delirium ambulatorium* é o dos grandes geômetras epiléticos – sensibilidade do luxo do lixo da vida. Tudo não foi feito para acabar em um livro – o livro é feito para desaguar na vida, pois a tentativa de inscrição dessa experiência brutal do corpo é a aceleração de fluxos e pulsações rítmicas pelo corpo tribal, tal e qual o demonstra a figura da intervocalidade. Assim como o livro, também a escrita selvagem é feita para desaguar na vida.

UM BODE IMUNDO IRROMPE
(ÍGNEA FLECHA? DARDO EM FOGO? BÓLIDE NO LUSCO-FUSCO?)
EM MÓRBIDA TROPELIA EM DESABRIDA CORRERIA
E PERANTE MINHA PESSOA A FERA
 ESTACA
E JÁ DENTRO DE MIM SE ESMERA
NUM ENRODILHADO TORCIDO E IGNOTO JOGO MALABAR.
PARA TODA GENTE COUBE O DOMINGO:
PRAIA FÉERIE COOPER JOGGING CORPO AO SOL TORSO AO MAR;
MINHA PORÇÃO NA PARTILHA:
LYCOPODIUM TÉDIO PORRE TOSSE TORPOR
HOMEOPÁTICO E PLUVIOSO HORROR.

nas nossas ruas,
ao anoitecer⁴⁷

Registra-se algumas das ocorrências que o *Dicionário Aurélio* dá à palavra “bode”: das referências tradicionalmente racistas como “mestiço”, “mulato” e “crioulo” até “sátiro”, “confusão”, “segredo, mistério” e “papagaio grande”. Além disso, há as

⁴⁷ Waly SALOMÃO, “O cólera e a febre”, *Armarinho de miudezas*, p. 111.

expressões populares “amarrar um bode”, “fazer bode”, “ser do bode”.⁴⁸ No entanto, o “bode” do texto arruma-se pela condição de miséria moral e de uma exclusão social. Essa relação de vizinhança, esse mau encontro, todavia, não é tão casual e indeterminado como pode parecer, pois o título do poema – “O cólera e a febre” – aponta para os principais termos da equação desse encontro com o “bode”: a contaminação pelo vibrião do cólera, literalmente obrigando o corpo a “amarrar um bode” ou a ficar de “bode amarrado”, letárgico, prostrado, com seus sintomas de “tédio tosse porre torpor” diante da turba que avança domingueira sobre os espaços públicos.

O corpo tribalizado aparece em uma frágil e dupla animalidade: primeiro, com a febre de quem “amarra um bode” em função de uma doença significativa de países paupérrimos, com cidades de baixíssimo índice de saneamento básico; segundo, denunciante da violência que o exclui dos circuitos da felicidade classe-média, consumida cotidianamente em comerciais televisivos e mega-espetáculos. Escrito em caixa-alta, o texto parece querer agredir o leitor; ou, gritando, quer expor violentamente os traços brutalistas desse corpo que tosse amuado e dolorido. Ao final, em caixa-baixa, calma e serenamente, fotografa de modo lacônico – “homeopático” – o local mais propício e freqüente para ocorrências desse tipo de acontecimento: “nas nossas ruas / ao anoitecer”. O vibrião do cólera, portanto, se metamorfoseia em bode (expiatório?) ao se instalar ferozmente no corpo tribal que congela à noite nas ruas das cidades brasileiras. Waly, então, coloca seu próprio corpo como *medium* ativo desse estado de coisas, no

⁴⁸ *Dicionário Aurélio*, p. 213.

qual os mais sujeitos a essa má sorte são os mais pobres, os mais submetidos ao brutalismo e à crueldade que a feliz vida na sociedade brasileira pode legar.

O corpo tribal que pulsa em Waly existe como laço intensivo entre existências separadas, mas cuja experiência é compartilhada na singularidade do acontecimento. Em Waly, esse corpo é empurrado para o limiar da vida, limiar dos sentidos, limiar da experiência – entre o teatro da farsa e o suplício brutalista. No primeiro, a experiência teatralizada na própria carne instaura o jogo como aceleração nômade do corpo excêntrico pela composição de subjetividades e pela desordem e apagamento dos limites entre eu e outro, sujeito e objeto, masculino e feminino, branco e negro, escrito e oral, etc. É como sua escrita habilmente consegue se estabelecer – como gesto de rasura sobre as barras dos dualismos que – em seu corpo – confundem-se e reinventam afirmativamente a vida. No segundo, o exercício da violência por parte do corpo como forma de sobrevivência à servidão e aos suplícios que a sociedade exerce sobre ele. É o corpo de Waly tentando tatuar-se a si próprio e evitar a marca social estável, permanente e constritora do desejo. Esse exercício de brutalidade cria outras formas de vínculo que escapam aos aparelhos de captura do Estado: são os tribalismos, construindo novas formas de vida e de vínculo para além da violência simbólica e institucionalizada das práticas sociais.

EXPLORANDO OS LIMITES DA VIDA EM AL BERTO

O corpo, esse país mais ou menos habitável.

Al Berto, Lunário.

ESCRITA & VIDA

Portugal, anos setenta: emergência de contradições por volta do final da ditadura. O salazarismo exilara, interna e externamente, intelectuais e artistas, e o seu fim revelou a total ausência de um projeto político-cultural único¹. A deriva tornar-se-ia absoluta e a movimentação não mais conseguiria ser em bloco (talvez nunca tenha conseguido), senão efêmera, ágil, tática, por brechas e rompantes: mais próxima de uma radical experimentação da subjetividade flutuante do que da pedagogia neo-realista dos espíritos e das instituições – ordem unida que acabava de ser estilhaçada em nome do delírio de um corpo então ainda inominável. É nesse delírio tribal, sonho de um corpo que voluntariamente tende à desorganização e à entropia, que se encontra Al Berto. A Revolução dos Cravos, no 25 de abril de 1974, só vale por este belo nome de delicada insubmissão graças a gente como ele – esquecida de sua nação, esquecida das tradições de “povo”, mas encarnadas de si próprias, de suas vidas, de seus corpos, de suas vontades, de seus desejos. Eles formavam um outro povo, o povo que faltava.

Al Berto é contemporâneo da liberdade política e simultaneamente da entrada do país para valer no processo de globalização da cultura, que leva os seus críticos a vociferar contra os caminhos tomados pelas novas gerações. O “nomadismo aproblemático” – identificado à cultura musical que toma conta do Portugal pós-74 – reflete o quanto certos mitos culturais lusitanos ainda são renitentes para uma parcela mais intelectualizada e tradicional do país. Chega-se mesmo a afirmar que “a vertente da ‘grande música’ cultivada pelas classes cultas, nunca foi, entre nós, uma componente

¹ Ver António Sousa RIBEIRO em “Configuração do campo intelectual português no pós-25 de abril: o campo literário” p. 481-512.

particularmente significativa em termos de imaginário cultural”². Se se concorda com essa afirmação, Al Berto imediatamente migra para fora das grandes linhagens culturais do país. Suas afinidades são com poetas da música pop internacional – como Jim Morrison, Nick Cave, Lou Reed e Ian Curtis, para o qual escreveu um poema, no qual grafa o verso a seguir, isolado e destacado em itálico:

*presentes aqui os jovens, com a canga nos ombros*³

Esse conflito entre uma velha e tradicional cultura portuguesa e uma nova cultura jovem internacionalizada traz consigo também toda a dilemática homoerótica presente nos textos de Al Berto, mesmo desde antes daqueles assumidamente soropositivos.

Al Berto pertence à estirpe dos poetas sangüíneos, daqueles que fazem questão de deixar claro escrever para viver. Mesmo nos momentos de maior sensaboria diante da vida, mesmo nos momentos mais limítrofes de sua saúde, a escrita está presente, registrando, reelaborando, inventando, selecionando, dispersando, reunindo, alucinando, pulsando. Com o poeta junto dela – de corpo presente. O corpo, inclusive, não é nesse caso simplesmente índice do que se pode chamar de “cotidiano”. O corpo é o próprio acontecimento. Para todos os sujeitos, para todas as escritas. Pois é pelo seu movimento que se marca as singularidades dos acontecimentos nas brechas dos relatos e narrativas – o gesto, o ato, a postura, a tensão, o deslocamento, a articulação deliram o que há de intempestivo nas brechas da atualidade. Não se trata de aqui por uma observação fenomenológica de um “mundo-em-si”. Quer-se apenas lembrar que Alberto Raposo Pidwell Tavares delira o nome de Al Berto como dobra de uma escrita. Esta, por sua

² Eduardo LOURENÇO, “A cultura portuguesa hoje”, *A Nau de Ícaro*, p. 17.

³ “Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis”, *O medo*, p. 458.

vez, age contra toda sorte de aparelhagem de controle e vigilância sociais, buscando – na vida desregrada, notívaga e deambulatória, na transgressão do uso de drogas, na enunciação de uma sexualidade aberta e afirmativamente homoerótica e nas referências que mesclam modelos literários cultos a ídolos da cultura pop – formas transgressoras de leis morais, sociais e mesmo literárias. Al Berto é a linha de fuga de Alberto, tanto quanto este será a desterritorialização fatal do corpo daquele.

O mais reincidente escrito de Al Berto é um (pseudo)diário-íntimo, de nome *O medo*, escrito e publicado em três partes: 1982, 1984 e 1985. Texto que não é somente seu, pois desenha a sensibilidade alucinada dos que rasgam leis, expõem o próprio corpo como matéria da vida, como caminho a percorrer, e por isso morrem – vitimados pelos gestos de absoluta transgressão.

Al Berto sabia o temor e o estranhamento que provocava, e ainda provoca, em um país como Portugal. Os moralistas ainda cobrem o mundo com os véus de uma escrita salvacionista, divinizada, teológica, mesmo que sob a capa da racionalidade, do saber lógico, linear – escrita fonética que ecoa e traduz uma Voz, de Deus ou da Razão, pouco importa. Daí que Al Berto é mesmo perigoso. Pelejou incansavelmente contra o destino que não estivesse inscrito no próprio corpo – mesmo nos seus momentos de maior debilidade, de maior fragilidade, de maior vacilação, este foi o seu programa. Ele sabia bem demais que a hipergrafia não é tão simplesmente uma disfunção neurológica, na qual a mão escreve frenética e incontrolavelmente, sem que a “consciência” atente, ou saiba, o que se escreve. O corpo, no entanto, sabe. O corpo sempre sabe o que escreve.

25 de fevereiro

caminhar no deserto, reencontrar a magia das palavras e usá-la com maior ou menor inocência, como se a usássemos pela primeira vez, como se acabássemos de as desenterrar das areias. as palavras, esses oásis envelhecidos que me revestem o corpo como um trapo que sempre me tem pertencido.

confesso que sou um superviciado de palavras, outros são-no de heroína ou de barbitúricos. na verdade passei bastante anos ingerindo speeds e escrevendo. alinhava palavras, rasgava-as, voltava a escrevê-las obsessivamente. tudo o que possuía era uma resma de milhares de folhas de papel escritas à queima-roupa noite após noite.

escrevia até romper o dia, até que os dedos me doessem e os tendões do pulso paralisassem. então, relia e rasgava. tinha a certeza de que não eram aquelas as palavras que me reflectiam. sabia que ainda não conseguira chegar às palavras que, mal as acabamos de escrever, se iluminam por dentro. ainda não atingira a visão clara das coisas silenciosas, o início, o outro imperecível.

ingeria cada dia mais drogas, e a dado momento tive a visão do que deve ter sido o primeiro homem a alinhar, pela primeira vez, o seu nome. parei aterrorizado. ali estava, enfim, a morte da inocência, e a revelação do destino que me propunha cumprir: escrever, escrever sempre.

a partir desse momento acumulei infindáveis cadernos escritos; era esta a única maneira de remediar o medo e de não possuir nada, e de ter possuído tudo⁴.

O que o corpo escreve, é isso que lhe tem valor. Sem medo das palavras que se repetem – é nos gestos que se repetem que se mede a força e a abrangência de um corpo, na repetição dos movimentos, desde aqueles mais largos e gerais até os de sintonia fina, delicados e preciosos. A contundência marca a vida de um corpo. O resto é fantasma, assombração que ronda e persegue e controla e oprime e culpa. Portanto Al Berto sabe

⁴ “O medo (1)”, *op. cit.*, p. 363.

que a palavra se torna valor quando junto ao corpo, quando ela passa a ter um gosto, um sabor, um efeito⁵.

No fragmento do diário, uma semiótica de sangue se desenha. A seleção e o adestramento, a tomada de partido que Al Berto tão bem conhecia. “Caminhar no deserto”: o nomadismo criador *versus* a estéril anacorese. A ida do corpo ao deserto é uma ida à ambivalência da escrita. Aí, no entanto, se reencontra as palavras na sua mais franca mobilidade. Não há qualquer busca de um corpo limpo, virgem e natural nessa caminhada. Mesmo para os anacoretas, o deserto é antinatural⁶, o deserto é um desejo que precisa ser preenchido e percorrido pelos corpos em movimento. Alguns, entretanto, vão a ele para ocupá-lo permanentemente, delimitá-lo, cercá-lo. Reorganizá-lo sob o ascetismo de uma escrita despótica. No fragmento, Al Berto sabe que as palavras, mesmo quando usadas como “pela primeira vez”, são “trapo” que vicia ao cobrir o corpo, e, como drogas, encena o limite, o risco como método, como experimentação, como fabricação da própria vida pela arte das doses, sabendo haver sempre a overdose à espreita.

Nessa arte há sempre o lado do prazer como o do perigo – em toda arte, na verdade. Sempre que busca a arte das doses, Al Berto está ciente de que seu corpo multiplicará as populações que se acumulam e lhe percorrem – das mais libertárias às

⁵ Escreve Roland BARTHES que “são palavras ‘transicionais’, análogas a essas pontas de travesseiro, a esses cantos de lençol que a criança chupa com obstinação. Como para a criança, essas palavras queridas fazem parte da área do jogo; e como os objetos transicionais, elas têm um estatuto incerto; é, no fundo, uma espécie de ausência do objeto, do sentido, que elas colocam em cena: apesar da dureza de seus contornos, da força de sua repetição, são palavras fluidas, flutuantes; elas procuram tornar-se fetiches”, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 139-40.

⁶ Ver Ieda TUCHERMAN, *Breve história do corpo e de seus monstros*, p. 51-4.

mais fascistas. O corpo, então, é o grande meio de parir a criação poética, a experiência estética e a insubmissão política. Drogar seu corpo sempre foi uma opção determinante para alguns artistas. Não pelas drogas em si, mas pela experiência que elas proporcionam ao se optar por elas⁷. Al Berto acumulou “infindáveis cadernos escritos”, escreveu, escreveu e escreveu – palavra essa que em seus textos é o grande objeto usado para experimentar da vida. Escrevivência.

No fim da escrita, o fim da vida. Mesmo nos instantes em que Al Berto afirma algo para além da escrita – e existem os momentos em que faz afirmações como: “palavras são perigosas máscaras fúnebres que se colam à cara e não precisam de boca, de voz”⁸ –, é incapaz de parar de escrever. Ele sabe que escrever é adestrar seu destino, é a força que mantém seu corpo vivo, até contra qualquer outra razão, pois a razão está no corpo-que-escreve.

11 de março

definha-se texto a texto, e nunca se consegue escrever o livro desejado. morre-se com uma overdose de palavras, e nunca se escreve a não ser que se esteja viciado, morre-se, quando já não é necessário escrever seja o que for, mas o vício de escrever é ainda tão forte que o fato de já não escrever nos mantém vivos. morre-se de vez em quando, sem que se conheça exactamente a razão, morre-se sempre sozinho.

nunca fui um homem alegre. morro todos os dias, como poderia estar alegre?

⁷ Ver Reinaldo Moraes, “Drogas Beat & The Great Bitch”, In. Antonio BIVAR et. alli. *Alma Beat*, p. 36.

⁸ “O medo (3)”, *ibidem*. p. 451.

sento-me e medito na busca de novas palavras. tornou-se quase inútil escrevê-las; chega-me saber que, por vezes, as encontro, e nesses momentos readquiro a certeza dalguma imortalidade⁹.

Como seu corpo sofre com a Lei que se lhe impõem. Todo o seu medo de se ver submetido à ordem dos Homens, à ordem da Lei, à ordem de Deus, que se fez Verbo – e escrita fonetizada. Toda o seu labor por romper com essa concepção de escrita, por fazer o corpo falar na escrita, por tornar inteligível o ruído do corpo para além dos aparelhos disciplinares – para além da assepsia da própria letra. Eis a sua tarefa: remitificar a prática de escrever, elaborar uma outra escrita, um neografismo que se estenda do corpo e invista contra os civilizadores aparelhos de opressão e culpabilização da vida, contra uma pedagogia da escrita¹⁰. Seu desejo é o de uma performance mágica e alegre – alegria que se adquire, no entanto, pelo conhecimento da servidão, delirante servidão composta de formas infinitas. Al Berto escreveu um diário usando da prosaica escrita linear, mas transgredindo-a na absoluta ausência de maiúsculas, na paixão aleatória da coordenação das orações, na sintaxe fragmentada, na incompletude dos movimentos frasais, na ruptura dos limites entre os sujeitos e seus discursos. Mas o corpo sofre, ao forçar criar essa porta, e às vezes quer parar de escrever – porém prossegue, assim como vive: “escrevo contra o medo”.¹¹

⁹ “O medo (2)”, *ibidem* p. 365.

¹⁰ Michel de CERTEAU escreve que “A prática escriturística assumiu valor mítico nos últimos quatro séculos reorganizando aos poucos todos os domínios por onde se estendia a ambição ocidental de fazer sua história e, assim, fazer história. (...). No ocidente moderno, não há mais um discurso recebido que desempenhe esse papel [mito], mas um movimento que é uma prática: escrever”, em *A invenção do cotidiano*, p. 224.

¹¹ “O medo (1)”, *op. cit.*, p. 227.

A forma de diário íntimo, dada ao livro *O medo* – também o nome que sublinha a reunião completa de seus poemas –, faz pensar em quais “si mesmos” Al Berto (se) escreve, em quais sujeitos se delineiam nos tracejados das linhas impressas, em quais subjetividades se constroem na materialidade das escolhas fonética, sintática e morfológica das frases. Muito da voz confessional que se lê em seus textos, ao uso desabusado do “eu”, está marcada pela ambivalência da sua escrita, quando o “si mesmo” provém de um outro que (se) escreve e é escrito na vertigem dessa multidão que deriva por essas intermináveis linhas.

eis a deriva pela insônia de quem se mantém num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades.

eis a travessia desse coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas.¹²

A intimidade que ele simula, bem como na maior frequência com que retorna à fabricação desse texto, aproxima-o dos antigos *hypomnemata* – “cadernos pessoais (...), uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” –, mesmo sem possuir o papel de “guia de conduta”, oferecido, “qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior”.¹³ Pelo contrário. Ao invés de se forjar pela releitura e pela repetição uma memória que se cola à escrita-tesouro-da-língua, ativa-se um corpo para a permanente metamorfose de uma escrita simulada, desde a sua assinatura até o delírio do pensamento que aí se produz. É na constituição desse corpo que Al Berto investe quando da produção do (pseudo)diário-íntimo, dos seus “infindáveis cadernos escritos”, cuja força está justamente na presença explícita de uma materialidade da escrita: “constituir,

¹² Trecho do prefácio “Atrium” ao primeiro livro de poemas publicado por Al Berto, “À procura do vento num jardim d’Agosto”, *op. cit.*, p. 11.

¹³ Michel FOUCAULT, “Escrita de si”, *O que é um autor?*, p.135.

com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’ (...). E, esse corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim (...) como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez a sua respectiva verdade”¹⁴.

anotar os nomes das flores e
suas significações emblemáticas

absinto / amargura, tristeza

asfódelo / coração abandonado

cinerária / dor de coração

glicínia / ternura

junquilha / melancolia

silindra / recordações

anotar os nomes das areias e das argilas mais profundas

os nomes dos insectos e dos minerais

as marcas discretas das coisas cortantes

e recopiar algumas palavras de *Amers*:

*... Toi que j’ai vu dormir dans ma tièdèur de
femme, comme um nômade roulé dans son étroite
laine, qu’il te souviene, ô mon amour, de toutes
chambres ouvertes sous la mer où nous avons
aimé.*

manter a imobilidade absoluta dos rechedos

recrear as falésias onde a lua abriu um sulco

tactear teu rosto disperso pelos ventos

recolher a dor na penumbra do entardecer

anunciar a noite com a ponta de um punhal de veludo

espiar o frémito súbito das estrelas... reler tudo

mantendo o corpo em surdina¹⁵

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 143.

¹⁵ “Doze moradas de silêncio, 6”, *op. cit.*, p. 256.

Nos textos, as viagens se fazem, as leituras avultam, os amores de realizam, as notas se registram, as listas e inventários assomam, as cópias – implícitas ou explícitas – ensaiam formas diferentes e fabricam sua postura, o gesto, a técnica, o corpo próprio – estrangeiro, híbrido, mestiço, andrógino, hermafrodita, mesclado, monstruoso pela sua desmedida. O que há – de fato – é um movimento de ruptura com as fronteiras de todas as espécies, ruptura com a própria idéia de que o texto poético seja sempre um comentário (crítico) sobre a vida – e não uma forma de experiência da vida na sua dimensão mais concreta e real. Al Berto soube se forjar um especialista extremamente arguto e competente na arte de elaborar formas de sensibilidades e formas sensíveis – seu texto é a realização, a formalização dessas vontades do seu corpo; bem distante das modalidades moralizantes de se pensar, se ler e se interpretar o gesto da criação.

HOMOEROTISMO

A escrita – belamente homoerótica – de Al Berto passeia por caminhos julgados importantes para o encontro que se ensaia aqui nesta escrita de tese. E por eles sigo, entre delicado e perplexo, afetivo e fascinado, sensível e decidido a desafiar lugares-comuns, surpresas e segregações – das mais compreensivas às mais reacionárias – que se me impõem – pois a homotextualidade da sua escrita opera o que outras grandes escritas outrora também operaram no que respeita ao meu corpo masculino – um repensar do corpo-do-homem. Além disso, essa escrita funciona em uma poderosa interface com a especificidade do corpo gay – das suas vontades, dos seus desejos, da sua constituição física, afetiva e estética –, na qual se cruzam diversos fluxos semióticos: sexualidade,

drogas, AIDS, vida e morte. Há aí o agudo problema da homotextualidade e da publicização da sexualidade – que você assumiu, não sem conseqüências seriíssimas, porém exemplares para o que está aqui posto em elaboração.

A potência que atua nos textos de Al Berto se dissemina como um modo de politização do privado, fazendo da escrita de sentimentos, desejos e dramas pessoais meio corpóreo para a interpretação de uma comunidade que se estabelece estrangeira às temporalidades das modernas instituições nacionais. Essa comunidade é, sobretudo, afetiva¹⁶, assentada na singularidade que rivaliza com o gregarismo, transformando os grupos, e investe contra a auto-conservação, como perpetuação do poder e da forma. A singularidade é a atuação de uma força eminentemente extemporânea agindo sobre, sob e por fora das instituições sócio-políticas contemporâneas¹⁷. O caso singular é selvagem e erótico. Existe pela sua inatualidade e acaba forçando as malhas conservadoras do presente com sua aparência perigosa e seus gestos de risco e transgressão. Logo, a política de Al Berto não funda qualquer corpo sócio-político, mas um corpo tribal, intérprete experimental e mutante das pulsões que trespassam as formações discursivas. Quando se diz que a estética homoerótica escandaliza por publicizar a intimidade, deve-se ressaltar o quanto a sua “promiscuidade” tem de força política e transformadora e o quanto ela tem da repetição e conservação desse corpo político pelo discurso institucional do poder.

¹⁶ Argumenta Denílson LOPES que “a politização do privado não se resume à discussão da vida íntima de governantes, mas à recriação de formas mais afetivas de adesão ao coletivo”, em “Escritor, gay”, *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, p. 34.

¹⁷ Pierre KLOSSOWSKI elabora um sofisticado comentário ao tema da doença em Nietzsche em “Os estados valetudinários na origem dos quatro critérios: decadência, expansão, gregarismo, caso singular”, em *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 95-114.

A poesia de Al Berto filia-se a toda uma linhagem de escritores que fabricam uma orientação homoerótica em seus textos, carregando junto a si todo um espectro de formas temáticas. A marginalidade, a peste, a estranheiridade, homens mais velhos seduzidos por jovens adolescentes e a condição da arte e do artista passaram a ser formas temáticas onipresentes na literatura homoerótica, e têm nos romances de Jean Genet e em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, alguns de seus principais modelizadores no século XX. A orientação homossexual é metaforizada incessantemente na literatura como doença, como alguma deformidade, como alguma peste que se encontra em alguns, como algum inseto ou animal no interior do corpo, como veneno e, mais modernamente, como uma inominável e misteriosa doença ou, então, pela nomeação explícita da AIDS. É por essas metáforas (na sua maioria) que a morte sempre ronda as formas de homotextualidade, como uma espécie de signo de punição e de castigo, do qual parece não se escapar. Adoecer sem esse signo de punição, sem o profundo sentimento de culpa que colam ao corpo e ao desejo homoerótico foi o maior desafio ao longo de toda a vida escrita de Al Berto. Em seus textos, estão presentes absolutamente todas essas metáforas – que vão se diluindo ao longo do tempo, ao longo da sua experiência soropositiva, ao longo da experiência de escrever vidas e de experimentar vidas escritas – homotextualidade. Há um belíssimo poema em que, colocado ao lado do livro de Mann, figura o adoecimento logo à chegada “a qualquer cidade imaginada”.

mas adoecera repentinamente
era como se dali nunca tivesse saído
escrevia pouco diziam que estava louco
dormitava indefeso na melancolia da tarde
coleccionava postais ilustrados deslocava-se

ao olhar aquelas imagens dormia em Florença ou
visitava Veneza onde nunca conseguia entrar

no verão seguinte encolheu-se ao sol da janela
a febre estiolara-lhe os nervos e o peito
ardiam-lhe os olhos na ilusão de mais um dia
amava ainda mais Veneza e as borboletas que duram pouco
dizia-me que era sorte sua ter vivido tanto tempo¹⁸

A metaforização da doença é um discurso obscurantista e moralizante sobre a diferença, sobre um outro que se possui no corpo e que ameaça a “normalidade” do corpo social – daí a noção de “grupos de risco”.¹⁹ Na antiguidade, contrair uma “doença” implicava no risco do julgamento moral de toda a comunidade, do corpo social manifestando seu “erro” ante os ditames e as vontades dos deuses. Daí as pestes e as pragas relatadas nos textos sagrados. Na modernidade, um corpo “doente” revelaria um indivíduo “doente”, cujos sintomas poderiam ser determinados pelas ciências médicas e sua auscultação daquele corpo nas suas partes específicas, também individualizadas. Por mais que se pense que a revolução médica tenha operado uma troca do julgamento moral pela avaliação da saúde²⁰, é sabido que essa “troca” continuou sustentando um julgamento de valor arbitrário e moralista.²¹ Na política moderna, o sujeito é forjado e controlado por práticas individualizantes a partir da efetuação da clivagem dos espaços

¹⁸ Primeiro poema de “Réstia de Sangue”, no livro “A noite progride puxada à sirga”, de 1985, *op. cit.*, p. 473.

¹⁹ Ver Marcelo Secron BESSA, *Histórias positivas: a literatura desconstruindo a AIDS*, p. 21 e 104.

²⁰ É o que afirma Richard SENNET, no capítulo “Corpos em movimento”, de *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, p. 214.

²¹ No seu livro sobre *A doença como metáfora*, Susan SONTAG escreve a propósito da metaforização do câncer: “Enquanto uma doença for tratada como maldição, e considerada um destruidor invencível, e não simplesmente uma doença, os cancerosos, em sua maioria, se sentirão duramente discriminados ao saber de que enfermidade são portadores. A solução não está em sonegar a verdade aos cancerosos, mas em retificar a concepção da doença, em desmistificá-la”, p. 11.

em público e privado, com suas respectivas regulamentações. O discurso político obscurantista, mistificador e moralizante passa a ser o instrumento da “opinião pública” para fabricar o corpo individual, regular o corpo tribal em um corpo social e legislar o corpo político, em detrimento dos casos singulares que lhes escapam. No caso dos homossexuais, são incriminados e punidos por seus desejos mais legítimos – o que leva a pensar na melancolia que atravessa permanente os textos de Al Berto como um dado fortemente tribal, um acerto de contas político com a geração da segunda metade dos anos setenta e início dos anos oitenta, nos quais a “suave força [da melancolia] nasce de uma percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam (...) O melancólico as sabe infinitamente ínfimo e a morte está sempre próxima”.²² Ressaltando esse acerto de contas a partir de uma sensibilidade que não pertence apenas ao indivíduo, o desejo homoerótico – mesmo que melancólico – empreende uma crítica, ao seu controle sócio-político e ao seu cerceamento moral via privatização e reclusão à intimidade, reelaborando tribalismos e redefinindo a política na passagem para o século XXI.

Al Berto é ainda em parte tributário das representações do desejo homoerótico sob a forma de metáforas mistificadoras e moralizantes. Difícil ultrapassá-las, pois a literatura, de resto, ainda é comumente lida como dona privilegiada de “uma pesada carga de ‘conteúdo’, ao mesmo tempo reportagem e julgamento moral”²³, o que dificulta na maioria das vezes de ser tomada na mão e avaliada como extensão da vida, como um estado de intensidade experimental, como corpo na sua presença material e exterior mais valorosa. O tipo de textualização da qual Al Berto também é devedor, por outro lado,

²² Denílson LOPES, *Nós, os mortos: melancolia e neobarroco*, p. 15.

²³ Susan SONTAG, “Uma cultura e a nova sensibilidade”, *Contra a interpretação*, p. 344.

sabe que o corpo não pertence mais simplesmente à ordem do legível, das representações, do universo fechado, da escrita despótica, entregue ao olhar contemplativo. O corpo – e também a doença – passam a ser traço, inscrição, marca, materialidade gravada sobre o suporte que o sustenta, e a doença – que só difere da saúde em grau – é a vontade de uma escrita selvagem, pensante, polimorfa e erótica. A metáfora nessa prática de escrita não é mais de tipo romântica, contemplativa e hermenêutica, que ainda embala a escrita de Thomas Mann, por exemplo. A metáfora passa a ser o tipo de afecção de que um corpo é capaz, aquilo que um corpo pode, sua alegria e sua tristeza, estampadas no trabalho do estilo.

arrumo meus papéis escritos para o último livro
com um tigre prodigioso cravado nos ombros

mantenho os dedos sujos de tinta há vários dias
e sempre que não consigo escrever fumo devagar
encontro tempo necessário para não fazer nada

de meu corpo corroído pela febre ergo-me
atravesso a sala
desligo a televisão que nunca vejo aberta

junto à janela aberta
a mãe tece
a camisola em lã mal cardada

um vestígio de dor envolve-me
que acontecerá à minha sombra?
terei tempo de assobiar à morte?
terei tempo

de levar comigo a roupa de que mais gosto?
que horas são? além
perto da mãe

talvez não seja só febre isso que me assola
pode ser um indício de peste
qualquer mal que alastra pela mansa noite
a contamina os dias fechados na desolação

não consigo imaginar que se morre sozinho
sem sombra sem doenças sem sangue²⁴

A sensação de um terrível mal-estar, de algum mal físico e, principalmente, psicológico, impede de discernir ao certo que questões se colocam no e para o corpo no início do texto. Isso é claro na sua primeira metade, nas quatro estrofes iniciais, que sustenta uma descrição de estados enfermiços, um bloco de sensações absolutamente servil pela debilidade diante das afecções ali inscritas. Ao tentar manter uma falsa neutralidade descritiva, o corpo enveredou pelo conservadorismo e pela impotência. A bela imagem do segundo verso – “um tigre prodigioso cravado nos ombros” – dimensiona bem o tamanho do mal-estar e também o tamanho do desconhecimento da “febre” que corrói o corpo, ainda dependente da figura materna. Já a segunda metade, nas três estrofes finais, efetua um movimento mais potente no sentido de abrir alguma fresta na rede metafórica desse mal-estar, desse “tigre prodigioso”, dessa “febre”, dessa “camisola em lã mal cardada”. A “dor” toma (o) corpo crescentemente, o “mal” se “alastra” e “contamina”, a “morte” se aproxima e as dúvidas, maiores, desorganizam a rede metafórica do texto, que – de narrativo e descritivo – passa a mais incisivamente

²⁴ “Vigílias, parte 5”, op. cit., p. 523.

direto na série de interrogações da quinta estrofe, na substituição da “febre” pela “peste” (compartilhada na sua insinuante singularidade), na sexta estrofe, e na proximidade da morte na última estrofe. A doença deixa de ser interpretada como imagem moral de uma má-consciência e passa a ser experimentada como crise para a renovação do corpo, estado de fortalecimento e multiplicação dos seus atos. A doença é o signo da descontinuidade da vida, da transformação rumo à saúde e a recusa ao estado mórbido da hereditariedade e gregarismo²⁵. A coletividade é no caso de Al Berto tribal e polimorfa, formada por ondas e linhas móveis, combates moleculares e contaminações virais que renovem seu colorido e esplendor. É o que se lê no final do fragmento: “não consigo imaginar que se morre sozinho / sem sombras sem doenças sem sangue”.

No último livro publicado em vida – antes da morte em 1998 – Al Berto continua reelaborando o *tratamento* dado à doença – pensada então como uma forma de experiência tribalizada, vivida a partir da singularidade do desejo do corpo. Um texto se destaca pela enunciação da experiência da AIDS, intitulado precisamente “SIDA”.²⁶ Al Berto aí se faz xamã e trata – através do seu corpo-que-escreve – a epidemia discursiva que se abate sobre a sua orientação sexual. A farmacotécnica xamânica de sua escrita atua como forma de conhecimento, como forma de *tratamento*, como “desbloqueamento do processo fisiológico”.²⁷ O seu corpo – prolongado na sua escrita – trabalha como transcodificador de simbolismo zero que permite – ao escrever o nome “AIDS” – a construção de um corpo tribal mais saudável e mais apto a enfrentar a doença como

²⁵ Ver Pierre KLOSSOWSKI, *Op. cit.*, em especial o ensaio “Os estados valetudinários na origem de uma semiótica das pulsões”.

²⁶ Publicado no livro “Horto de incêndio”, *op. cit.*, p. 592.

²⁷ Ver Claude Lévi-Strauss *apud* José GIL, *Metamorfoses do corpo*, p. 23.

aquilo que de fato ela é: uma doença. E não uma metáfora simbolizando qualquer espécie de castigo moral ou divino, por meio de representações que nada mais são do que escritas despóticas, reproduzindo inscrições da Lei sobre o corpo sujeitado da diferença de orientação sexual. Na nomeação da doença, desocultando-a e desmistificando-a – mesmo que no momento da sua morte –, Al Berto toma claramente o partido da vida, afirmando-a como potência polimorfa, e convoca o corpo tribal a se tratar das escritas despóticas, escritas debilitantes. Apesar das metáforas que a epidemia discursiva lhe impõe de fora e que lhe faz sofrer duplamente, a “doença sem nome” já aparece claramente em poemas do início dos anos 80, quando a AIDS ainda era amplamente taxada como “peste gay”, e cujo nome era evitado na boca e nos textos de todos. Mesmo com esse cenário, e contra ele, o desejo homoerótico é tratado textualmente por Al Berto de forma livre, aberta e sem rodeios no poema “O esquecimento em Yucatán, 1”.

contaram-me que existem cristos
com rostos lívidos modulados em cera
têm barba e cabelos autênticos
e lágrimas de sangue feitas com rubis
em yucatán... acendo fogos

onde nada consegue arder imobilizo-te
no início da memória esqueço o magro corpo
a doença sem nome dizimará os órgãos escondidos
debaixo da pele e do sangue... parto em viagem

mesmo antes de ter chegado... devasso a noite
e as palavras sem ninguém... em yucatán

morro longe do mundo e não acredito
em nada do que me contaram²⁸

O medo – que tanto move essa escrita – e o desconhecimento produzem um belíssimo poema que – através de sensações intensificadas em blocos – parece caminhar em espiral na sua não realização do desejo homoerótico. Esses blocos não se confundem com as estrofes – ao contrário, tumultuam qualquer ordem que lhes possa querer imprimir. Algo bloqueia sua formatação, algo exterior ao desejo – mas que invade o corpo, o submete e o pune com a sua magreza, uma “doença sem nome”, com o uso repetido das reticências denunciando algo de não-dito, oculto e desconhecido, mas sensivelmente marcante na sinalização. Não falar o nome da doença, aqui, não denuncia culpa, pois que o desejo homoerótico funciona como o traço motor do texto, nas suas arremetidas, desvios e fluxos. Aliás, vê-se na corajosa exposição do seu corpo próximo da morte uma forma muito particular do terror sublime, pois a aproximação das forças incontroláveis da natureza – no caso, a morte – desperta não simplesmente um sentimento de assombro, angústia e exceção, mas sua contra-face cotidiana, corpórea, física e dessublimada – um sentimento de aceitação trágica à violência e à agressividade da vida. Pois o terror diante da morte não educa civil e moralmente²⁹, ao contrário: em Al Berto a iminência da morte é manipulada como meio para afirmar o corpo na sua potência criativa – afirmar o corpo como meio, sustentáculo, extensão e espaço

²⁸ “O esquecimento em Yucatán, I”, op. cit., p. 307.

²⁹ Ver Emmanuel KANT, que em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, exemplifica, numa nota de rodapé, o movimento dessa pedagogia moral do sublime: “Quando me aproximei do limite último da natureza, percebi que as sombras do vazio ilimitado precipitavam-se no abismo que havia diante de mim. Um reino medonho de eterno silêncio, solidão e trevas. Esse espetáculo infundiu em mim um terror inexprimível. (...) Então aprendi a respeitar os homens; pois naquele deserto terrível, mesmo o mais ínfimo deles, ao qual eu soberanamente fechara a porta, teria sido de longe preferível a todos os tesouros de Golconda”, *ibidem*, p. 23.

fundamental para a escrita do próprio desejo, para a alegria da sua vida, inclusive na própria morte.

FUGA

A experiência da morte para Al Berto se apresentou como a experiência da grande viagem para a qual se preparou durante toda a vida. A morte foi o ponto culminante da sua vida, o laço final e confirmatório das experiências que produziu no seu corpo como território maior. Na verdade, a melhor maneira de experimentar a morte como ponto alto da vida é lutando contra ela, o que Al Berto fez esplendidamente bem, rondando-a, seduzindo-a, dormindo com ela, amando-a fragorosamente – sempre, porém, com a paixão dos que guerreiam em campo aberto, sem dissimulações, só os ágeis movimentos das batalhas festivas, rituais onde se reafirma o desejo como móvel da vida.

a noite dilata a viagem
pressentimos a nervosa luta dos corpos contra a velhice
mas nada há a fazer
resta-nos descer com as raízes do castanheiro
até onde se ramificam as primeiras águas e se refaz o desejo³⁰

O ritual xamânico do castanheiro é preparatório para a grande viagem que o envelhecimento indicia. O corpo viaja pelas estradas como um corpo peregrino, que abandona a culpa e se liberta dos pecados. Essa é a visão da estrada – o corpo viajante envereda por caminhos cuja libertação está no traço iniciático, de introdução à

³⁰ “Tentativas para um regresso à terra, 4”, do livro “Trabalhos do olhar”, de 1982, *op. cit.*, p. 194.

alteridade, a uma outra realidade e a uma outra vida. O nome Al Berto já é derivada resultante de outras e inúmeras viagens de sua parte, sujeito residual. Ah! E como todo desenraizamento, a fuga é dolorosa, excessiva, sofrida, alucinada. É simultaneamente morte e renascimento³¹. Assim também se dá com a arte das doses, ritual que recupera uma ênfase no corpo por parte de um mundanismo pagão voltado para o espaço sagrado no seu perigoso flerte com a morte – agora não mais a morte decorrente do envelhecimento, mas da posse experimental do seu próprio corpo, da sua exposição às forças intensivas. O corpo drogado empreende uma viagem experimental por paisagens que são pura artificialidade, simulacros da grande viagem da morte, performances contestatórias da ordem que submete o corpo, da escrita despótica que – abstrata – o domestica. As drogas produzem uma viagem que reescreve o corpo de Al Berto pelo princípio do nomadismo, da errância e da dispersão – viagem da imanência. E a viagem que Al Berto escreve não é metafórica. Ele viaja realmente quando se droga, viaja realmente quando morre, viaja realmente quando escreve – seu corpo acelera por espaços de imanência, levado por uma vontade de geo-grafizar a existência e geo-grafizar a vida. E o corpo o faz precisamente à maneira dos grandes xamãs espacializadores, como se lê na fala do “Curandeiro”.

/ deitado na serenidade dum gume sugando a veia enquanto não te defines / altura
mais clara da noite / membrana distendendo-se no vapor sulfúrico da noite que nos
sítia / ligeiras membranas / voluptuosamente flutuantes em fusão umas com as
outras / simulacro do sonho / gesto esquecido na memória de ser hoje laranjapeixe
/ membrana de ar onde se movimentam os dias numa hemorragia de cuneiformes
sementes / escrita tumular / delírio espesso e fragmentário do infernal filmes da

³¹ Uma boa introdução à relação viagem, religiosidade neopagã e processos sociais é encontrada em *Sobre o nomadismo*, de Michel MAFFESOLI.

cidade / florido corpo esvaziando-se na s epala dum fumo ou do marfim do olhar lento dos mortos / espaço de um trabalho errante / ferida reaberta por baixo do prec ario penso / (...) / fenda viva vulva por onde escapamos / tropeçando em nosso próprio excesso mudamos de cor e de idade / mudamos de rosto e morremos / sumptuoso esperma das estrelas / corpo sísmico na moela da viagem / tropeçando resistindo num último alento rastejando com o sexo dentro dos cinzeiros / Alice espera-te   sombra do maravilhoso cogumelo / (...) / percorro-me mas raramente encontro uma saída / tateando paredes de labirinto escrevo / o corpo pulsa num arrepio / as luzes apagam-se e a queda recomeça / visto-me com penumbra e deixo que o vento me arraste / disperso-me pela paisagem /³²

As enumera es frasais imantam as palavras com uma sacralidade rítmica que se tensiona com o extremo mundanismo das seq ncias de imagens. A grande viagem proporcionada pelo uso da droga – simulacro e suplemento da morte – materializa-se em uma sintaxe cuja linearidade   rompida brutalmente pela descontinuidade visualmente marcada nas barras. Impõe-se aí um tempo espiralado no qual o corpo – de redemoinho em redemoinho – fabrica mini-grafismos que apontam, acima de tudo, para uma experiência de choque sensorial muito comum em festas populares de origem pag  e em rituais de inicia o. No texto de Al Berto – no qual a escrita se processa sempre flutuante e tática, no sentido de ser um gesto pontual, que se esfarela ao piscar dos olhos – o corpo escreve movido por uma permanente experiência de impermanência, pulsão de deslocamento e fuga.

A potência do seu corpo aparece no texto quando escrito precisamente na t tilidade dessa sua experiência de deslocamento – “walk writing” em que a produ o

³² “O pranto das mulheres sábias”, em “  procura do vento num jardim d’Agosto”, *op.cit.*, p. 61-2.

da experiência se inscreve enquanto materialidade do texto³³. Encontra-se essa escrita deambulatória na sua elaboração mais exemplar com o precioso texto “A morte de Rimbaud”, que fecha – em quatro partes – seu último livro: *Horto de incêndio*. Nele Alberto realiza a despersonalização fatal para a sua última viagem. Em primeira pessoa do singular, incorpora a assinatura “Rimbaud” como aquela pela qual se metamorfoseará no grande fugitivo, no maldito, no eterno adolescente, maior de todos os artistas rebeldes, ladrão do fogo olímpico, que se recusa a viver em culpa e pecado e entrega seu corpo ao delírio sem fim das noites em movimento.

a verdade é que passei a vida a fugir, de cidade em cidade, com um sussurro cortante nos lábios.

e atravessei cidades e ruas sem nome, estradas, pontes que ligam uma treva a outra treva.

caminho como sempre caminhei, dentro de mim – rasgando paisagens, sulcando mares, devorando imagens.

o absinto, esse álcool que me permitiu medir o tempo no movimento dos astros.

e vi a vida como um barco à deriva. vi esse barco tentar regressar ao porto – mas os portos são olhos enormes que vigiam os oceanos. sevem para levarmos o corpo até um deles e morrer.

(...)

o regresso nunca foi possível.

³³ Ver o estudo de Maurício Salles VASCONCELOS sobre Rimbaud, *Rimbaud da América e outras iluminações*, particularmente o segundo capítulo, “Walk writing”, no qual escreve: “o que faz do poema uma experiência impressionante de proximidade entre as sensações e as coisas reveladas à primeira pessoa, sempre em ação, diz respeito ao corpo. Por meio dele, a sensorialidade contagiante do texto torna possível atualizar o tempo e o espaço nos quais o poeta/caminhante transmite a inteireza de um contato. Tal inserção do corpo me parece própria e bastante especial dentro da literatura. Integrado a um ato, o corpo, em Rimbaud, mais do que um dado de ordem temática, comparece como presença e influência sobre a escrita.”, p. 56.

o verdadeiro fugitivo não regressa, não sabe regressar. reduz os continentes a distâncias mentais.

aprende a fala dos outros – e, por cima dele, as constelações vão esboçando o tormentoso destino dos homens.

(...)

não semearei o meu desgosto, por onde passar.

nem as minhas traições³⁴.

Diversamente de seus ancestrais portugueses, ao viajar, Al Berto não quer mais mudar o outro, mas se mudar em outro – mudar a si próprio, experimentar um outro no corpo, submeter-se a si mesmo para não ser mais submetido. Tornar-se senhor de si próprio. Na verdade, o fugitivo deseja, sobretudo, ser outro, um mínimo, escuso, oculto, menor na sua falta enquanto povo. E Al Berto tanto correu, tanto escapou, tanto fugiu que “fugir tornou-se uma obsessão, ou então é a melhor maneira de encenar o desespero”³⁵. Então é isso: escrever, escrever, escrever, escrever e escrever maneiras de grafar linhas de fuga, rachaduras por onde escapar, vazar até encontrar o ponto que permita desaprender o retorno, o ponto de fuga que permita construir uma outra cena, outra representação, puro artifício, de onde novamente se fugirá...

O movimento é o desejo mais premente em Al Berto – traçar linhas e mais linhas de fuga como estratégia de vida, linhas escritas sobre o próprio corpo, não como Leis para o Caminho, a Verdade e a Vida. Senão como seu próprio caminho, sua própria verdade e sua própria vida. Nessa erótica delirante, sua escrita recusa a sacralização monoteísta e a linearidade do pensamento único e escolhe o extravasamento das pulsões, o arrombamento da clausura pela potência da traição. Não qualquer traição, mas aquela

³⁴ “A morte de Rimbaud, 1”, “Horto de incêndio”, op. cit., p. 609-10.

³⁵ *Ibidem*, p. 613.

aos grandes impérios, às grandes religiões, às grandes instituições, aos grandes discursos salvacionistas e disciplinadores. Al Berto se sabe traidor. Sabe haver traído Pai, Pátria, Deus, Família, Estado, Sexo. Mas jamais traiu o seu desejo de fugir, o seu desejo minoritário e tribal. Só foge quem é menor diante dos grandes poderes fixos³⁶. É contra a hiperidentidade da cultura portuguesa³⁷ que Al Berto escreve. Seus cadernos escritos optam pela desidealização do corpo sócio-político e pela tomada de partido por uma escrita selvagem, contra a escrita tradicionalmente despótica com que a memória cultural portuguesa é significada. Leia-se os fragmentos abaixo, de “A seguir o deserto”:

(...)
a viagem devora-me
cega-me o brilho dos alicerces ainda sólidos da casa
ultrapasso-os por fim atinjo o lodo
as ardósias onde o cuspo dos deuses inscreveu a memória daquele que foge
presente-se já a pequenez do país submerso
quando atei a minha idade ao coração da terra era porque a morte se aproximara
suicidei-me há muito se era isso que desejava saber
(...)
assim continuo a desejar países serenos lagos
suaves palavras gravadas no envelhecido estanho dos gestos
e conheci o imutável bolor do rectangular país
a histeria peninsular
o buraco onde coalhou o pressagioso nevoeiro de Quibir
que país é este? onde a espera definha noutra espera
(...)
eu tossia cada vez mais

³⁶ Para uma inspiradora reflexão sobre o papel das linhas de fugas e das traições na literatura, ver Gilles DELEUZE e Claire PARNET, “Da superioridade da literatura anglo-americana”, em *Diálogos*.

³⁷ Ver Eduardo LOURENÇO, *Nós e a Europa ou as duas razões*, em especial os dois primeiros ensaios, “Identidade e memória, o caso português” e “Portugal – identidade e imagem”.

a doença contaminava o corpo e tudo o que vivera comigo esfacelava-se nas
arestas dos dias

quando partiste comecei a gravar o que me evocava a tua passagem

os nomes das plantas os meses

as funções dos objectos os perfumes o vestuário

e tossia sangue para que os meus actos adquirissem transparência

a doença tinha a enormidade dum mar interior

mas apesar de tudo amava-te

e nunca vi coração tão forte como o teu

basta olhar o asfalto ferido das cidades

ou lamber-te para sentir a terra e o azedo que outros corpos esqueceram no teu

(...)

grito: que se libertem as índias da memória

os arquipélagos de remoto ópio

os trópicos do meu sangue os líquenes inexplicáveis

a visão do início

as primitivas tribos de povos estelares as pragas de gafanhotos e de sífilis

a peste

que se revele no fundo de mim a peste

(...)

procuro-te obsessivamente na melancolia das mãos

porque só o acto de morrer muitas vezes compensa

e foi necessário que fizéssemos uma serra para cortar os pulsos

de uma espada e fizemos

e com uma cana-da-índia de rota fizemos uns foles para atear o fogo

mas no fundo sabemos que não podemos continuar a adiar a morte

pinteí nos ombros umas asas de coral para me evadir

abandonei a casa e as notas rabiscadas rapidamente

as emendas as manchas de tinta azulada nos dedos

os manuscritos ilegíveis

a poeira dum olhar preso ao vício feliz das palavras

a escrita

a indelével respiração do poema

o fluxo do grito o eco lacustre dos dedos tamborilando no sono
a casa vazia
e a janela onde debrucei o que me restava da vida
levei dez dias de viagem
até que a noite me recebeu como um ressurgido do outro lado do corpo
e nada direi sobre o deserto
nem deixarei sequer um inédito³⁸

Está tudo aí. A tomada de partido pela estrangeiridade, a fuga como método, a vida produzida pelas linhas de fuga, a afirmação da vida na crise impressa pela morte como transformação maior, contra a lógica da repetição presente em casa, a recusa à memória nacional e a exposição que os males da hiperidentidade causaram ao seu corpo, à sua saúde. Junto ao “imutável bolor do país rectangular”, a doença é tribalizada, contra o gregarismo, pela figura do interlocutor, amado a quem basta lambar “para sentir a terra e o azedo que outros corpos esqueceram no teu”; doença agora como parte do tratamento contra a mórbida saúde do nacionalismo português, do passado monumental, dos heróis e do Estado bélico. Enfim, de uma escrita sumamente despótica a controlar os corpos.

*

GRAFISMO PARA AL BERTO

nenhuma lição a tirar desta viagem

nenhuma impressão que caiba em livro

nenhuma anotação competente sobre tantas gavetas

nenhuma meditação sobre o cultivo de jardins

³⁸ “A seguir o deserto”, op. cit., p. 337-46.

apenas esse esgotamento, esse cansaço
essa redundância de álcool e éter na varanda
onde se troca a fumaça do cigarro pela vigília dos altos prédios

apenas essa repetição narcótica de tudo
definitivamente de agora em diante
comprometida com a incerteza do que se experimenta

*

ESPAÇOS

Para os grandes fugitivos, como Al Berto, a estrada é sempre flutuante, móvel e desestabilizadora da memória.

a estrada é talvez uma idéia que nunca acaba, nada tem a ver com os kms a percorrer. a estrada é como o desejo não realizado, não tem princípio nem fim, existe flutuante, intensamente, até que esquecemos³⁹

Percursos são poucos, finitos. Donos de uma sintaxe clássica, de um léxico compartilhado, com pouca inventividade e transgressão. A língua é um percurso feito e refeito, posto e imposto. Jamais desfeito. Desfazê-lo, transgredi-lo é se marginalizar, é se desencaminhar. Já as estradas são infinitas – aleatórias, por isso infinitas – atravessadas por toda espécie de singularidades. A estrada é o grande sujeito do movimento. Ela se desloca junto com os passos, que exalam alegria na recolha dos resíduos e dos fragmentos que por ela encontram. Por elas são encontrados trechos com estilos alheios,

³⁹ “O medo, 2”, op. cit, p. 358.

imprevistos movimentos frasais, buracos sem sinalização nem pontuação, tropeça-se em palavras, fragmentos de outros corpos, que se metamorfoseiam pelo espaço, trocam de pele, de rosto, envelhecem ou rejuvenescem, alimentando-se, suando, urinando, defecando, salivando, falando, ejaculando, sangrando, lagrimejando, arrotando, secretando, escrevendo, olhando, transformando a vida. Na leitura dos grafismos dessa estrada, recolhe-se resíduos de todos os tipos, resíduos de outros corpos, em maior ou menor quantidade, deixado no espaço para que a ele o leitor possa se unir – revitalizá-lo, revitalizando-se.⁴⁰

Estar sempre em movimento traz conseqüências para Al Berto. Seu corpo tribal não vai habitar lugar algum, mas somente percorrer espaços, atravessá-los, vará-los noite e dia como um projétil insone e voraz – objetivamente atrás do desejo de movimento, de deslocamento por espaços que se mostrarão sempre os mesmos. Na sua deambulação alucinatória, permanecer em algum lugar, construir um lugar permanente custa a própria vida, a vida do corpo, a morte do corpo. E este só existe quando se move, quando escreve, quando se move na escrita, no ato de escrever, concentrando ossos, tendões e neurônios. Movimenta-se para lembrar que se está vivo, para produzir vida no corpo, produzir a vida do corpo, para fazê-lo escapar às identificações gregárias fabricadas pelo lugar, identificações despóticas que condenam e subjagam o corpo do outro, seus

⁴⁰ Cf Félix GUATTARI, que em “Espaço e corporeidade”, escreve que “durante a leitura de um texto escrito, o traçado da articulação fonemática libera, de modo descontínuo, suas seqüências significativas de articulação monemática. Ainda aí um outro Agenciamento de enunciação desencadeia outras modalidades de espacialização e de corporeidade. O espaço da escritura é, sem dúvida, um dos mais misteriosos que se nos oferece, e a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais nele interferem fortemente. Tantos espaços, então, quantos forem os modos de semiotização e de subjetivação”, em *Caosmose: um novo paradigma estético*, p. 153. A mesma idéia, tratada, no entanto, apenas como comparação e analogia, é desenvolvida por Michel de CERTEAU, em op. cit., p. 176-82.

desejos selvagens, arcaicos, desterritorializados, insubmissos às convenções sócio-culturais, às instituições e fundações que se lhe são impostas pelo corpo despótico do Rei-Pai-Pátria-Patrão-Estado-Igreja-Escola-Deus-etc⁴¹. Um corpo quer cavar espaços vazios, produzir vácuos significantes e móveis – isso sim é da ordem do vivo e da vida para ele.

Al Berto, por sua vez, quer livrar-se do peso e da fixidez do lugar em prol da leveza e da mobilidade do espaço, da desterritorialização singular, maleável, até mesmo violenta, mas que abdica da lógica das representações. Não se trata de se pensar binariamente o lugar como antropológico e o espaço como utilitário⁴². O aproveitamento do espaço é o da composição de tribalismos que se forjam pela ordem dos afetos, dos desejos, das pulsões sempre mutáveis. A série “espaço” – descontínua, aleatória e infinita – é uma derivada que se traça em continuidade imanente com a série “corpo”. Ambos (inter)agem como maquinismos de subjetivação na constituição desse mundo. Para uma sensibilidade singular como a de Al Berto, espaço e corpo vão além da relação hierarquizada, instituída pela máquina histórica, máquina ressentida, máquina mnemônica de extração judaico-cristã, máquina da má-consciência, que se rebate na mente e na escrita de muitos historiadores⁴³.

Abandonar família, casa, cidade, país, orientar-se homossexualmente, recusar as instituições literárias e culturais é correr o risco por espaços de vida, de criação e transformação. Nesse risco, o corpo de Al Berto é afetado dolorosamente pelas mega-

⁴¹ Ver Marc AUGÉ, no seu estudo introdutório à lógica dos “Lugares antropológicos”, em *Não-lugares*.

⁴² Ver Idem, *ibidem*, p. 76-7.

⁴³ Como exemplo, cito Richard SENNET, em *op. cit.*, em especial a conclusão, “Corpos cívicos: Nova Iorque multicultural”.

máquinas da aparelhagem de Estado. O que a AIDS significou para seu corpo tribal é exemplo disso. A sua fragilidade diante dessa rede centralizadora sempre foi enorme. Assim, como na opção pela viagem iniciatória radical – preparação da grande viagem da morte –, os espaços percorridos pelo corpo são da mesma ordem de radicalidade e contundência: casas, cidades, países sem nomes, devastados como corpos terminais, extensões de um corpo delirante, coletor entrópico do casual e do aleatório.

... há uma cidade a rebentar na humidade vertiginosa da noite e um homem com olhar de açúcar encostado ao néon melancólico das esquinas espera o próximo shoot de heroína... há uma cidade por baixo da pele e uma casa de sangue coagulado na memória atravessada por canos rotos e um corpo pingando mágoas... há uma cidade de alarmes e um tilt lancinante de flipper dentro do meu pulmão adolescente e uma dor de chuva fustigando o sexo adormecido no soalho do quarto de pensão... há uma cidade de visco e de esperma ressequido e uma pastilha elástica presa ao fundo do copo... há um sorriso e um engate e um cânone e um arrebenta e uma boca de lodo aberta sobre o rio... há uma cidade de fome e lixo enquanto o ciúme escorre das mãos do amantes... há um dedo de lâminas usadas e um beco sem saída onde se enroscou um puto e um cão de febre... há uma cidade crescendo no grito e na gasolina no fogo nocturno da minha vertigem presa nas alturas de cimento armado onde coabitam sexos mergulhados em naftalina... há um osso branco que perfura a insônia e a madrugada e esta cidade de nojo e de fascínio... há uma navalha cortando o betão das avenidas e um pássaro de enxofre nas feridas duras dos cabelos... há uma cidade de estátuas desmanteladas contra o espelho de um bordel e a luz do teu olhar dentro duma janela antiga... há uma cidade que se escapa para fora da noite espia avança e mata... há uma cidade de trapos queimados e de vozes ardendo e uma toalha para limpar o sono de poucos brinquedos... há uma alucinação furiosa que me incendeia a veia e revela teu rosto lívido que se suicida... há uma cidade de papel engordurado que eu amachuco nos dentes e todo o meu corpo sangra... treme... e tem medo... e morre...⁴⁴

⁴⁴ “Rádio pirata”, op. cit., p. 147.

Cidade e corpo se plasman. Entre propriedades fisiológicas e sócio-espaciais, seu corpo e se funde à cidade, intercambiam-se e se fazem extensões um do outro. Sensações se condensam em uma escrita em espiral, que circula tridimensionalmente entre reticências e enumerações descritivas, num ritornelo que aponta para o motivo musical do texto (“há... há... há... há...”) – só levemente deslocado de um trecho para outro pela sutil permuta entre propriedades (“há uma cidade crescendo no grito e na gasolina no fogo nocturno da minha vertigem presa nas alturas de cimento armado onde coabitam sexos mergulhados em naftalina...”). Aí, a continuidade não se faz pela espacialidade tridimensional do texto. Ela ainda está presente no espaçamento marcadamente temporal das reticências. Temporal porque prolonga o sentido do que está escrito num não-escrito de que as reticências não são o índice, mas o próprio sentido espacializado. O excesso de repetição conduz às vias da desterritorialização do sentido do escrito. A impressão de um significado flutuante é resultado da pressão de se ler o “por debaixo” das palavras, quando o que flutua é o significante corpóreo, o seu corpo próprio, que é texto escrito, delirando na visceralidade da sua performance. Esse corpo busca – no ato de escrever seu amálgama com a cidade – um dos espaços por excelência desenvolvidos para a inventividade e espontaneidade da vida⁴⁵.

⁴⁵ Ver José GIL que, em *op. cit.*, escreve: “As articulações do corpo deixam circular a energia. O essencial do significante flutuante é manifestar a vida no que ela tem de imprevisível, de variado e de espontâneo. No entanto, para que a potência singular de cada um se exprima, para que haja inventividade e criação, é preciso que as metamorfoses da energia sigam ritmos certos. Deste modo, toda a cultura impõe aos seus membros não somente modelos de comportamento, mas também espaços implícitos onde se desenvolvem a inventividade e a expressão individuais. Estas zonas ficam sujeitas ao significante flutuante: não é ele o testemunho de toda arte, toda poesia, toda a invenção mítica e estética? Estabelece-se aqui uma sutil economia dos poderes singulares e dos signos colectivos cujo fim é, mais uma vez, desempenhar o seu perfil de suporte dos códigos e de acumulador de energia. Qualquer desregramento deste equilíbrio econômico se traduzirá ou por uma hipertrofia do signo, ou do corpo”, p. 48.

Isso, no entanto, só é viável porque Al Berto se esforça ininterruptamente por desfazer-se da memória que gravaram sobre seu corpo, que ainda pulsa e vibra e sangra e treme e vive e morre. A memória biocósmica tribal povoa seu corpo para além da memória despótica, de extração histórico-teológico-familiar. A memória tribal é parida pelo corpo, da sua força, da sua potência, da sua ação, do seu gesto. E não uma memória criadora de formas centralizadoras, fantasmáticas e divinizantes de existência, a domesticar o corpo. Sua memória também pulsa e vibra e sangra e treme e vive e morre, pois não é apenas representação, mas uma memória feita de carne, feita de dor e prazer físicos. A memória para você, poeta, é principalmente a sua espacialização, sua inscrição flutuante e instável, por onde o corpo pode navegar à cata novos fragmentos para a sua montagem, como no trecho abaixo.

animais estrangulados, matérias plásticas, um tijolo com os furos cheios de avencas, um cão atropelado, manchas de sangue seco. o fundo do tanque em cimento, o perfume da roupa lavada. uma sombra debruça-se para o tanque, em cima da mesa os óculos, a régua que pertenceu ao avô, a resma de papel, a colher em prata lavrada, uma lâmpada fundida, água. mais água, um envelope molhado, as canetas, os lápis, a máquina de escrever. tornou-se difícil prever até onde os olhos conseguem nomear, arquivar, arrumar para sempre os pequenos resíduos da adolescência. hoje, escrever é um ato noturno. respiro dolorosamente. escrevo sempre deitado ou encolhido sobre a mesa. o silêncio e as sombras deslizam à minha volta. espreitam por cima do ombro para verem o que estou a escrever. ouço a música que vem do fundo da minha solidão. música aquática, arestas do sangue, medrosos dedos tamborilando nos vidros poeirentos. teu nome, este som frio de árvores esfacelando a cal das paredes. escrevo com o medo e o susto dentro de cada palavra. a vida atinge a espiral vertiginosa da noite. é esta palavra que me serve para te nomear e não outra: medo. os textos progridem com a desolação da casa, latejam sobre o papel, doem-me os dedos e os olhos, os órgãos do corpo que

nunca vi. o peito desgasto pela doença. por uma fenda nas madeiras cresce a alba. perfura, entra pela janela, devassa a intimidade penumbrosa do quarto. paro de escrever, estou muitíssimo cansado. na exaustão da noite dei comigo a enumerar as coisas amadas. ponho-as nos lugares onde sempre estiveram, dou-lhes uma idade, uma utilização, e antes que a manhã se abata sobre a casa recrio o mundo. depois, espero o sono. incham-me as pálpebras, adivinho os sonhos anteriores à minha idade. o corpo escorrega pelo abismo florido das galáxias. nada sei de mim durante essas horas. absolutamente nada⁴⁶.

O espaço é tocado na sua intimidade. O olhar se estende até os objetos e as coisas que o habitam e compõem com o sujeito um singular espaço de imanência. A unidade vai pouco a pouco se estabelecendo entre o corpo e o espaço ao redor. Todo corpo se move por um espaço. E o corpo é atento a isso, ao mundo ao redor, que o cerca, o desafia, o mobiliza, o toca. A cada instante o espaço do corpo muda, assim como o corpo também muda. Os limites do corpo não estão necessariamente na carne, mas se espraiam pelo espaço que o envolve – e até mesmo pelos espaços que já o envolveram, pois sempre resta algo de material, algum resíduo da presença do corpo ali. Na água isso é visivelmente mais constatável.⁴⁷ Mas também na cidade, na casa, no quarto, no carro, na máquina de escrever, no lápis, no papel, na escrita, no computador, no mundo virtual. A idéia de corpo da nação, corpo da cidade, corpo docente, corpo familiar, corpo policial, etc. não é simplesmente metafórica. Há uma espacialização do corpo, cuja dimensão pode chegar a impressionantes distâncias. O “espírito de corpo” é uma metáfora despoticamente deformadora dessa relação. No texto, lista-se e descreve-se

⁴⁶ “Quinta de Santa Catarina, 2”, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁷ Ver a entrevista que Denise B. de Santana fez com José GIL, na qual ele responde que “o espaço do corpo é isso: você está imersa numa grande banheira tomando banho, cai uma aranha sobre a superfície da água perto de seus pés e você se arrepia! Aquela aranha não lhe tocou, mas tocou”, p. 254.

objetos presentes no espaço da casa até se sentir também tocado pelo espaço enumerado no ato de escrever. Depois de confirmar a casa conter tanto o corpo quanto os textos, “espero o sono. incham-me as pálpebras, adivinho os sonhos anteriores à minha idade. o corpo escorrega pelo abismo florido das galáxias. nada sei de mim durante essas horas. absolutamente nada”. É uma experiência física, na qual a casa e os corpos mostram tamanha coordenação, tamanha imediaticidade entre eles.

METAMORFOSES

O corpo se despede da sua humanidade e adentra, vagaroso – porém sem vacilações –, o espaço do inumano.

*

Escrevo sobre metamorfoses como um animal, sentindo meus dedos formigarem, minha boca salivar, meus pêlos se arrepiarem, minhas costas tensionarem, meus olhos piscarem freneticamente, a planta dos meus pés vibrarem ao solo, meu peito inflar, meu ombro doer, meu pescoço inchar, meu cabelo arrepiar. Tudo incontrolável, involuntário. Vontade de escrever delirantemente, de morder todos os livros que se espalham sobre a cama e pelo chão, de dançar celerado pelo quarto, pela sala, pendurar-me no lustre do teto. Sinto coceiras pelo corpo. Sinto fome. Sinto-me conectado à cadeira e ao computador. Sinto cheiros diversos vindo das outras casas. Ouço vozes na rua, batuques, carros, alguns gritos, chamados, risos. O sol retine suavemente seu brilho de meio-dia por detrás do vidro da janela, sugerindo ares de felicidade praieira para esta terça-feira outonal de Salvador. Sou povoado por tudo isso nos meus sentidos – de seres animados

e seres inanimados. Sou percorrido por objetos, por sons, por cores, outros nomes, outras histórias, outras geografias, outros seres vivos. Hoje, Al Berto me habita como uma intensa realidade – e lhe sou grato, carinhoso, calmo e delicado.

os animais são formas etéreas coladas à pele⁴⁸

Lendo Al Berto, encontra-se o animal ocupando uma região mediana. Sendo que há séries além (mulher, negro, criança) e aquém (células, minérios, moléculas) dele.⁴⁹ Nessa segmentação, o devir-animal é achado como ponto intermediário que separa a “espécie humana” e as “espécies inumanas”. Segue-se ainda o tradicional binarismo das séries “cultura” e “natureza”, que trazem como lastro outras inúmeras séries binárias – respectivamente particular e universal, subjetivo e objetivo, espírito e corpo, transcendência e imanência, humanidade e inumanidade ou animalidade, eu e outro, mesmidade e alteridade, etc. Mas também se encontra nos seus textos essas séries aparecendo freqüentemente como uma grande continuidade, um grande e mesmo campo organizado em séries próximas que se relacionam pela imitação, pela metamorfose, pela proporcionalidade analógica.⁵⁰ E não como séries irreconciliáveis e hierarquicamente organizadas.

o resto da paisagem é feita de grânulos de suor
pequenas dores eclodindo nas unhas, perto do ventre, a sombra de tuas mãos
liquefeitas
no lado exterior do corpo ainda não amanheceu

⁴⁸ “Meditação em S. Torpes”, op. cit. p. 137.

⁴⁹ Para uma belíssima suma do animal como potência do desejo, ver Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...”, *Mil platôs, vol 4*, p. 32.

⁵⁰ Ver Idem, ibidem, p. 16-7.

incrustam-se corpos estranhos na penumbra, animais diurnos que se alimentam de
pão prateado
penetram-nos cortantes pelo ânus
recolho na boca insectos que ocupam a noite de nossas gargantas
o putto liquefaz-se em meu corpo delirante
– *Ficar aqui? Nunca!* disse, e sorriamos
tudo volta a ser líquido, as águas continuam-se até onde o olhar pode imaginar a
paisagem
ele estica as mãos febris para acariciar o mar, o putto passa a lambar um gelado
procura a língua o fresco entardecer dos adolescentes
sentado junto ao rio
refaz a cidade com a saliva colorida dos frutos marinhos
depois, caminha sob o sol que fere e verga o corpo ao meio-dia
brinca a entrelaçar os dedos nos cabelos do putto adormecido
desse jogo esfriava-se outro corpo em pequenos sóis voadores, a frescura dos
canaviais inclina-se para as areias onde dormem
viram-se em cima da manta e desperta, a memória molhada de sol
estreita-se a bruma do entardecer, flores sensuais brotam da neblina em colcha
lívida sobre o rio
só o rumor das águas chega até nós, marulhar de corpos nas pedras arredondadas
pelo vento⁵¹

Vê-se que, se o espaço do corpo se prolonga para além dos limites dele próprio, a subjetividade também se afasta do próprio corpo enquanto este se prolonga, construindo estados de vizinhança, contaminação e intensidade com outros corpos, insetos, paisagens, subjetividades animadas e inanimadas, todas palpáveis nas suas corporeidades, todas intercambiáveis na penetração mútua de seus espaços, todas metamorfoseadas na intersubjetividade entre seus corpos. Conhecendo essa sorte de vizinhança, Al Berto se deixa enlevar eroticamente por essas carícias e violências –

⁵¹ “Meu fruto de morder todas as horas”, *op. cit.*, p. 108.

muitas vezes proporcionados apenas pelo olhar. A ele também caberia a afirmação de que “nunca soube explicar o eu nem descrever a consciência. (...) Não me busco como sujeito, projeto tolo; solitários, as coisas e os outros se encontram. Entre eles encontra-se meu corpo, um pouco menos coisa e muito menos outro”.⁵² Ensina-se que os saberes nascem precisamente aí, nessa contato por imitação entre os muitos corpos⁵³ – mesmo com aqueles de sujeitos inanimados, pois “conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa”.⁵⁴ Grandes manipuladores das formas de vida, o texto do poeta e o corpo do xamã têm a mesma potência, o mesmo estatuto e a mesma *epistème* xamanista.

Como uma circunferência excêntrica tangenciando, penetrando e sendo penetrada por espaços e formas inumanas, Al Berto se amalgama aos sujeitos animados e inanimados que lhe rodeiam. As drogas reaparecem como “facilitadores” dessas miscigenações, inoculando perceptos e afectos muitas vezes praticamente imperceptíveis. Repare-se a lucidez com que seus textos demonstram o quanto os corpos se encontram fundidos em uma única e erótica escrita. Aliás, a “travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas”⁵⁵ já é um investimento presente no primeiro livro. Há toda uma proliferação microscópica, um estilhaçamento das relações estáveis dos aparelhos de controle e da escrita despótica

⁵² Michel SERRES, *Variações sobre o corpo*, p. 13.

⁵³ Ver que SERRES, em *ibidem*, escreve que “não existe nada no conhecimento que não tenha estado primeiro no corpo inteiro, cujas metamorfoses gestuais, posturas móveis e a própria evolução imitam tudo aquilo que o rodeia”, p. 68.

⁵⁴ Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, “Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena”, p. 358.

⁵⁵ “atrium”, “À procura do vento num jardim d’Agosto”, *op. cit.*, p. 11.

para a composição de uma escrita como máquina selvagem, cujo nome então se configura enquanto diferença que aflora no corpo. A assinatura “Al Berto”, se escreve aqui, é essa diferença. Em seus livros há uma circulação de afetos impessoais que arrastam consigo uma tribo selvagem de subjetividades, de povos, de turbas polimorfos, que não param de se movimentar pelos espaços e de produzir vida.

escrevo-te a sentir tudo isto
e num instante de maior lucidez poderia ser o rio
as cabras escondendo o delicado tilintar dos guizos nos saís de prata da fotografia
poderia erguer-me como o castanheiro dos contos sussurrados junto ao fogo
e deambular trémulo com as aves
ou acompanhar a sulfúrica borboleta revelando-se na saliva dos lábios
poderia imitar aquele pastor
ou confundir-me com o sonho de cidade que a pouco a pouco morde a sua
imobilidade⁵⁶

Não há qualquer dúvida. Sentir é imitar, sentir é devir, sentir é afectar, e tem como lugar de acontecimento o corpo. A bipedia do corpo humano levou até a imitação de sujeitos inumanos. São afecções que chegam em franco arrastão pelas palavras que tracejam o rastro do texto por toda uma gama de pontualidades inumanas – rio, cabras, castanheiro, fogo, aves, borboleta, pastor, cidade, circulando numa rede imperceptível de contaminações mútuas entre séries diversas. Ninguém sozinho é capaz de produzir metamorfoses. É necessária uma tribo. A escolha maléfica é o ponto de intensidade de uma potência que atravessa essa tribo na sua mais imediata mundanidade e na sua mais radical visceralidade. Essa escolha nunca é premeditada – mas por contaminação, por mágica, fruto de feitiçaria e pajelança. Al Berto faz o vírus circular e produz essa tribo,

⁵⁶ “Trabalhos do olhar, 1”, *op. cit.*, p. 207.

esse bando – sem vírus não há devir, sem contaminação não há tribo. Produz cumplicidades intensivas entre os corpos de diferentes séries, que logo em seguida são desfeitas em prol de um novo agenciamento, com outros corpos – e assim sucessivamente. Forma-se, desta maneira, uma rede de trocas e imitações, desejos e afecções, na qual os corpos subvertem os circuitos dominantes das mega-máquinas burocráticas. Essa é certamente a grande potência do corpo de Al Berto.

LIÇÃO: ALEGRIAS DO CORPO

Formam os estudos sobre o corpo uma área por excelência interdisciplinar – ou provocativamente *indisciplinar*. Este trabalho escrito pretendeu, acima de tudo, errar por essa saudável indisciplina, cruzando transversalmente áreas e territórios sem se fixar em nenhum deles, ou melhor, circulando por alguns sem acreditar de fato estar fundando um Saber de Estado, delimitando um Poder Territorial ou resgatando uma Memória Histórica. Sua indisciplina fez com que certas noções e idéias fossem usadas no campo usual de outras em muitos momentos, experimentando uma contaminação e uma chacoalhada em conceitos demasiadamente estáveis, quando não já empedernidos, pelo seu uso prolongado. Mas se por um lado essa descrença na institucionalização do saber e do conhecimento tenta ser uma baliza importante na condução do pensamento aqui, por outro lado há, sim, uma crença vigorosa no trabalho escrito, na força do gesto de escrever, na intervenção conduzida pela verdade – muitas vezes contraditória – dos desejos. Pois os trabalhos do corpo são os mais nobres. E, exatamente por isso, jamais chegam ao fim. Eles são apenas suspensos. E aguarda-se voluntariosamente a hora em que o corpo demanda novo investimento. Na verdade, nunca se interrompe para valer os trabalhos do corpo, pois o corpo nunca pára de trabalhar. De pensar. De sentir. De viver. O corpo sabe o que lhe é melhor, e trabalha nisso com vontade e alegria. Aliás, alegria é a lição maior que o corpo pode dar. A alegria está nos corpos, nas palavras, nas subjetividades. A alegria é uma forma de jogo. É o experimento sensível da vida contra a vontade de verdade de um saber de Estado, do poder do Território, da autoridade da Memória. Ela possui vontade de errar. Vontade de criar. Vontade de escrever. A alegria é um permanente plurilinguismo, uma troca de línguas e posições, um deslizamento do e no mesmo lugar, um recomeço para-sempre. Eu e outro passam a conviver em perpétuo

movimento diante das contingências que lhes são anexadas ao corpo, pelo próprio corpo. Numa sociedade de controle como a de hoje, quando as instâncias disciplinares se disseminam micrologicamente por todos os estratos, todos os movimentos, todos os discursos sociais, quando cada gesto é produtor de um corpo vigiado, de um desejo clichê, de uma subjetividade estereotipada, a alegria passa se torna intempestivamente um modo de ativismo errante, uma flutuação aleatória, atuando não como *exterior às* estruturas, mas como *o exterior das* estruturas, porque ciente da impermanência da vida e das culturas, e da servidão como condição inescapável. É precisamente contra os aparelhos capilarizados de captura que a alegria atua. Como um dos vários vírus mutantes que alarmam as autoridades (sanitárias, tecnológicas e pedagógicas) do mundo, transgride as formas micrológicas de poder que sustentam o Estado, a Família, a Escola, a Igreja, também já mutantes e polimorfos. A alegria, portanto, é sempre uma ação subversiva, extasiada e exuberante, que ondula às claras, pelas superfícies, maleável às segmentações dos terrenos, suas fronteiras, suas cercas, seus muros, suas portas, trocando de pele sempre que o ambiente se tornar hostil. Posiciona-se performaticamente, manipulando informações, interferindo sobre o trânsito de corpos e signos, muitas vezes sobre seus próprios corpos, modificando os signos que lhe seriam dados como “naturais” e impondo, assim, uma reflexão e um questionamento sobre os sentidos que são produzidos na e pela sociedade de hoje. Para além do ressentimento no cenário poético e político de hoje, a alegria trespassa os conceitos e noções, seu desenraizamento e seu arremesso para a permanente movência e revolução do mar, que revela primordialmente brechas, ranhuras, vielas, estreitas passagens para os fluxos mais importantes da vida. Ao invés de ficar repetindo o poder na sua sanha

personalista, rebatedora e exterminadora das diferenças, encara-se o a contaminação, o contato, o toque, o roçar, a erotização da vida e da cultura, senhora dos meios e materiais, mas criadora de novos mundos e realidades, inventiva na sua permanente reforma de valores, desejos e forças. Mas – é bom que se diga – o estudioso nunca estará à altura do corpo, pois este é sempre o que escapa. Corpo e escrita formam um par de indecíveis que, por mais que sejam virados e revirados, lidos e relidos, tocados e retocados, de cima para baixo, sempre surpreendem, sempre se renovam, sempre se insinuam sedutoramente aos olhares mais treinados, mais calejados, mais armados e municiados de instrumentos de controle e saber. Assim também com este escrito, que de antemão está fadado à precariedade, à incompletude e à contradição. Fica – ao menos – o esforço (muscular) de sustentar a escrita com alegria e disposição. Alegria da escrita. Alegria do corpo. Esta, a lição aprendida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA DOS AUTORES ESTUDADOS

AL BERTO

Lunário. Assírio & Alvim, 1999.

O medo. 2 ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

O anjo mudo. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

VIRGÍLIO DE LEMOS

Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944-1963).
(Org. e intro. de Carmen Lúcia Tindó Secco). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, Faculdade
de Letras-UFRJ, 1999.

Ilha de Moçambique. Maputo, AMOLP/CCP/Instituto Camões, 1999.

Lisboa, oculto amor. Lisboa, Minerva, 2000.

Para fazer um mar. Prefácio Luis Carlos Patraquim. Lisboa, Instituto Camões, 2001.

WALY SALOMÃO

Gigolô de bibelôs. São Paulo, Brasiliense, 1983. (Inclui *Me segura qu'eu vou dar um troço*)

Armarinho de miudezas. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

Algaravias. Rio de Janeiro, 34, 1996.

Lábia. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

Tarifa de embarque. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos. 2 ed. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

Pescados vivos. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2 ed. Trad. Alfredo Bosi, São Paulo,
Mestre Jou, 1982. P. 195-9: Corpo.

- ABDALA JR., Benjamin. *Literatura: história e política. As literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo, Ática, 1988.
- ABDALA JR., Benjamin *et alli*. Dossiê José Craveirinha. *Via Atlântica*. n. 5. São Paulo, Deptº. de Letras Clássicas e Vernáculas, USP, 2002.
- ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Trad. Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, INL, 1960.
- ALVES, Ida Maria Ferreira. Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60. *Revista Gragoatá*. Niterói, EDUFF, n. 12, 1 sem, 2002, pp. 179-96.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 4 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Utopia antropofágica*. 2 ed. São Paulo, Globo, 1995.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional. In. *Novos Estudos Cebrap*. Trad. Heloísa Buarque de Almeida. São Paulo, n. 49, nov. 1997, pp. 33-46.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- ARENAS, Fernando. Fernando Pessoa, o drama homoerótico. *Revista Gragoatá*. Niterói, EDUFF, n. 12, 1 sem, 2002, pp. 197-210.
- ARTAUD, Antonin. *Os escritos de Antonin Artaud*. Trad., sel. intro. e org. Cláudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 1983. P. 145-62: Para acabar com o julgamento de deus.
- _____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho, São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- _____. *Linguagem e vida*. Org. e trad. J. Guinsburg *et alli*. São Paulo, Perspectiva, 1995. P. 209-12: O Pesa-Nervos; p. 257-90: Van Gogh. O suicidado pela sociedade.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução à antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Papirus, 1994.

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e posf. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, s/d
- _____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginsburg São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____. *Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 1978.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves Lisboa, Edições 70, 1987.
- _____. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 16 ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2001.
- _____. *Inéditos, vol. 1: teoria*. Trad. Ivone Castrilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2004. P. 174-255: Variações sobre a escrita; p. 256-60: Suplemento [a *O prazer do texto*]; p. 261-89: Texto (Teoria do).
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho *et alli*. São Paulo, Ática, 1992.
- _____. *Teoria da religião*. Trad. Sergio Góes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo, Ática, 1993.
- _____. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo, Arx, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas I*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas. A literatura (des)construindo a aids*. Rio de Janeiro, Record, 1997.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila *et alli*. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.
- BIVAR, Antonio *et alli*. *Alma beat. Ensaio sobre a geração beat*. Porto Alegre, L&PM, 1984.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977.

- BOXER, Charles. *O império marítimo português. 1415-1825*. Trad. Anna Olga de Barros Barreto. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In. EIKHENBAUM, Boris *et alli*. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4 ed. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski *et alli*. Porto Alegre, Globo, 1978, pp. 131-140.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In. *Travessia. Revista de Literatura*. N. 33, Ilha de Santa Catarina, UFSC, ago-dez. 1996, pp. 11-41.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In. ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 4 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, pp. 09-59.
- _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro, Imago, 1997. P. 243-69: Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4 ed. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é erotismo*. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- _____. *A traição de Penélope*. São Paulo, Annablume, 1994.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Efraim Ferreira Alves. 6 ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2001. P: 219-73: Usos da língua.
- CÉSAIRE, Aimé. *Anthologie. Pour aujourd’hui et pour demain*. Intro e org. Guy Ossito Midiohouan. Sépia, Bénin, 1995.
- CESARINY, Mário. *O Virgem Negra. Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras por M.C.V.* 2 ed. rev. e ampl. Lisboa, Assírio e Alvim, 1996.
- CHIAMPI, Irleamar. El barroco en el ocaso de la modernidad. In. *Cadernos do Mestrado*. Rio de Janeiro, IL-UERJ, 1994, pp. 7-27.

- _____. Introdução: a história tecida pela imagem. In. LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 15-41.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche. Uma historia de poligamia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- CÍCERO, Antonio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005. P: 31-53: A falange de máscaras de Waly Salomão.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 2 ed. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves, trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro, EDUF RJ, 2002.
- CORREIA, Natália (org., pref. e notas). *O surrealismo na poesia portuguesa*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1973.
- COSTA, Ana. *Corpo e escrita. Relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2001.
- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador, Quarteto, 2003.
- CUNHA, Eneida Leal. *Cartas do "Projeto para uma psicologia científica" de Sigmund Freud*. Depto. de Letras-PUC-Rio, 1986. (fotocópia)
- DÁSKALOS, Maria Alexandre, BARBEITOS, Arlindo, APA, Livia. (org.) *Poesia africana de língua portuguesa: antologia*. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- _____. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- _____. *Conversações*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo, 34, 1992.
- _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo, 34, 1997.
- _____. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo, Escuta, 2002.
- _____. Pensamento nômade. In. MARTON, Scarlett (org.). *Nietzsche hoje?* São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 09-17.

- _____. Devir revolucionário e as criações políticas (entrevista a Toni Negri). *Novos Estudos CEBRAP*. Trad. João H. Costa Vargas. N. 28, outubro, 1990, pp. 67-73.
- _____. Désir et plaisir.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- _____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Coord. da trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. 34, 1995-7. 5 vols.
- _____. O que é uma literatura menor? *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2 ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- _____. *O outro cabo*. Trad e intro. Fernanda Bernardo. Lisboa, A mar Aberto, 1995.
- _____. *A farmácia de Platão*. 2 ed. Trad. Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras, 1997.
- _____. *Gramatologia*. 2 ed. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- _____. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo, Estação Liberdade, 2004. P. 19-34: O livro por vir; p. 35-138: A fita da máquina de escrever.
- ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Trad. e prólogo Ivan Junqueira. São Paulo, Brasiliense, 1991, p.38-55: A música da poesia.
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Fauci. São Paulo, Princípio, 1990.

- _____. *O que é um autor?* Pref. de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. Trad. Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa, Vega, 1992.
- _____. *A ordem do discurso*. 2 ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Loyola, 1996.
- _____. *Nietzsche, Freud & Marx*. Trad. Jorge Lima Barreto, São Paulo, Princípio, 1997.
- _____. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas, vol. 1*. Coord. da tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976. P. 381-531: Projeto para uma psicologia científica.
- _____. *Obras psicológicas completas, vol. 19*. Coord. da tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976. P. 285-90: Uma nota sobre o “bloco mágico”.
- _____. *Para além do princípio do prazer*. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago, 1998.
- FRY, Peter. (org.) *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro, EDUF RJ, 2001.
- GILROY, Paul. *Atlântico negro: modernidade e consciência dupla*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo, Ed. 34, Rio de Janeiro, UCM/Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria Lisboa, Relógio D'Água, s/d
- _____. Entrevista (por Denise B. de Sant'Anna) In. *Cadernos de subjetividade: dossiê corpo*. São Paulo, EDUC/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, vol. 1, n. 1, 1993.
- _____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio D'Água, 1997.

- _____. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2000.
- _____. Corpo paradoxal. In. LINS, Daniel, GADELHA, Sylvio (org.) *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará; Fortaleza, CE, Secretaria da Cultura e do desporto, 2002, pp. 131-48.
- GREINER, Christine. *Corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo, Annablume, 2004.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, Vozes, 1986.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo, Ed. 34, 1998.
- _____. *Corpo e forma. Ensaio para uma crítica não-hermenêutica*. Org. e trad. João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro, EDUERJ, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo. In. NOVAES, Adauto (org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, pp. 157-98.
- HARAWAY, Donna. Um manifesto para os *cyborgs*: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In. HOLLANDA, Heloisa B. de. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Trad. Francisco Caetano Lopes Junior. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, pp. 243-88.
- HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Império*. Trad. Berilo Vargas, Rio de Janeiro, Record, 2001.
- HATHERLY, Ana. *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa, Editorial Estampa, 1995. P. 187-93: Experimentalismo, barroco e neobarroco.
- _____. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo, Escrituras, 2005.
- HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. Sel. Jorge Henrique Bastos, posf. Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo, Iluminuras, 2000.

- _____. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro, Azougue, 2005.
- HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo, Parábola Editorial, 2003.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 3 ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In. HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Trad. Carlos Moreno et alli. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- _____. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro, EDUF RJ, 1997.
- JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Trad. Carlos Moreno et alli. Rio de Janeiro, Rocco, 1991, pp. 81-126.
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. Trad. e pref. Teresa Cruz. Lisboa, Vega, 1993.
- KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Trad. e intro. Vinícius de Figueiredo. 2 ed. Campinas, Papyrus, 1993.
- LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra: 1 – técnica e linguagem*. Trad. Vítor Gonçalves. Lisboa, Edições 70, 1990.
- L'ESTOILE, Benoît de, NEIBURG, Federico, SIGAUD, Lygia. Antropologia, Impérios e Estados Nacionais: uma abordagem comparativa. In. _____. *Antropologia, Impérios e Estados Nacionais*. Coord. da trad. Marcela Coelho Souza. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, FAPERJ, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, Papyrus, 1989.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro, ed. 34, 1993. P. 75-32: Os três tempos do espírito: oralidade primária, a escrita e a informática.

- LINS, Daniel (org.) *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. São Paulo, Papyrus, 1997.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. 2 ed. Lisboa, Relógio D'Água, 1996.
- _____. *Um beijo dado mais tarde*. 2ed. Lisboa, Edições Rolim, 1991.
- LOPES, Adília. *Antologia*. Rio de Janeiro, 7 Letras; São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- LOPES, Denílson. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999.
- _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa: ou as duas razões*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1988.
- _____. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1986.
- _____. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica de Portugal*. 3 ed. Lisboa, D. Quixote, 1988.
- _____. *Mitologia da saudade; seguido de Portugal como Destino*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. *A nau de Ícaro; seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- LUGARINHO, Mário César. Dizer o homoerotismo: Al Berto, poeta *queer*. In. DUARTE, Lélia Parreira et alli. (org.) *Encontros prodigiosos: Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte, FALE-UFMG, PUC-Minas, 2001.
- _____. *Escrevo-te continuamente: subjetividade e alteridade em Al Berto. Anais do VII Congresso Internacional Abralic: Mediações*. CD-ROM, Belo Horizonte, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabeth Alexandre. Lisboa, Editorial Estampa, 1989.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 3 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza; Tonio Kröger*. 2 ed. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.
- MAQUET, Jacques. *Civilizations of the Black África*. Trad. ing. Joan Rayfield. New York, Oxford University Press, 1972.
- MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A estética de Lévi-Strauss*. Trad. Juvenal Hahne Jr. Brasília, EDUnB; Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MILLER, Henry. *A hora dos assassinos (um estudo sobre Rimbaud)*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre, L&PM, 2003.
- MIRANDA, José Bragança de. *Analítica da actualidade*. Lisboa, Vega, 1994. P. 23-67: Teoria da experiência.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, EDUFMG, 2001. P. 313-54: Hibridismo e consciência dupla.
- MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de um poeta*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.
- _____. Sublime na estética, corpo na cultura. In. ANTELO, Raul et alli. (org.) *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis, Abralic, Letras Contemporâneas, 1998, pp. 63-70.
- _____. Quatro (2 + 2) notas sobre o sublime e a dessublimação. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Florianópolis, Abralic, n. 04, 1998, pp. 103-16.
- _____. Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura e pedagogia da barbárie). In. ANDRADE, A. L. de et alli. (org.) *Leituras do ciclo*. Florianópolis, Abralic; Chapecó, Grifos, 1999, 70-86.

- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Rio de Janeiro, EDUFF, 1999.
- _____. Os favos da (quase) poesia. *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, Lemos Editorial, ano V, n. 51, out, 2001, pp. 10-3.
- NEGRI, Toni. *Exílio; seguido de Valor e afeto*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. 6 ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *A genealogia da moral*. 6 ed. Trad. Carlos José de Menezes. Lisboa, Guimarães Editores, 1992.
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posf. J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A gaia ciência*. Trad., notas e posf. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Fragmentos finais*. Sel., trad. e pref. Flávio R. Koethe. Brasília, EdUnB; São Paulo, Imprensa Oficial de São Paulo, 2002.
- _____. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2003.
- _____. *Aurora*. Trad., notas e posf. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- _____. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. São Paulo, Olho d'Água, s/d. P. 25-43: A viagem, o popular e o outro.

- PADILHA, Laura Cavalcante. Entre obediência e rebelião. In. SOUZA, Eneida Maria de, MIRANDA, Wander Melo (org.) *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte, EDUFMG; Salvador, EDUFBA; Niterói, EDUFF, 1997.
- _____. Olhares do exílio: a expatriação de negros e brancos na cena colonial africana. *Ipotesi. Revista de estudos literários*. Juiz de Fora, EDUFJF, v. 3, n. 2, jul/dez 1999.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, Inês. *Fazes-me falta*. São Paulo, Planeta, 2003.
- PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade na contemporaneidade*. São Paulo, Iluminuras, FAPESP, 2000.
- _____. *Vida capital. Ensaios de biopolítica*. São Paulo, Iluminuras, 2003.
- PÉLISSIER, René. *História de Moçambique: formação e oposição. 1854-1918. Vol 1*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa, Editorial Estampa, 1987.
- PERRONE, Charles. *Pau-Brasil, antropofagia, tropicalismo e afins: o legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Ática, 1978.
- _____. *Roland Barthes: saber com sabor*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. *Flores da escrivaninha*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- PESSIS-PASTERNAK, Guitta (org.). *Do caos à inteligência artificial: quando os cientistas se interrogam*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo, EDUNESP, 1993. P. 35-164: A desordem organizadora.
- PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal: introdução ao problema nacional*. Intro. e org. Joel Serrão. Lisboa, Ática, 1978.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1992.
- _____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1993.

- _____. *Livro do desassossego* (composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa). São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- RAMOS, Artur. *As culturas negras no novo mundo*. 3 ed. São Paulo, Ed. Nacional; INL, 1979.
- RIBEIRO, António Sousa. Configurações do campo intelectual português no pós-25 de abril: o campo literário. In. SANTOS, Boaventura de Sousa. (org.) *Portugal: um retrato singular*. Porto, Afrontamento, 1997, pp. 481-512.
- RISÉRIO, António. *Textos e tribos*. Rio de Janeiro, Imago, 1993.
- _____. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1996.
- _____. *Oriki orixá*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- _____. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador, COPENE; Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.
- RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1979.
- ROSSET, Clément. *Alegria. A força maior*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2000.
- RUI, Manuel. Entre mim e o nómada – a flor. In. *Teses angolanas; Documentos da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, 1º vol.* s.l., Edições 70, 1981, pp.29-34.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Representações do intelectual: as Conferências de Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. P.46-60: Reflexões sobre o exílio.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7 ed. São Paulo, Ática, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. (coord.) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

- _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. RJ, Rocco, 2000 [1978].
- _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. RJ, Paz e Terra, 1982.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. Democratização do Brasil: 1979-1981 (cultura versus arte). In. ANTELO, R. et alli. (org.) *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis, Abralics, Letras Contemporâneas, 1998, pp. 11-31.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo, Ática, 1985.
- SANTOS, Maria Irene de Sousa. Poesia e sistema mundial. In. SANTOS, Boaventura de Sousa. (org.) *Portugal: um retrato singular*. Porto, Afrontamento, 1997, pp. 91-128.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o político e o social na pós-modernidade*. 4 ed. São Paulo, Cortez, 1996.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- _____. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte, EDUFMG, 1999.
- _____. Estados da forma. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, EDUFJF, v. 3, n. 2, 1999, pp. 83-8.
- _____. Sequer inferno, o outro. In. OLINTO, Heidrun K., SCOLLHAMMER, Karl E. (org.) *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro, Editora PUC-Rio; São Paulo, Loyola, 2003, pp. 169-75.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Ligia Chiappini M. Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides, Rio de Janeiro, EDUFRJ, 1997.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelini et alli. São Paulo, Cultrix, s/d.

- SECCO, Carmem Lucia Tindó (coord.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: volume III. Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro, UFRJ/Coord. dos Cursos de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, 1999.
- _____. Erotismo e sonho na literatura moçambicana. In. DUARTE, Lélia Parreira *et alli.* (org.) *Encontros prodigiosos: Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte, FALE-UFMG, PUC-Minas, 2001.
- _____. Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea. In. *Revista Gragoatá*. Niterói, EDUFF, n. 12, 1 sem. 2002, pp. 161-78.
- SENGHOR, Léopold Sedar (org.). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. 4 ed. Quadriage, Presses Universitaires de France, [1948] 1998.
- SERPOS, Noureini Tidjani. *Aspects de la critique africaine, vol. 1*. Paris, Éditions Haho, Éditions Silex, 1987. P. 104-23: L'Ethnologie coloniale et la naissance de la littérature africaine.
- SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- _____. *Os cinco sentidos*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.
- _____. *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.
- SILVA, Manoel de Souza. *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo, EDUSP; Goiânia, Ed. da UFG, 1996.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Pedagogia dos monstros: os prazeres e perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Casa, cidade, nação: lugar ou impossibilidade? In. ANDRADE, Ana Luiza *et alli.* (org.) *Leituras do ciclo*. Florianópolis, Abralic; Chapecó, grifos, 1999, pp. 233-7.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

- _____. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro, Imago; Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro, Graal, 1984.
- _____. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte, EDUFMG, 2002. P. ???-??: Notas sobre a crítica biográfica.
- SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre memória e globalização*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Studio Nobel, 2001.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o Terceiro Império Português*. Rio de Janeiro, EDUFRJ; São Paulo, FAPESP, 2002.
- _____. Contextos cosmopolitas: missões católicas, burocracia colonial e a formação de Moçambique (notas de uma pesquisa em andamento). FRY, Peter (org.) *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro, EDUFRJ, 2001, pp. 135-56.
- _____. “O bom povo português”: antropologia da nação e antropologia do império. In. L’ESTOILE, Benoît de, NEIBURG, Federico, SIGAUD, Lygia (org.). *Antropologia, Impérios e Estados Nacionais*. Coord. da trad. Marcela Coelho Souza. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, FAPERJ, 2002, pp. 95-123.
- TORGAL, Luís Reis. O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa. In. TENGARRINHA, José (org.) *História de Portugal*. 2 ed rev. e ampl. Lisboa, Instituto Camões; São Paulo, EDUNESP; Bauru, EDUSC, 2001, pp. 391-415.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa, Vega, 1999.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.
- VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa, Relógio D’Água, 1992.

- VELOSO, Mariza, MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. 2 ed rev. e ampl. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999. P. 179-200: Debates intelectuais dos anos 1950, 1960 e 1970: engajamento e contracultura.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2 ed. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990. P. 419-37: Aspectos da pessoa na religião grega.
- VIANNA, Hermano. “Vozes não-cordiais” http://www.uol.com.br/fol/brasil500/dc_7_9.htm (Último acesso em 09/05/2004)
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002. P: 347-99: Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história da música*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. Companhia das Letras, 1993.