

territórios | deslocamentos | hibridismos

tom
ufpr

ISSN 2448-136X

TOM UFPR é uma publicação de **periodicidade semestral** dedicada à arte e à cultura produzida pela Coordenadoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ReitorZaki Akel Sobrinho

Vice-ReitorRogério Andrade Mulinari

Pró-Reitora de Extensão e CulturaDeise Cristina de Lima Picanço

Coordenador de CulturaRonaldo de Oliveira Corrêa

ISSN 2448-136X

EQUIPE TOM UFPR

Autor CorporativoCoordenadoria de Cultura da Pró Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná.

EndereçoTravessa Alfredo Bufrem_ 140_3ºAndar_Centro

CEP80020040_Curitiba_PR

e-mailtomcadernodeensaios@ufpr.br

Telefone(41) 3310-2832

EditorRonaldo de Oliveira Corrêa

Coordenação editorialPatricia Guilhem de Salles

CuradoriaCristiane dos Santos Souza

Projeto gráficoVictor dos Reis Damaceno Uchoa (bolsista)

ImagensLucas Garica (bolsista) e Bruna;

TextosAna Carolina Maoski, Andrio Robert Lechetea, Bruno Santos, Camila Puni, Carol Castanho, Evelin Deallavecchia, Francisco Mallman, Frederico Fernandes, Gilmar Kaminski, Gilson Leandro Queluz, Manoel Guerrero, Ismael Scheffler, Soraya Sugayama, Patricia Pluschkat, Rafael Wolf, Suzete de Paula Bornatto, Thiago Rafael, Willian Klimpel

RevisãoRebeca Pinheiro Queluz

PeriodicidadeSemestral

Endereço eletrônico issuu.com/tom_ufpr

e-mailtomcadernodeensaios@ufpr.br

Telefone(41) 3310-2832

Foram feitos todos os esforços para identificar os proprietários de direitos autorais. Qualquer erro ou omissão acidental pedimos, por favor, que comunique a equipe do TOM UFPR para as devidas providências





6 APRESENTAÇÃO

6_ TOM_Equipe do TOM
UFPR

8

ERRÂNCIAS VERBAIS

10_ O entremês
do híbrido:
interpretação de
uma cena da peça
Conquistadores, do
chileno-peruano
Sergio Arrau

22_ O processo
de hibridização
das linguagens
artísticas

30_ O Hibridismo
dos corpos em
situação de
marginalidade
social:
globalização
vs. realidade
cotidiana local
na literatura
marginal

48_ Dois
corpos
para um
debate com
o mundo:
um ensaio
sobre
poesia e
regimes da
arte

66

ERRÂNCIAS SONORA

DAR O TOM

70

72_ Selvática

76_ Cristiane Bouger



ERRÂNCIAS VISUAIS 78

81_ Esdras Hector

84_ Sony Scofiel
Sylvéus

87_ Michelet

90_ BREZIL HAITI

ERRÂNCIA POÉTICA 112

114_ então
fugiremos? por
Francisco Mallmann

NOTAS DISSONANTES 124

post-scriptum 132

PÁGINAS AMARELAS 134

A P R E S E N T A Ç Ã O

TOM_CAD- DERNO DE_EN- SAIOS

*Assumir a curadoria da terceira edição do **TOM CAD-
DERNO DE ENSAIOS** me levou ao encontro com diferentes pessoas comprometidas em refletir aspectos culturais em constantes deslocamentos e, por vezes, marginalizados. Foi adentrar no coro de múltiplas vozes que não se cansam de defender a diversidade cultural e o acesso aos bens culturais. Logo, tratando-se de um projeto coletivo, não poderia deixar de agradecer a iniciativa da Coordenadoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná, em especial, ao professor Ronaldo de Oliveira Corrêa, Editor do TOM Caderno de Ensaaios, a Coordenadora Editorial Patricia Guilhem de Salles, e a*



Pró-Reitora de Extensão e Cultura Deise Cristina de Lima Picanço, pelo convite recebido.

Convidamos leitores, leitoras e leitorxs a caminhar conosco pelas errâncias deste pequeno recorte que pretende refletir fragmentos do universo cultural e artístico hibridizado pelas relações de troca, apropriações, empréstimos e contaminações.

Procuramos, por meio das sessões desta edição, aguçar sensibilidades, provocar reflexões e gerar inquietações recorrentes do ato de ler, ouvir e olhar. Cores, Texturas, Sons, Textos, Depoimentos e Imagens permeiam as páginas do Caderno provocando encontros e desencontros, desestabilizando sensibilidades acomodadas, desejando que a “ordem” possa ser subvertida por uma aparente desordem, ou não seria apenas e simplesmente por diferentes maneiras de expressar, de ocupar espaços e de participar deste debate tão urgente e necessário?

A todxs que contribuíram: estudantes, artistas, pesquisadores e pesquisadoras, nosso muito obrigado! A participação colaborativa de vocês permitiu a viabilização deste projeto que aos poucos e cuidadosamente foi ganhando forma. Não uma forma pronta, acabada e definitiva, mas sim, com lacunas, dúvidas e perguntas, bem ao tom de culturas híbridas, que escorrem e escapam de definições cristalizadas. Optamos, assim, por caminhar no terreno complexo e incerto das culturas que flexibilizam fronteiras e limites, que transgridem o estabelecido e que nos convidam a pensar e repensar o mundo.

Deixo o meu TOM embriagado de outros TONS que me tocaram neste percurso.

Obrigada,

Cristiane dos Santos Souza/Titi_



errância
verbais

AS
S



O entremês

do híbrido:

interpretação

de uma cena

da peça

Manuel Guerrero

Conquistadores,

do chileno-

peruano Sergio

Artau

Em diálogo com o antropólogo norte-americano James Clifford, e a respeito da originalidade da visão que o crítico literário Edward Said enxerga como possibilidade em se sentir no mundo como em terra estrangeira, Néstor García Canclini (La Plata, 1939), filósofo *argenmex*¹ propõe pensar a *hibridação* como procedimento metodológico para fazer que o mundo seja “mais *convivível* em meio a suas diferenças”,² entre outras noções empregadas para designar misturas.

Assim, a *hibridação*³ surge como mais uma noção para reflexionar sobre os processos de transformação e incorporação, diferentemente dos conceitos sincretismo, fusão, mestiçagem e miscigenação, após a constatação dos limites destes para se aproximar e estudar manifestações e produtos culturais específicos. Para García Canclini, os estudos sobre *hibridação* modificaram as formas de se pensar a identidade, a cultura, a diferença, a desigualdade e a multiculturalidade. Também, os pares a partir dos que se organizava conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local/global. Afirma, ademais, que tal noção, embora empregada previamente, alcançou na década de 1990 um lugar importante nos estudos sobre humanidades e letras.⁴

Longe do sentido biológico do termo *hibridez* – associada à esterilidade, a *hibridação* para García Canclini implica o trânsito, tanto de grupos humanos, de ideias, formas, valores, gostos, informações e sentidos, todos porosos e, portanto, permeáveis. É essa permeabilidade que se torna um traço fundamental nos processos de transformação que darão em obras cuja dinâmica reclama outras formas de aproximação, fruição e análise.

¹ Gentílico e neologismo empregado para designar os intelectuais que, buscando a liberdade de pensamento que as ditaduras argentinas entre as décadas de 1960 a 1980 lhes negavam, emigraram ao México e lá desenvolveram seu trabalho acadêmico. Disponível em: <http://goo.gl/6sMFVF> Visitado em: agosto de 2016.

² GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2013. p. XXXIX.

³ GRANDIS, Rita de. Incursiones en torno a hibridación: Una propuesta para discusión: De la mediación lingüística de Bajtín a la mediación simbólica de Canclini. In: *Latin American Studies Association*: Washington, Set. 1995. pp. 28-30.

⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Noticias recientes sobre la hibridación <http://goo.gl/BwKDBH>

⁵ O próprio García Canclini comenta como tal questionamento se fundamenta em uma crença do século XIX, e que fora superada, inclusive, pela biologia. Além disso, as Ciências Sociais não deveriam ficar presas nos significados estritos de termos adotados de outras disciplinas. **Op. Cit.**

O presente trabalho pretende, a partir da noção de *hibridação* trabalhada por García Canclini, expor a leitura de um instigante trecho da dramaturgia do chileno-peruano Sergio Arrau (Santiago de Chile, 1928), e que faz parte da peça *Conquistadores Comedia dramática en 2 Partes y 8 Cuadros*. A obra datada em 2004⁶ pelo próprio autor tem o conquistador Diego Almagro (Almagro, La Mancha, Espanha 1474- Cusco, Peru 1538) como personagem central, e inicia com as disputas entre Almagro e Francisco Pizarro, sócios na empreitada da conquista das Índias Ocidentais, pela posse da cidade de Cusco, capital do conquistado império Inca. Desse conflito faz parte também a personagem de Manco Inca, colocado pelos próprios conquistadores como cabeça do império. Termina com a morte de Almagro depois de ser derrotado por Hernando Pizarro na *Batalla de las Salinas* (abril de 1538). A ação dramática está inscrita no processo noticiado por Cieza de León.

O próprio dramaturgo informa que o processo de escrita começou na década de 1990. A versão final é de 2004. ARRAU, Sergio. Entrevista concedida Manuel Guerrero em 26 de março de 2012 no domicílio do autor.

Os episódios da peça apresentam-se em duas partes de oito quadros cada uma, e neles Sergio Arrau insere trechos de obras pertencentes a outros autores, dois do chamado Século de Ouro espanhol: Tirso de Molina (Espanha, 1579-1648) e Alonso de Ercilla y Zúñiga (Espanha, 1533-1594), e um do século XX: Pablo Neruda, pseudônimo com que escrevera o chileno Neptalí Reyes (1904-1973). Os textos são os seguintes: *Trilogía de los Pizarros* (composto pelas comédias *La lealtad contra la envidia*, *Las amazonas en las indias* e *Todo es dar en una cosa*, escritas por Tirso de Molina entre 1626 e 1631), *La Araucana* (escrita por Alonso de Ercilla em 1574) e *Canto General* (poemário de Pablo Neruda publicado em 1950), respectivamente. Todas as obras incorporadas na peça de Arrau abordam a conquista do império Inca e do Chile.

Para não exceder os limites do presente texto, analisar-se-á um fragmento da peça: um entremês que, a partir de um modelo de escrita no século XVII espanhol, o próprio Arrau escreve e insere na obra como parte dos jogos intertextuais nela operados. E isso, com o propósito de interpretá-lo como uma abordagem do tema da construção identitária em uma situação de colisão cultural, um choque de diversas culturas que marcou as histórias dos povos envolvidos e as de seus descendentes, e que gerou as narrativas fundacionais da América Latina.

O trecho em questão inicia o VI quadro:

MANCO INCA.- Vou me distrair vendo teatro, que é a única coisa que gosto do que trouxeram os invasores. Venham os atores! **(Entram a Atriz e o Ator Múltiplos trazendo o poço)**. O que! De novo vem com o bendito do poço? Essa história vocês já apresentaram.

ATOR.- Esse é outro...

MANCO INCA.- Poço?

ATOR.- Outro entremés, senhor.

ATRIZ.- Vem a ser a continuação do anterior. O autor não é Tirso de Molina, mas nós mesmos.

MANCO INCA.- Vocês?

ACTOR.- Não terá a mesma qualidade, mas como que fica mais perto da realidade.

MANCO INCA.- É cômico? ATRIZ.- Para se arrastar de rir.

MANCO INCA.- Interpretem-no. **(O Ator entra no poço. Não desaparece, como aconteceu antes, mas permanece de cotovelos na borda)**.

CASTILLO.- A mim jogaste à traição e aproveitaste minha credulidade. Exijo que me tires prestamente, a morte chega com velocidade.

GUAICA.- Cruel, vil e aleivoso algoz sofrerás, cobiçoso, teu castigo; um afogamento atroz; o poço será castelo de Castillo.

CASTILLO.- Guaica bela, farei a tua vontade, eu te juro por Deus Nosso Senhor.

GUAICA.- Pensas que acharia, eu, ser verdade

palavra que sai de um conquistador?

CASTILLO.- Tirai-me! Eu me afogo sem mentir,

GUAICA.- Que bom; eu me afogo de tanto rir.

CASTILLO.- Já não aguento mais eu neste poço.

GUAICA.- Teu fim virá nesse calabouço de água, homem malvado, que eu libertarei o meu amado.

CASTILLO.- Pois dizer-te
lamento
Co'este último alento
juro neste momento

GUAICA.- Fala logo jumento.

CASTILLO.- Que será vão
intento.
A chave do calabouço
está aqui, nesta
calça;
chegará sem chança
bem no fundo do poço.

GUAICA.- Falas-me com verdade,
homem odioso?

CASTILLO.- Se não me ajudas
com isto,
perderás tal amigo
amoroso,
amante esposo e todo o
resto.

GUAICA.- Pois eu quebro essa
porta.

CASTILLO.- É de carvalho
forte.
Como vês, estás morta
se me largas à sorte
e deixas que eu pereça
neste poço;
Salvai-me e salvaremos
o moço.
Eu juro pela Virgem de
Cocharcas
que juntos fugirão a
Caxamarca.

GUAICA.- **(Ao público).** Será
isso verdade?

MANCO INCA.- Eis tu tonta,
Guaica;
Jamais conheceram a
honestidade.
e essa triste prisão
revisarão.

GUAICA.- Dai-me a chave
depressa.

CASTILLO.- Estás mal da
cabeça?
Lançai-me corda longa
e a cara chave terás
sem demora.

GUAICA.- **(Ao público)**
Desconfio, mas não
tenho outra saída.

MANCO INCA.- Não faça, sei o
que eu digo, por tua
vida.

GUAICA.- Aos meus Apus
invoco.
Pois se eu me equivoque
viva eu ficarei pouco.

CASTILLO.- **(Aparte)** Menos do
que um cotoco.
**(Guaica lança uma
corda ao poço).**

GUAICA.- Cadê essa chave.
**(Ele a entrega.
Guaica sai correndo.
Castillo sai do poço
e se sacode como
se estivesse muito
molhado).**

CASTILLO.- Maldita índia

detestável,
quase me mata essa
miserável. **(Retorna
Guaica).**

GUAICA.- Mentiste como o
Padre-cura:
a chave não entra na
fechadura

CASTILLO.- Achastes que daria a
chave da cela?

GUAICA.- **(Atacando a Castillo)**
Seu cão, filho duma
cadela. **(Ele a sujeita e
a joga no poço e lá ela
desaparece).**

CASTILLO.- **(Rindo, assoma-se
no poço).** Se afogue aí,
índia repelente. **(Ao
público).**
Como vêem: seguirão
submetidos,
sempre serão servis,
porque estão vencidos!

**(Guaica mostra um cartaz com
a palavra FIM, sai do
poço e, ao lado de
Castillo, cumprimenta).**

MANCO INCA.- Mas, o que é isso aqui, por Manco Cápac! Como se atrevem a me apresentar essa besteira? Vou mandar que os joguem num poço de verdade! **(Os atores saem levando o poço).** Queria me divertir para esquecer penúrias e esses mal nascidos me deprimem ainda mais. A sua história poderá até ser verdadeira, mas, a quem interessa a verdade?⁷

Com pesar, a personagem de manco Inca espera encontrar alívio no teatro que se tornou conhecido para ele. Uma relação hipertextual⁸ se estabelece a respeito de um trecho anterior

a esta citação: uma parte da obra *Trilogia dos Pizarros*, do espanhol Tirso de Molina (1579- 1648). Note-se que o dramaturgo faz com que os atores múltiplos destaquem o fato de o terem escrito, pois sendo eles elementos narrativos determinados pelo autor, essas falas revelam a operação derivada de forma indireta. Ainda que o original de Tirso seja facilmente reconhecível, a transformação pressupôs, como já foi anotado, a constituição de um modelo de competência,⁹ que no caso vem a ser a versificação e o formato dramaturgício empregado pelo autor espanhol do século XVI. Tratando-se dos atores múltiplos, tal elemento narrativo constitui uma voz que chama a atenção para o tempo da produção da peça.

O dramaturgo combina elementos e compõe essa cena a partir do conhecimento que possui sobre os fatos pela informação disponível no tempo da escrita, e a apresenta parodiando o modelo empregado por Tirso de Molina.

A cena desgosta o Inca tanto pelo argumento quanto pelo fato de não poder mudar o desfecho. Desta maneira, seu desespero perante os espanhóis se revela a ele também no âmbito da relação palco-plateia que o próprio modelo de competência impõe. Mediante este recurso, *Conquistadores* também aponta para o propósito da fórmula teatral empregada por Tirso nessas peças por encomenda: divulgar uma versão dos fatos de modo inquestionável. Arrau, na cena adaptada e mediante a mesma composição dramática, a contradiz. Há, assim, uma apropriação para um propósito diverso.

Por outro lado, é preciso lembrar que Manco Inca, na ação de *Conquistadores*, está conhecendo “aquilo que chamam de teatro”¹⁰ e está verificando que se trata de mais uma forma de se dar conta de um fato que, mesmo parecendo acontecer diante dele, poderia não

⁸ Para o teórico francês Gérard Genette, a hipertextualidade é a relação que une um texto com outro anterior sem passar pelo comentário, de cuja existência depende para ele próprio vir a ser. Resulta, assim, num texto de segundo grau ou num texto derivado do precedente. GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989. p.14.

⁹ Genette indica que é possível diferenciar duas maneiras em que a transformação hipertextual pode ser operada. Uma é simples e direta, por exemplo, quando se transpõe uma ação a outro contexto e a relação entre os dois textos é reconhecível de forma relativamente fácil. Outra é complexa e indireta e se realiza mediante a constituição do que Genette chama de modelo de competência genérica extraído da **performance** singular original. **Ibid. Op. Cit.** O caso analisado neste trabalho seria o da segunda maneira.

¹⁰ ARRAU, Op. Cit.

ser verdadeiro. No contexto de produção da peça, tal expressão vem enfatizar a desconfiança em relação às narrativas referenciais sobre as quais se apoiam noções tais como legado, patrimônio e identidade.

Essa ambiguidade revela a pertinência de interpretar o trecho como uma operação *hibridante*: nada pode ser identificado como absoluto, autêntico ou puro. Assim, a ação violenta (que não deixa de referir à própria violência do processo de conquista) se mostra mediante momentos de humor, um dos quais é, precisamente, o juramento do espanhol Castilho – personagem cuja ação dramática se desenvolve na primeira metade do século XVI – pela Virgem de Cocharcas, advocação mariana da região peruana de Apurímac cujo culto, que perdura até os dias de hoje, inicia nos finais do século XVI.

No tratamento do trecho analisado se pode observar, também, um traço estilístico da produção cultural das últimas décadas do século XX que, segundo a reflexão do crítico literário Fredric Jameson, consiste na paródia. Esta viria a ser a mímica ou imitação de maneirismos estilísticos de outras obras e coloca em destaque a singularidade dos estilos aludidos, de suas “idiossincrasias e excêntridades para produzir uma imitação que zomba do original”. Ela visaria produzir seja por simpatia, seja por malícia, uma aproximação de tais estilos pelo viés do ridículo. Esse humor intrínseco à imitação paródica a diferenciaria do pastiche. Porém, aquela só pode aparecer nos momentos em que se pode admitir a possibilidade de alguma norma linguística a partir da qual se possa identificar diversos traços estilísticos dos quais zomba.¹¹

JAMESON, Fredric. *O pós-modernismo e a Sociedade de Consumo*. In: KAPLAN, Ann (Org). *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro. Zahar, 1993. p. 28.

Por outro lado, esta cena inserta dentro da peça é chamada de entremês, mas é um fragmento dramático da peça *La lealtad contra la Envidia*, que faz parte da Trilogia dos Pizarro, de Tirso de Molina. O gênero teatral do entremês tem como uma de suas principais características o tratamento jocoso das situações. Seu propósito era entreter e divertir os espectadores enquanto aguardavam o próximo ato (*jornada*, como eram chamadas as partes da comédia do Século de Ouro Espanhol).

O Dr. Erwin Haverbeck, pesquisador e especialista em dramaturgia espanhola do século XVII, destaca que o *entremés* mostrava personagens de baixa condição social de maneira jocosa e deformada e provocava riso no público da época pelo fato de se sentir superior a elas; isto é, pelo efeito de distanciamento.¹² E, no trecho estudado, uma cena que se mostra como *entremés*, o propósito é exatamente esse: os atores múltiplos apresentam a pequena peça para levantar o ânimo de Manco Inca, porém conseguem o efeito contrário.

¹² HAVERBECK O. Erwin. Origen y características del *entremés*. In: Revista documentos lingüísticos y literarios Universidade Austral de Chile, 11. Ano 1985 (Tradução nossa).

O *entremés* espanhol do século XVII carregava o que Haverbeck denomina “valores oficiais”, isto é, o preço e qualidades tais como o interesse pelo cultivo do espiritual (e desprezo pelos prazeres mundanos), a austeridade, o pudor, e a penitência. O emprego do humor no referido gênero, mais precisamente o burlesco, propicia uma rebelião contra os valores estabelecidos. O riso do espectador o tornaria cúmplice, mas pelo fato do *entremés* ser um gênero menor em relação aos mais sérios, os efeitos que a burla poderia provocar não eram levados tão a sério. Assim, o público a que estava destinado o *entremés* do século

XVII podia aceitar tratamentos diferentes e também assumir posicionamentos opostos sobre o mesmo tema.¹³

¹³ *Ibidem*, p.58.

É este o gênero que vai autorizar a personagem para seu deleite. Tal decisão dá conta de um gosto que está se transformando, de uma apropriação que, diferentemente das armas de fogo e das técnicas de combate (mencionadas em outros momentos da peça), não tem utilidade prática.

Desta maneira, a Manco Inca se torna espectador dos atores múltiplos que acabaram de apresentar a Tirso de Molina e no “*entremés*” o copiam para o agradar. Essas personagens, os atores múltiplos, entendidos como coringas no sentido boaliano,¹⁴ neste momento de *Conquistadores*, servem para mostrar o processo mediante o qual Manco vai tornando parte de si o que lhe é trazido pelos europeus. Essa operação não é de apropriação, pois “aquilo que chamam teatro” desta vez o surpreende.

¹⁴ Para maior informação sobre o sistema **Coringa** se recomenda consultar: BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1985.

Fora do controle dos atores múltiplos, a reação de Manco Inca não é a do distanciamento que se indica no estúdio de Ha-

verbeck, mas de identificação: ele tenta intervir na cena alertando Guaica e se frustra quando não o consegue, pois para ele aquela personagem não é inferior, mas é como ele: uma pessoa que acreditou devido à delicadeza da sua situação e que foi enganada.

Desta forma, e baseado no seu conhecimento sobre a escrita teatral do Século de Ouro espanhol que Arrau constrói uma situação dramática em que a transformação do conhecido se torna algo novo, tanto pelas referências a que alude quanto pelo seu efeito. Tal operação é uma outra relação com o legado literário da língua espanhola.

Sergio Arrau se vale da possibilidade transgressora do modelo de competência de Tirso para mostrar outra reação, diferente da esperada por parte do espectador: Manco realiza um movimento afirmativo que consiste em frustrar as expectativas dos atores múltiplos e assim fragiliza o poder do produto cultural que pretende ser imposto a ele. É a partir de sua reação, espontânea e alheia às expectativas dos atores múltiplos, que ele não é conquistado pelo produto cultural, mas faz parte do processo de elaboração de um novo. Com isso, o dramaturgo operaria a combinação, não como algo acabado, mas como um processo.

Arrau apresenta um Manco Inca que, ainda que dolorosamente, estabelece uma relação particular com o teatro. Um Manco Inca que incorpora, que vai tornando o desconhecido como parte de si e assim o transforma e se transforma, experimentando as tensões e dores que tal processo implica.

A experiência dolorosa de Manco Inca é o que justifica que a cena seja apresentada a ele como um entremês do século XVII:

[O entremês do século XVII espanhol, mesmo que fruído por diversas camadas da sociedade] É um teatro essencial e ideologicamente aristocrata. Por essa razão algumas categorias são ridículas e outras não. A figura de um nobre não poderá ser retratada de modo burlesco. Contrariamente, observa-se um desprezo e uma ironia em relação àqueles grupos sociais – como o indiano e o comerciante – que aparecem relacionados com o dinheiro. Algo parecido acontece com o sentimento nacionalista que leva a ridicularizar todo o que é estrangeiro. (...) em oposição ao ideal nobiliário da comédia existem os chamados “gêneros menores” nos quais se ridicularizam, ironizam, valores tidos como intocáveis; em certas ocasiões pode-se até ridicularizar categorias sociais que foram tradicionalmente respeitadas.

Assim, Sergio Arrau configura um Manco Inca que não pode, ainda, estabelecer diferenças estilísticas em “aquilo que chamam de teatro”, e isso faz com que a qualidade das personagens não dependa de nenhuma variável alheia à própria cena, mas da ação. O seu drama está precisamente no fato de se ter afeiçoado a um produto artístico que lhe produz dor. Seu gosto está sendo atravessado.

Arrau também aproveita o fato de que o entremês do século XVII, ainda que seja uma unidade dramática independente, mantém com a comédia a relação de complementariedade que Haverbeck¹⁶ *Ibidem*, p.59.

ênfatiza. Para o espectador do século XVII haveria um mundo de mesura e idealizado na comédia, e outro, transgressor e satírico no entremês, no mesmo cenário e como parte da mesma experiência. Porém, tanto um gênero quanto o outro são deformações antagônicas e polares que se fundamentam no exagero. A presença do entremês afeta diretamente a comédia (...).¹⁷ *Ibidem*, p.54.

A cena viria a escancarar a falta de limites definidos, a desproporção, a desmesura. E, em seguida, a partir de todas essas experiências, ele extrai uma revelação: “quem se interessa pela verdade?”.

Arrau, ao adaptar e incorporar, apropria-se e enfrenta a narrativa de Tirso, e nessa ação pode estar representada, também, a complexa relação que começou com a Conquista. Uma relação que não se restringe aos indivíduos, mas abrange narrações históricas e identitárias que não satisfazem mais as necessidades quotidianas.

Na cena, o dramaturgo elaboraria uma miniatura de um processo sócio-cultural mostrando elementos diversos e os combina para gerar um novo objeto. Essa novidade faz com que os *atores múltiplos* enfatizem que eles criaram esse entremês. A personagem de Manco Inca, mediante uma experiência sensorial, emocional e intelectual, vivencia a ambiguidade entre a verdade, a mentira, o teatro e a experiência. A cruel revelação deste Inca, encarnação do deus sol, é a de si mesmo: uma verdade cuja perpetuidade foi destruída, uma com a qual ninguém se importa, como diz na sua fala. A sua dor seria, então, a de se descobrir anônimo, desorientado e sem poder reconhecer a si próprio, e inserido em um processo de transformação. =

REFERÊNCIAS

ARRAU, Sergio. **Trío y Cuarteto**. Lima: ENSAD, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2013.

_____. **Noticias recientes sobre la hibridación**. Disponível em:
<http://goo.gl/BwKDBH> Visitado em: junho de 2016

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.

GRANDIS, Rita de. **Incursiones en torno a hibridación, Una propuesta para discusión: De la mediación lingüística de Bajtín a la mediación simbólica de Canclini** In: **Latin American Studies Association**: Washington, Set. 1995. pp. 28-30.

HAYERBECK O. Erwin. **Origen y características del entremés**. In: Revista documentos lingüísticos y literarios Universidade Austral de Chile, 11, p.53-60, 1985.

JAMESON, Fredric. **O pós-modernismo e a Sociedade de Consumo**. In: KAPLAN, Ann (Org). **O mal-estar no pós-modernismo**. Rio de Janeiro. Zahar, 1993. p. 25-44.

O processo de hibridização das linguagens artísticas

Ismael Scheffler

Uma tendência da arte contemporânea é a produção de obras de arte híbridas que se caracterizam pela mistura de linguagens artísticas ao ponto de não serem mais classificáveis pelas áreas tradicionalmente entendidas a partir de suas especificidades e mídias. As misturas de elementos, de matérias, de técnicas, de estruturas, de culturas experimentadas nem sempre encontram denominações que deem conta de classificá-las. Mesmo manifestações artísticas que são híbridas por sua “natureza”, como o teatro, vivenciam certa desterritorialização. Neste artigo, são realizadas algumas reflexões sobre este processo e sobre terminologias. Também é brevemente apresentado o Curso de Especialização em Artes Híbridas, realizada na UTFPR, em Curitiba, PR.

Arte contemporânea; hibridismo; formação em artes.

Uma tendência da arte contemporânea é a produção de obras de arte híbridas ou mestiças resultantes do cruzamento de diferentes linguagens artísticas, de técnicas, de suportes, de materiais e de meios de expressão. Estas obras, gerando novos sentidos nos seus cruzamentos, desestabilizam ou questionam paradigmas, dissolvendo fronteiras e provocando imprecisão de termos. Algo que a pesquisadora Marta Isaacsson (2012) definiu como “lugar de desconforto teórico”.

Alguns estudiosos utilizam para isto o termo mestiçagem, originário da Antropologia, que se refere à mistura de duas ou mais raças; outros pesquisadores se valem do termo hibridismo, empregado pela Biologia para definir a mistura de duas espécies distintas. No hibridismo coexistem naturezas distintas que, fundindo dois ou mais elementos (algumas vezes díspares), geram novos funcionamentos biológicos. (CANCLINI, 2008).

Seres híbridos também povoam o imaginário, tanto ocidental quanto oriental. Diversas Mitologias, como a grega, a egípcia, a chinesa ou a hindu, bem como o bestiário medieval europeu são marcados por demônios, deuses e personagens dotados de infindáveis papéis. Muitos destes seres acabam por vezes desenvolvendo características grotescas, bizarras, monstruosas, impuras, sendo apontados como contaminados ou ambíguos. Seres que desestabilizam o ordenado e habitam limiares, fronteiras, regiões limítrofes da existência. Quando pensamos em manifestações artísticas híbridas podemos reconhecer em diversos casos experiências similares de repulsa ou de divinização de artistas e de obras de arte híbridas, conforme se resista ou almeje a alteração de paradigmas e tradições.

Conforme a pesquisadora Lúcia Santaella (2008) já destacou, o termo “hibridismo” tem se difundido recentemente, tendo maior força a partir da publicação, em 2001, do estudo do antropólogo argentino Néstor García Canclini: *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*.

García Canclini (2008) desenvolve uma importante reflexão sobre a problemática da modernidade na América Latina, considerando aspectos de cultura e de identidade, abordando as relações de tradição-modernidade, de norte-sul, de local-global, entre outros temas. O autor argentino reconhece que intercâmbios culturais, raciais e de linguagens sempre existiram, mas ele se atenta em refletir sobre um contexto específico e atual, no qual considera os interstícios e reorganizações de culturas salientando que em nenhuma outra época a humanidade contemplou e manipulou tanto as várias culturas mundiais. O foco do pesquisador está em observar “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2008, p. XIX).

Ao revisar alguns termos, Canclini (2008) reconhece o termo “sincretismo” como utilizado para se referir a fusões de crenças e culturas. Aponta também o termo “mestiçagem”, que corresponde à produção de fenótipos a partir do cruzamento genético cujos estudos estiveram por muito tempo voltados aos aspectos fisionômicos e cromáticos da pele, algo que em diversos contextos trouxe agregada a ideia de “impureza” racial, o que subsidiava condutas discriminatórias. O termo “híbrido” teria a vantagem de ser mais abrangente.

Em relação à Arte, prefiro o termo “arte híbrida” por possuir um sentido um pouco mais claro do termo “arte mestiça” ou “mestiçagem na arte”, uma vez que estes deixam margem para confusões (com a “arte indígena”, “arte brasileira”, etc.) ou mesmo pela carga histórica carregada por discriminações e hierarquizações de purezas raciais.

Marta Isaacsson (2012), ao desenvolver algumas reflexões sobre o teatro contemporâneo, chama a atenção para uma evolução terminológica na qual diferentes prefixos foram sendo empregados a partir da segunda metade do século XX para se referir a obras de arte. Assim, os termos multidisciplinar, pluridisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar foram sendo empregados a diferentes produções artísticas. Como ressalta a pesquisadora, o termo disciplina é remanescente do pensamento moderno que se preocupava em delimitar os conhecimentos em áreas e, no caso das Artes, procurava identificar as especialidades e definir o território de cada uma, associando a identidade de uma arte ao emprego de uma mídia específica.

Os diferentes prefixos aplicados acentuam aspectos distintos: “enquanto os prefixos multi e pluri acentuam a diversidade de elementos compositivos na obra, os prefixos inter e trans enfatizam a dinâmica cooperativa instaurada no processo de sua criação.” (ISAACSSON, 2012, p. 87) A necessidade de encontrar termos adequados para manifestações artísticas diferentes não é algo do século XXI.

Conforme sublinha Isaacsson, os processos interdisciplinares são processos de despertencimento que geram obras, podemos dizer assim, desterritorializadas. Este processo, por sua vez, leva à criação de novas nomenclaturas que procuram dar conta das novas produções artísticas. Como exemplo, podemos mencionar: a instalação, a land art, a dança-teatro, a escultura cinética, o próprio happening e a performance art, entre muitos outros.

A imposição do pensamento disciplinar artístico moderno ainda é bastante presente em nossos dias. Basta observarmos as implicações na formação artística que tem se “academizado” e “formado” artistas “na área”. Ou, ainda, como o pensamento que rege a formação de professores de Artes está baseado na formação de “especialistas” em determinadas áreas, notadamente teatro, artes visuais, música e dança. Não obstante, ainda se percebe de forma dominante que os editais de apoio e financiamento estão pautados em linhas e categorias artísticas específicas.

O termo “Artes Híbridas” ainda não está muito bem delineado, embora já seja empregado por pesquisadores (lembrando que alguns têm empregado o termo “arte mestiça”).

Quando Lúcia Santaella (2008) utiliza o termo no capítulo “Artes híbridas”, do livro *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura* (2003), sua abordagem está voltada para o estudo de Artes Visuais, considerando em especial os “processos de hibridização” ou “processos de intersemiose” iniciados a partir das vanguar-

das artísticas do século XX. Ela pontua diferentes campos no que se refere às misturas no âmbito interno das imagens – imagens artesanais e fotográficas, com hibridização de meios e suportes na produção de imagens, como também o uso de cinema e vídeos, aspectos presentes desde os impressionistas, passando por Duchamp, pelo suprematismo, dadaísmo e surrealismo, pop art, hiper-realismo, novo-realismo, a chamada arte conceitual dos anos de 1960 e 1970. Ela ainda considera as “paisagens sígnicas das instalações” observando processos de intervenções em ambientes, sejam espaços legitimados de arte ou do contexto urbano em que estão inseridas. Santaella também pondera nas Artes Visuais sobre o hibridismo digital com as misturas de meios tecnológicos relacionados à informática e ao seu caráter interativo.

Já Icleia Borsa Cattani (2006; 2007), professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, adota o termo “mestiçagem” para se referir a produções em Artes Visuais contemporâneas que propõem cruzamentos que teriam por característica uma tensão permanente, sendo de certa forma, arte de tensões. Talvez uma das diferenças entre a “arte híbrida” e a “arte mestiça”, nos estudos destas duas pesquisadoras brasileiras, seria de que no híbrido haveria fusão, uma mistura entre elementos diversos que resultariam na formação de um novo elemento que desprendido das “disciplinas artísticas” não preservariam certa heterogenia e a tensão, mas se fusionariam resultando em algo absoluto embora não sempre rotulável pela ausência de termos novos. Algo que talvez pudesse exemplificar com a sereia e a nectarina: a primeira carrega em si a presença do humano e do animal, mantendo a tensão dos elementos; a nectarina recebe em si o pêssego e a ameixa vermelha não evidenciando a tensão.

Santaella também destaca que há muitas artes que são híbridas por sua própria natureza, como o teatro, a ópera, a performance art. Segundo a autora, “híbridas, neste contexto, significa linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada.” (SANTAELLA, 2003, p. 135).

Marta Isaacsson (2012), também professora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que se utiliza do termo “mestiçagem”, definirá o teatro como “arte mista” que emprega elementos de diferentes naturezas (visuais, sonoros, textuais, orgânicos, materiais, entre outros). Ela afirma que a singularidade do teatro é ser plural, tendo em sua essência a mestiçagem. Este seria um dos motivos do teatro ter sido considerado pelo pensamento moderno como uma arte impura, pois ele tem por característica ser composto por múltiplas mídias (plástica, sonora, textual, espacial...).

Neste sentido, sendo o teatro já híbrido, se poderia relacioná-lo a processos de hibridização na contemporaneidade? Sem dúvida. A desterritorialização não é exclusiva de uma ou outra linguagem artística. O que torna uma arte híbrida, a meu ver, não é apenas a mistura de linguagens ou disciplinas artísticas, mas pode ser também a mistura de diferentes materiais (físicos ou conhecimentos) e formas expressivas (concretas ou relacionais).

No caso do teatro, há várias décadas os teóricos procuram conceituar o teatro e a teatralidade apontando o que faz o teatro ser “teatro”. Issacson (2012) ressalta que uma das características históricas do teatro foi ele ter sido submetido a uma hierarquização de seus elementos em diferentes momentos, principalmente a soberania do texto que impera do renascimento à primeira metade do século XX. A consciência da multiplicidade que faz parte da “natureza” desta linguagem artística levou os artistas a experimentarem diferentes hierarquias dos elementos, o que passou a gerar produções muito variadas. Neste sentido, gosto de lembrar de um dos grandes provocadores: o francês Antonin Artaud (1896-1948) que apregoava diferentes propostas ao teatro, como a redução da importância do texto no espetáculo, a valorização da imagem, a utilização de sonoridades de diferentes tipos e formas, a utilização de locais e configurações diferentes do espaço, a aproximação em arte e vida, entre muitos outros aspectos (1993).

No campo teatral um importante estudo que subsidia as discussões sobre as produções teatrais na contemporaneidade é do alemão Hans-Thies Lehmann: *O teatro pós-dramático*, publicado na Alemanha em 2001 e no Brasil em 2007. Ao observar produções que se situavam no campo do teatro, Lehmann identificou diversos afastamentos daquilo que ontologicamente se entendia ou se definiu como dramático. Para a pesquisadora brasileira Sílvia Fernandes, o termo teatro pós-dramático de Lehmann se junta a uma série de termos que tentam dar conta da cena contemporânea em sua pluralidade, especialmente das manifestações teatrais “cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama [...]” (FERNANDES, 2013, p. 43).

A pesquisadora Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2016), por sua vez, utiliza o termo “cena expandida”, emprestando o termo de Rosalind Krauss *A escultura no campo*

expandido². Monteiro observa que os termos “expandido” e “ampliado” já são empregados pelas artes visuais, pelo cinema e pela literatura. A abordagem de Monteiro é semelhante ao termo “híbridismo” (também utilizado por ela): o reconhecimento da ruptura entre a pureza e especificidade das expressões artísticas conforme entendidas pela moder-

² KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in the expanded field*. In: *Arte & Ensaios*, n. 17., Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFRJ, 2008. P. 87-93.

nidade e a multiplicidade de manifestações artísticas contemporâneas, as indefinições, os não-aprisionamentos, o esvanecimento de fronteiras, a “miscigenação” de territórios, a multiplicidade de combinações e a dificuldade de categorizações de diversas produções nos dias de hoje.

Em maiores ou menores proporções, muitas realizações não se encaixam entre as rotulações do ser teatro, ser dança-teatro, ser dança, ser performance, ser sarau, ser happening ou um encontro religioso. Ao se conceder autonomia a diferentes aspectos do teatro e realizar fusões dos mais variados tipos, o produto resultante, muitas vezes inusitado, acontece.

Portanto, ao pretender um estudo em Artes Híbridas, os processos podem ser muito variados, resultantes de infinitas misturas: entre elementos próprios da linguagem em si mesma; entre linguagens e mídias “próprias” de outras linguagens; de processos, técnicas e tecnologias de imagem, de comunicação ou outras tecnologias contemporâneas; entre culturas distintas do presente ou de outras épocas, sejam ocidentais ou orientais (neste ponto o estudo do francês Patrice Pavis ajuda a pensar O teatro no cruzamento de culturas (2008)); entre papéis de autoria (do artista que muitas vezes já não quer mais ser denominado de artista e o espectador/observador que se torna mais proponente do que apenas receber de uma produção); de temporalidades que atritam presente-passado-futuro; de elementos das ciências exatas, humanas ou sociais ou das religiões; entre realidade e ficção, para mencionar alguns.

Efetivamente, o entendimento de hibridismo também possui particularidades a partir de cada linguagem/arte base de onde se principia o processo criativo ou de onde o pesquisador se situa para sua pesquisa. Os sentidos de hibridismo para o teatro possuem particularidades e, embora este partilhe de diversos elementos com a dança, o olhar sobre a dança-teatro, por exemplo, acaba tendo nuances diferenciadas conforme o olhar inicial do artista, do pesquisador, do crítico, do curador e mesmo do espectador. O pensamento sobre hibridismo varia conforme a linguagem artística, seus elementos e estruturas, como mencionado em relação ao teatro, como indicado nos estudos de Santaella e Cattani em artes visuais, ou para a literatura, para a arquitetura, para a música, etc.

Recentemente começamos na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em Curitiba, um curso de especialização lato sensu que denominamos Especialização em Artes Híbridas. Embora a estrutura do curso seja multidisciplinar (cada disciplina é dirigida por um único professor especializado em sua área), a proposta é de que os alunos articulem estudos a partir de diferentes campos: artes visuais, música, teatro, dança, literatura, cinema, arquitetura e linguagens performáticas. Em cada um destes oito campos

são abordadas questões de fundamentos de aspectos que são considerados historicamente inerentes à linguagem específica, pontuando-se questões de história, de teoria e de crítica das artes contemporâneas. Pela observação, apreciação e análise crítica de obras artísticas, é possível perceber tendências e processos de dissolução das fronteiras das Artes e a produção de obras híbridas.

Como forma de experimentar discussões mais transdisciplinares, foi realizado na UTFPR, em 2015, um ciclo de debates que recebeu o nome de Pão na mesa: mesas temáticas sobre artes, evento aberto ao público envolvendo vinte pesquisadores e artistas (considerando-se também críticos e curadores) para discutir temas como: o corpo, a palavra, o espaço, a inconsciência, a metafísica e o próprio público como parte da obra de arte. Estes temas (materiais presentes em inúmeras produções) foram propostos em cinco mesas, com três convidados e um mediador em cada, provindos das mais diversas expressões artísticas, incluindo áreas por vezes deixadas em segundo plano como HQs, palhaçaria e arte visionária, por exemplo.

Estudos e discussões deste tipo interessam tanto a artistas quanto a professores de Artes, jornalistas culturais e críticos, bem como profissionais que trabalham em espaços de cultura, assim como ao público em geral, visto ser este fenômeno das artes parte da cultura na qual todos estão imersos.

O perfil de alunos que procuraram o curso de Especialização em Artes Híbridas reflete igualmente ansiedades identitárias. Ao se questionar a noção de homogenia artística (musical, teatral, etc.), a discussão recai inevitavelmente sobre a identidade. Na turma de 24 alunos havia pessoas graduadas em ao menos 12 cursos diferentes. Dos alunos artistas, era frequente a manifestação de que, embora o sujeito possuísse formação acadêmica em uma área específica, sua prática artística se desdobrava em pesquisas e formações paralelas em outras linguagens, revelando-se em diversos casos certo desajuste em saber definir sua própria produção (“sou pluri, multi, trans ou híbrido?”). Obviamente, questionamentos dos alunos apreciadores de artes revelavam a ansiedade em dar conta de manifestações artísticas que não conseguiam “enquadrar” nos preceitos comumente conhecidos.

No que tange à educação e à formação, os desafios ainda são muitos, visto termos de lidar com diversos paradigmas herdados da modernidade (das artes e dos sistemas de ensino) em um presente com tão amplo acesso a informações, conhecimentos, tecnologias, intercâmbios, coletividades, individualidades e novos questionamentos.=_

Re- ferên- c i a s b i - b l i o - gráficas

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CANCLINI, Néstor Gracia. Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

_____. Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. Interfaces. Rio Grande. v. 6, n. 1 e 2, 2006. p. 109-130.

FERNANDES, Silvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. O teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. A cena expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. Art Research Jornal – ARJ, v. 3, n. 1, p. 37-49, jan./ jun. 2016.

PAVIS, Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. Artes híbridas. In.: _____. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003. p. 133-150.

_____. A ecologia pluralista das mídias locativas. Revista FAMECOS. Porto Alegre, n. 37, dezembro de 2008, p. 20-24.

Ismael Scheffler é Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (2013), onde também concluiu o mestrado em Teatro (2004); é Especialista em Teatro (2001) e Bacharel em Artes Cênicas – Habilitação em Direção Teatral (1999) pela Faculdade de Artes do Paraná. Participou do Laboratório de Estudo do Movimento na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris (2010-2011). Como encenador, já dirigiu diversos espetáculos como: Babel (2013-2014), A breve dança de Romeu e Julieta (2009), O Barba Azul e a filha do Barba Azul (2009) e Ubu rei (2008). É professor do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. É professor e coordenador do Curso de Especialização em Artes Híbridas, Curso de Especialização em Cenografia e professor no Curso de Especialização em Narrativas Visuais – todos cursos que trabalham com misturas e hibridismos. E-mail: ismaelcuritiba2@gmail.com .

Soraya Sugayama¹

¹ Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Universidade Positivo e

**O HIBRIDISMO
DOS CORPOS EM
SITUAÇÃO DE
MARGINALIDADE
SOCIAL:
globalização
vs.
realidade
cotidiana local
na literatura
marginal**

Gilson Leandro Queluz²

² Professor de Comunicação e
Mestre em His

Universidade Federal do Paraná (UFPR), no Curso de Tecnologia em Produção Cênica; doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE), Universidade Federal do Paraná (UTFPR); Mestre em Tecnologia e Sociedade, pelo mesmo programa; Especialista em Cultura, Arte e Saberes Contemporâneos, pela Universidade Federal do Paraná; graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

O presente ensaio traz uma reflexão acerca dos corpos em situação de marginalidade social – os quais chamamos de corpos marginais – no sentido de perceber o hibridismo presente nos mesmos, a partir da noção de globalização colocada em contraste com a realidade cotidiana local, que se faz presente na literatura marginal. Milton Santos e seu livro *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* nos serve de ali-cerce para esta discussão. Utilizaremos, também, alguns conceitos trabalhados pelo teórico e crítico cultural Raymond Williams, além de falarmos acerca do fenômeno literatura marginal, no qual milita Ferréz, escritor e expoente do gênero no Brasil.

Corpos Marginais; Ferréz; Hibridismo; Literatura Marginal.

Graduada em História pela UFPR e graduada em História pela mesma universidade. Pós-doutor em História pela UFPR; doutoranda em História pela UFPR; professora adjunta na UFPR no Departamento de Estudos Sociais e no PPGTE; Pós-doutor em Política Científica e Tecnológica na Universidade de Campinas (Unicamp); Doutor em História pela UFPR; Mestre em História pela UFPR; Especialista em História e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), realizou doutorado sanduíche no Departamento de História da *University of Delaware*; graduada em História pela UFPR e graduado em História pela mesma universidade.

O território tanto quanto o lugar são esquizofrênicos porque de um lado acolhem os vetores da globalização que neles se instalam para impor sua nova ordem, e, de outro lado, neles se produz uma contraordem, porque há uma produção acelerada de pobres, excluídos, marginalizados. Crescentemente reunidas em cidades cada vez mais numerosas e maiores, experimentando a situação de vizinhança (que, segundo Sartre, é reveladora), essas pessoas não se subordinam de forma permanente à racionalidade hegemônica e, por isso, com frequência podem se entregar a manifestações que são a contraface do pragmatismo. Assim, junto à busca da sobrevivência, vemos produzir-se, na base da sociedade, um pragmatismo mesclado com a emoção, a partir dos lugares e das pessoas juntos. Esse é, também, um modo de insurreição em relação à globalização, com a descoberta de que, a despeito de sermos o que somos, podemos também desejar ser outra coisa. (SANTOS, 2015, p. 114, grifos nossos).

Neste ensaio pretendemos fazer uma reflexão acerca de como são híbridos os corpos em situação de marginalidade social. Partimos do pressuposto que, na sociedade, corpos *simbolicamente marginais são materialmente marginalizados*. Isso significa que sua situação marginal é consequência de ações humanas e técnicas que produzem o estado de marginalização.

Dependendo do referencial, corpos marginais poderiam significar inúmeras coisas. Destacamos que os corpos marginais dos quais falamos neste texto são os que estão privados dos direitos sociais básicos previstos na Constituição e que são direitos de qualquer cidadão brasileiro, independentemente de cor, credo, estado social. São alguns desses direitos sociais: a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a proteção à maternidade e à infância, a assistência por desamparo.

Os corpos que carecem desses (e tantos outros) direitos, não estampam capas de revistas de moda ou de jornais de maior destaque nacional; por vezes, estampam capas de jornais que uns chamam de realistas, outros de sensacionalistas, por apresentarem conteúdos de notícias criminais, “notícias populares”. Nestes jornais, os corpos marginais são apresentados como corpos homicidas, suicidas, esquartejados; corpos algemados entrando em camburões policiais, ou, ainda, como corpos que olham o corpo de alguém que foi assassinado em alguma “quebrada”³. Os corpos marginais também viram notícia,

quando conseguem alcançar e concluir o ensino superior de algum curso, afinal, a formação superior, historicamente, não é prática de pobres.

Dependendo do referencial, também podemos conceder o termo híbrido aos corpos, de acordo com inúmeras possibilidades de significação, advindas do hibridismo racial, cultural, temporal (como antigas tradições convivendo, interagindo e constituindo a modernidade, pós-mo-

deriedade)⁴. Para refletirmos acerca de como são híbridos os corpos em situação de marginalidade social, adotaremos o fenômeno da globalização em hibridação com a realidade cotidiana de pessoas residentes nas periferias urbanas, localizadas às margens das grandes metrópoles, para tanto, utilizaremos, livremente, reflexões que fizemos, principalmente, a partir da leitura do geógrafo Milton Santos (2015), no livro *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*; passaremos, brevemente, por alguns conceitos trabalhados pelo teórico e crítico cultural Raymond Williams, e, também, falaremos acerca do fenômeno literatura

marginal, no qual milita Ferréz, escritor⁵.

Um parêntese se faz necessário para explicarmos que *literatura marginal* refere-se à literatura produzida, na contemporaneidade, por escritores que se encontram em situação de marginalidade social, os chamados escritores periféricos, que produzem seus textos *na e desde a*

periferia das grandes cidades ⁶. A literatura marginal, segundo Heloísa Buarque de Hollanda é uma das “estratégias das expressões artísticas vindas das periferias” que “vêm surpreendendo como a grande novidade deste início de século com o desejo de responder ao acirramento da intolerância racial e às taxas crescentes de desemprego provenientes dos quadros econômicos e culturais globalizados” (Hollanda, s/d). Ferréz, por sua vez, definirá de modo mais direto a literatura marginal, ao expressar o seu desejo de tornar possível que os próprios marginalizados participem da escrita literária: “é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional” (Ferréz, 2005, p. 12).

Ao pensarmos em corpos marginais já estamos colocando outros corpos como centrais e, assim, todos nós construímos significados sociais, mas, também, si-

tuações reais, vividas ⁷. Ao pensarmos em centro e periferia estamos nós também,

separando esses territórios ⁸. A tendência é a visibilidade e o *padrão de ser* virem do centro, das atividades e práticas que ali ocorrem, enquanto a periferia, como prática de vida, fica esmaecida e, arriscamos dizer, invisibilizada.

Esse distanciamento e oposição entre centro e periferia é muito mais aceito do que refletido, seja por institui-

ções que regem o Estado, por empresas, ou pela própria sociedade, que está imersa num modelo de vida e discurso que se pretende totalizante, como o modelo da globalização. Esta que acaba por alienar um universo de práticas e realidades que constituem os objetos, os processos e sistemas, pois, como disse Milton Santos (2015, p. 24), “asseguram a emergência de um mercado dito global”. Se essas práticas viessem à tona talvez a distinção que fazemos entre centro e periferia ficasse muito menos evidente, no sentido de que o que ocorre entre esses territórios é coprodução e constituição de um pelo outro simultaneamente.

De toda forma, a oposição centro e periferia não está apenas na dimensão simbólica, ela salta à realidade nas formas mais cruéis possíveis e imagináveis, gerando sofrimento, revolta, falta de dignidade. No entanto, surgem também em meio a esta vida precária outros modos de pensar e práticas sociais que se opõem ao *status quo*. Emerge uma cultura que por conta de inúmeros tipos de “ausências” se faz muito mais por meio da solidariedade e da criatividade: a *cultura marginal*.

O que queremos dizer é que o precário e a pobreza como um todo não tornam as pessoas inábeis, nem insensíveis. Para Santos (2015, p. 130), “a riqueza dos ‘não possuidores’ é a prontidão dos sentidos”; muito menos a carência generalizada torna os pobres invisíveis, pelo contrário, os torna fortes o bastante para que criem, mesmo em um cotidiano instável, inseguro, carente de formas de vida dignas e confortáveis.

4 Sobre os processos de hibridização em sua complexidade, pluralidade e contradições ver Canclini (1997) e Burke (2009).

5

Ferréz é o pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva, expoente da literatura marginal brasileira, morador do bairro de Capão Redondo na periferia de São Paulo e autor de obras como Capão Pecado (2013), Manual Prático do Ódio (2003), Deus foi Almoçar (2011), Os Ricos Também Morrem (2015).

3 Ver Almeida (2000).

6 Alguns exemplos de autores e obras da literatura marginal são: Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1999), Sergio Vaz, *A Poesia dos Deuses Inferiores* (2004), Sacolinha, *Graduado em Marginalidade* (2005), Ferréz, *Capão Pecado* (2013).

7 Este processo de definição dos corpos marginais em relação aos corpos normativos nos remete ao conceito de corpos abjetos de Butler e da necessidade de que as estratégias de sua

8 Sobre este tensionamento na literatura marginal, ver Oliveira (2011).

definição e exclusão social visem, também, fortalecer a noção de corpos normativos, dos corpos que importam. Ver Butler (2008 e 2012).

Na periferia o conforto muitas vezes não vem dos apetrechos do lar, mas da dependência mútua do outro. A riqueza nas diferentes formas de vida dos periféricos desdiz a globalização desde os próprios corpos e mentes até às técnicas, artes, religiosidade, ou seja, desde sua própria cultura periférica. Apesar de rica e potencialmente forte, esta cultura marginal, diversa socialmente não tem a força condizente

a um mundo que se formou capitalista, concebe consumidores na dependência de novos produtos de modo incessante e distribui a informação de modo desigual, inventando modos de vida homogêneos, gerando um *processo de globalização perverso*. Com relação a isso, nos diz Milton Santos (2015):

Consideramos, em primeiro lugar, a emergência de uma dupla tirania, a do dinheiro e a da informação, intimamente relacionadas. Ambas, juntas, fornecem as bases do sistema ideológico que legitima as ações mais características da época e, ao mesmo tempo, buscam conformar segundo um novo ethos as relações sociais e interpessoais, influenciando o caráter das pessoas. A competitividade, sugerida pela produção e pelo consumo, é a fonte de novos totalitarismos, mais facilmente aceitos graças à confusão dos espíritos que se instala. [...] A perversidade sistêmica é um dos seus corolários. [...] Há um verdadeiro retrocesso quanto à noção de bem público e de solidariedade, do qual é emblemático o encolhimento das funções sociais e políticas do Estado com a ampliação da pobreza e os crescentes agravos à soberania, enquanto se amplia o papel político das empresas na regulação da vida social. (SANTOS, 2015, p. 37-38).

Santos (2015) nos alerta para o fato de que é por meio da detenção, pelo Estado e empresas, das técnicas de informação e dos novos meios de produção que se aprofundam as desigualdades sociais, tornando uns centrais e outros periféricos. Os periféricos (em maior número) não estão na mesma linha de consumo, de “inteligência” (informação), nem de velocidade dos atores (em menor número) que se colocam *no centro*, e essa lógica precisa manter-se para que se mantenha o sistema capitalista como um todo. Os que alcançam a tal velocidade, os que conseguem consumir novos produtos incessantemente e dialogam com essa inteligência posta (que vem do próprio acesso à educação, meios de comunicação, bens e serviços) são privilegiados e querem manter esse privilégio, não refletindo às custas de quem.

As classes médias foram condicionadas a apenas querer privilégios e não direitos. E isso é um dado essencial do entendimento do Brasil: de como os partidos se organizam e funcionam; de como a política se dá, de como a sociedade se move. E aí também as camadas intelectuais têm responsabilidade, porque trasladaram, sem maior imaginação e originalidade, à condição da classe média europeia, lutando pela ampliação dos direitos políticos, econômicos e sociais, para o caso brasileiro e atribuindo, assim, por equívoco, à classe média brasileira um papel de modernização e de progresso que, pela sua própria constituição, ela não poderia ter. (SANTOS, 2015, p. 50).

As classes médias e altas brasileiras sofrem, portanto, de imobilismos devido a uma construção histórica social que deixou de lado o olhar transformador para o local, que constrói direitos iguais, solidariedade e cidadania. A construção da sociedade brasileira se deu de modo a constituir uma *violência estrutural*. Segundo Santos (2015),

[...] a violência estrutural resulta da presença e das manifestações conjuntas, nessa era da globalização, do dinheiro em estado puro, cuja associação conduz à emergência de novos totalitarismos e permite pensar que vivemos numa época de globalitarismo muito mais que de globalização. Paralelamente, evoluímos de situações em que a perversidade se manifestava de forma isolada para uma situação na qual se instala um sistema da perversidade [...]. (SANTOS, 2015, p. 55).

Dentro dessa lógica racional, podemos dizer que se institui “um sistema de castas”, onde os pobres participam, estruturalmente, das castas inferiores. A lógica apontada por Santos (2015), que nos traz esperança de mudança de situação é que no topo do edifício social a competitividade reina, enquanto que na base reina a solidariedade e é daí que advém a possibilidade de contrarrazionalidade, mudança.

Enquanto no topo há fragmentação e pressão de hegemonização global, na base há a força de buscar possibilidades de cidadania localmente, considerando realidades diversas e individualidades que lhes dão racionalidades e um olhar revelador acerca do mundo e das coisas do mundo. Por serem racionalidades contra-hegemônica, podem ser lidas *pelos de cima* como irracionalidades. Santos (2015, p. 115) é enfático ao dizer que “é somente a partir de tais irracionalidades que é possível a ampliação da consciência”.

A literatura marginal se apresenta como uma dessas formas de contrarrazionalidade, no sentido de contemplar, em vários aspectos, os grupos socialmente excluídos, seja pela temática abordada nos textos, pelo processo produtivo que, muitas vezes, prioriza o trabalho da própria comunidade em situação de marginalização social, mas, principalmente, pelo público alvo da literatura serem *estes corpos marginais*. Os mesmos que não detêm os meios de produção e não estão no topo do edifício social com alto poder de consumo. A literatura marginal fala desde os corpos marginais e para os corpos marginais.

Como todo fenômeno artístico contemporâneo, pela própria situação sócio técnica em que se encontra o mundo, as possibilidades de borramento de fronteiras são muitas e a literatura marginal não fica restrita ao território dos periféricos, tem ganhado espaço nas universidades, livrarias “do centro” e feiras de livro internacionais. É importante frisar que estes espaços não estão *dando voz* aos marginalizados, mas, sim, mostrando a um número maior de pessoas a voz que vem das periferias e é, intencionalmente, ignorada, pois não contribui para o pensamento único, globalizante. É uma voz diversa, consciente e questionadora do *status quo*.

O caminho dos escritores marginais para acessar estes lugares centrais é, certamente, mais árduo do que dos escritores de classe média que escrevem para a mesma classe e “lá” já estão. A riqueza dos obstáculos vencidos pelos periféricos faz abundar reflexão crítica, organização e vis-

lumbre de possibilidade de ascensão não para igualar-se à classe média, mas para se mostrar *em* seu espaço e *desde* seu espaço, como pensamento reflexivo, diferente por ser resistente à cultura hegemônica e potente como prática social. Nas palavras de Hollanda (s/d), há uma forte reivindicação na literatura marginal pela “democratização das expectativas”.

A literatura marginal pode dialogar com os processos técnicos hegemônicos e até mesmo com instituições sociais controladoras, mas não necessariamente é seu reflexo. Apresenta-se como contraordem. O escritor Ferréz é militante da literatura marginal e tem experiência como editor, no Selo Povo, da Editora Literatura Marginal – sobre esse trabalho nos diz:

é um trabalho de militância pela cultura, mas, principalmente, para que o novo surja. Somos críticos e editamos o livro com muita cobrança [...]. A periferia é muito mais cobrada, então temos que prestar atenção nisso. Temos, como toda editora pequena, problemas na distribuição, mas a gente supera isso fazendo o caminho inverso, transformando cada leitor e escritor num multiplicador. (FERRÉZ, 2016, p. 8).

No prefácio do seu último livro, de contos, chamado *Os ricos também morrem*, Ferréz comenta que, ao ser perguntado sobre “misturar literatura com o social”, responde:

Desde quando sou eu que tenho que me explicar?

De que mundo você veio? Não viu que seu pro-

jeto de cópia da Europa fracassou? Não viu que

ser feliz sozinho você não vai ser? Presta atenção

rapaz, se enxerga mulher, achando que literatu-

ra é viajar com despesa paga. Minha literatura é

compromisso e não tenho que ficar explicando a

dor no pulso e o coração batendo a mil, você tem

que se explicar, cadê essa gente brasileira no seu

texto? Cadê a nossa cultura na história que você

narra? É muito forte, quase indescritível o teste de

se fazer literatura para quem nunca teve sequer

um primeiro contato. É para esses que escrevo.

(FERRÉZ, 2015, p. 10-11).

Pela fala de Ferréz podemos perceber que a Editora Literatura Marginal faz parte de um movimento social amplo, de resistência e de sobrevivência da *cultura da periferia*. Para Williams (1979, p.102-103) “a cultura é uma mediação da sociedade”, no sentido de que está em si. O autor nos mostra a possibilidade de pensar *mediação* como constitutiva do objeto, não como um “devir”, nem um “entre”. A cultura é, então, constitutiva da periferia, que constitui a sociedade, além de ser, por esta, constituída. A feitura de significados, valores sociais e culturais se dá de modo híbrido.

Ferréz é um escritor cuja escrita está intimamente ligada ao local onde vive. O local chama-se Capão Redondo e

fica na zona sul, periferia da grande São Paulo, lugar conhecido por ser violento. Uma violência que envolve o tráfico, a truculência da polícia, além da violência estrutural, da qual falávamos anteriormente neste texto. O escritor também é *rapper* e tem uma loja de roupas, então interage com sua comunidade por muitas vias, música, comércio, literatura e como morador. Em entrevista, Ferréz nos contou um pouco como é seu dia a dia e suas relações sociais:

Bom, eu tô respondendo esse

questionário daqui da loja de

roupas no centro do Capão

Redondo. Paro um pouco, vou

atender um cliente, depois volto

a responder, bom, essa é minha

vida. Saio daqui, vou pra pade-

ria, tomo um café e vou pra casa

no caminho sempre tem alguém

encostando e perguntando se

tenho dicas sobre redação, pois o

cara vai prestar concurso. Outra

encosta e diz se pode caminhar

comigo porque tá com uma puta

neurose em casa, aí um meni-

no diz que apanhou do pai

em casa, eu digo que a gente

mora perto do lixo, mas não faz

parte dele, que tudo é uma fase e

assim a gente vai vivendo.

(FERRÉZ, 2016, p. 9).

Consideramos que Ferréz e a literatura marginal situam-se numa zona que envolve o fenómeno da pobreza, no entanto, são agentes transformadores e exercem pressão como resistência a intenções sociais postas de uma cultura que se pretende dominante. O que o autor faz é realizar sua experiência social contra-hegemônica e *emergente*. A literatura marginal que Ferréz produz e edita (de outros autores) tem a ver com as condições e realidade de sua prática e também com um universo de práticas relacionadas que podem ser estudadas mais a fundo (WILLIAMS, 2011, p. 66-67) para a nossa própria compreensão de mundo.

Williams e Santos aproximam-se, quando dão a entender que há uma cultura contra-hegemônica potencialmente forte em formação. Williams (2011) nos fala sobre as *culturas emergentes*:

[...] temos de pensar novamente sobre as fontes daquilo que não é corporativo; nas práticas, experiências, significados e valores que não são parte da cultura dominante efetiva.

Por “emergente” quero dizer, primeiramente, que novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados. [...] o quão cedo essa tentativa ocorre, o quão alerta a cultura dominante está hoje em relação a tudo o que pode ser visto como emergente.

(WILLIAMS, 2011, p. 55-57, grifo do autor).

Santos (2015) nos fala sobre o *papel dos pobres na produção do presente e do futuro*:

A pobreza é uma situação de carência, mas também luta, um estado vivo, de vida ativa, em que a tomada de consciência é possível. [...] na convivência com a necessidade e com o outro, se elabora uma política, a política dos de baixo, constituída a partir das suas visões do mundo e dos lugares. Trata-se de uma política de novo tipo, que nada tem a ver com a política institucional.

[...] A política dos pobres é baseada no cotidiano vivido por todos, pobres e não pobres, e é alimentada pela simples necessidade de continuar existindo. [...] a semente do entendimento já está plantada e o passo seguinte é seu florescimento em atitudes de inconformidade e, talvez, rebeldia. [...] no âmago da sociedade, já se estejam, aqui e ali, levantando vulcões, mesmo que ainda pareçam silenciosos e dormentes. (SANTOS, 2015, p. 132-134, grifos do autor).

Enquanto processos hegemônicos, globalizantes mostram-se à sociedade em movimento permanente, processos contraculturais (por vezes invisibilizados) emergem como respiros sociais, indicando novos caminhos e possibilidades de abordagem de mundo. Processos contraculturais, como a literatura marginal, cujos agentes levam em consideração a realidade cotidiana local e os processos globalizantes cujos agentes almejam a homogeneização social estão tensionados e contidos uns nos outros. Híbridos de maneira contraditória e não linear, abrindo espaço para novos patamares de resistência e organização.

Williams e Santos aproximam-se, novamente, quando indicam que essas práticas contra-hegemônicas são uma possibilidade de emancipação social, mas dependem de algo a mais que se estenda a um campo político amplo, no sentido de não permanência como marginal. Para Williams (2011),

Há uma distinção teórica simples entre o alternativo e o opositor, isto é, entre alguém que meramente encontra um jeito diferente de viver e quer ser deixado só e alguém que encontra uma maneira diferente de viver e quer mudar a sociedade. Essa é geralmente a diferença entre as soluções individuais e de pequenos grupos para a crise social e as soluções que pertencem à prática política e, sobretudo, revolucionária. Frequentemente, contudo, a linha entre o alternativo e o opositor é, na realidade, muito estreita. Um significado ou uma prática pode ser tolerado como um desvio, e, ainda assim, ser visto apenas como mais um modo particular de viver. Mas à medida que a área necessária de dominação se estende, esse mesmo significado ou prática pode ser visto pela cultura dominante não apenas como desrespeitando-a ou desprezando-a, mas como um modo de contestá-la. (WILLIAMS, 2011, p. 58).



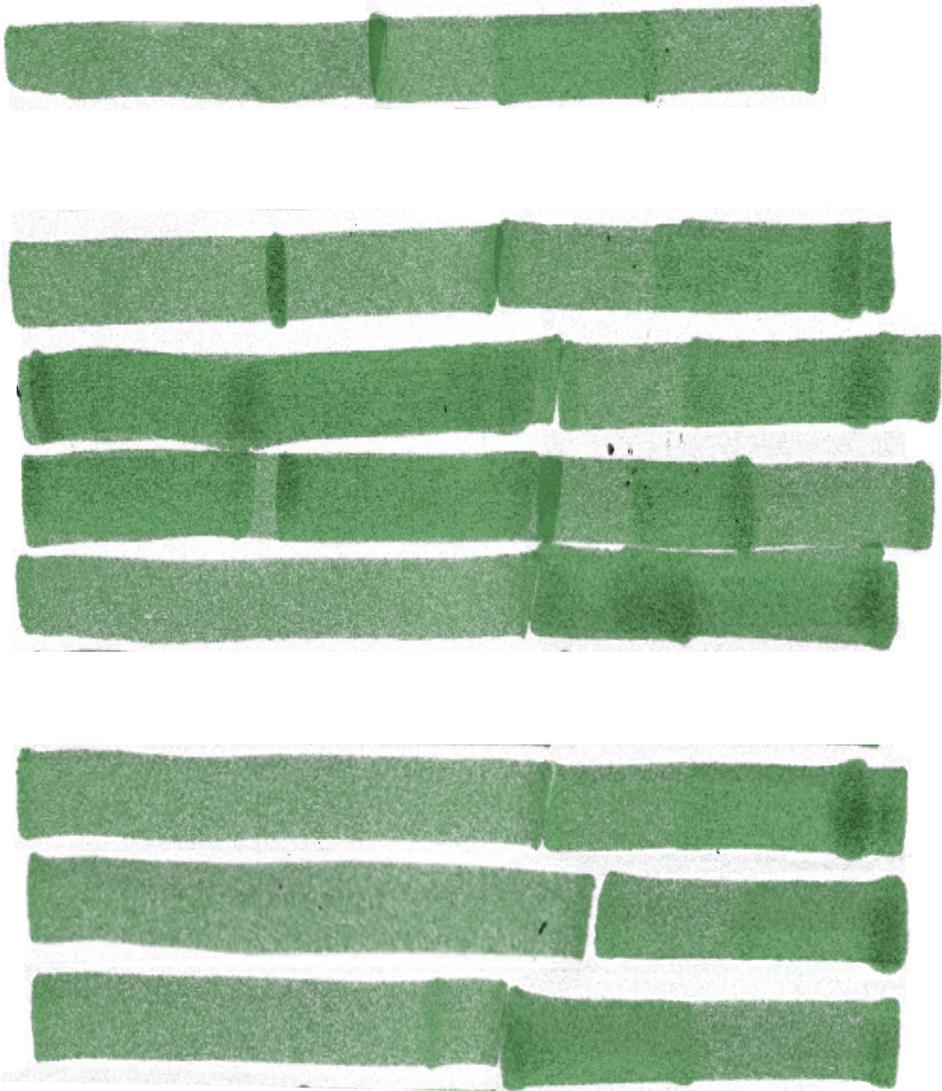
Para Santos (2015) chegar à consciência da injustiça social presente, por exemplo, na situação de distinção entre classes sociais privilegiadas e marginalizadas não é suficiente.

A consciência da diferença pode conduzir simplesmente à defesa individualista do próprio interesse, sem alcançar a defesa de um sistema alternativo de ideias e de vida. De um ponto de vista das ideias, a questão central reside no encontro do caminho que vai do imediatismo às visões finalísticas; [...] e alcançar a busca política genuína e constitucional de remédios estruturais e duradouros. (SANTOS, 2015, p. 116).

Temos, portanto, indicações de que uma mudança social é possível. Os indícios já estão presentes em nossa sociedade. Falta ainda que “ganhem corpo”, substância social. Por enquanto, segundo Santos (2015), a potência de mudança reside nesses corpos e localidades marginais. Por meio de sua realidade e experiência local, que interage, se circunstancia e se opõe à globalização, os corpos marginais híbridos já estão produzindo uma contraordem. =

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Miguel Vale de. *Corpos marginais: notas etnográficas sobre páginas “de polícia” e páginas “de sociedade”* Cadernos Pagu (14) 2000: p.129-147.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: UNISINOS, 2009.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2012.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas- estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- FERRÉZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo: Agir, 2005.
- _____. *Os ricos também morrem*. São Paulo: Planeta, 2015.
- _____. *Entrevista/Ferréz. A quebrada sou eu. Cândido* (Publicação mensal da Biblioteca Pública do Paraná), Curitiba, n. 54, p. 4-9, jan. 2016.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Literatura Marginal*. s/d. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/>>. Acesso em: 10 mai 2016.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *Literatura marginal: questionamentos à teoria literária*. Ipotesi, Juiz de Fora, v.15, n.2, 2011, p. 31-39.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.



**DOIS
CORPOS
PARA UM
DEBATE COM
O MUNDO:
UM ENSAIO
SOBRE
POESIA E
REGIMES DA
ARTE**

Frederico Fernandes¹

1 Professor associado da Universidade Estadual de Londrina, pesquisador produtividade de CNPq.

Coordena, atualmente, o Portal de Poéticas Orais.
E-mail: fredma@uel.br

Resumo: Esse ensaio analisa e interpreta o corpo e sua contribuição para a compreensão dos regimes da arte. A primeira parte trata da viagem de Telêmaco (cantos I-IV de *Odisseia*). As representações de corpos com a divina aparência contribuem para legitimar a verdade, bem como a ideia de uma vida comum. A segunda parte dialoga com a história verídica de Elena Hoyos e o Conde von Cosel, de modo a compreender o corpo como metáfora da arte e poesia contemporâneas. O regime da arte determina-se por um corpo comunicante, envolto num processo de potencial diluição do trabalho artístico.

Corpo, poesia, regime da arte.

Abstract: This essay aims to analyze and interpret the body and its contribution for understanding the regimes of art. The first part is based on the journey of Telemachus (books I-IV of *Odyssey*). The body depictions as a divine appearance contribute to legitimate the truth as well as the idea of common life. The second one dialogues with the true story of Elena Hoyos and the Count von Cosel in a way to understand the body as metaphor of contemporary art and poetry. The regime of art is determined by a communicating body involved in a process of potential dilution of work of art.

Body, poetry, regime of art.

Corpo: tecido de membros, embrião do espírito, envoltura da alma. O corpo está sendo entendido neste ensaio como um comportamento ou um modo de ser vivido. Não deixa de haver nessa compreensão uma contribuição filosófica. O debate sobre o corpo, na filosofia, é bastante amplo e aberto. O copioso Dicionário de Filosofia, de Nicola Abbagnano, dispense dois verbetes sobre o corpo, cujo arco teórico-crítico e investigativo vai da física aristotélica à matemática leibniziana, da negação metafísica cartesiana à vontade schopenhaueriana, da ação bergsoniana à possibilidade de experiência e verificação merleau-pontyana. Este amplo quadro de compreensão deve-se ao caráter ambíguo do conceito de corpo, pois toda e qualquer tentativa de defini-lo terá sempre como resultado o mesmo produto do ato de definição. Ou, em outros termos: uma definição de corpo é um corpo em si.

O meio de escapar desta armadilha é situar o corpo no devir e uma das mais brilhantes compreensões sobre o corpo vem do fisiólogo Kurt Goldstein que, nas palavras de Abbagnano, é assim explicada: “o corpo é o devir, que não temos nem somos, mas que acontece em nós. Esse devir é substancialmente um ‘debate com o mundo’, através do qual o homem acumula suas experiências e forma suas capacidades”. (ABBAGNANO, 2000, p. 213)

O corpo enquanto devir serve ao regime das artes. Por regime das artes valho-me, ad hoc, da definição de Jacques Rancière, que o entende como um modo de articulação entre as maneiras de fazer, as suas formas de visibilidade e modos de conceituação. Há uma ressalva a ser feita: a teoria de Rancière é um ponto de partida, mas não de chegada, o que implica dizer que seus modelos de “regime ético das imagens”, “regime estético da arte” e “regime representativo da arte” encontram-se diluídos ao longo das análises, sem que seja feita uma referência mais detalhada a eles. O desejo de compreender o corpo como um “debate com o mundo” levou-me a dois textos afastados temporal e culturalmente, que também apresentam maneiras de fazer, formas de visibilidade e modos de conceituação distintos. Ou seja, são textos que colocam o olhar diante de regimes de produção de arte diferenciados em que o corpo também terá uma forma e importância particular em cada caso analisado. O primeiro regime pode ser resumido na seguinte equação:

CORPO ≡ ETHOS

O texto que embasa o raciocínio de equivalência entre corpo e regras de viver e modos de fazer advém dos quatro primeiros cantos de Odisseia, que compõem a viagem de Telêmaco em busca de notícias do pai. Os textos de Homero me perseguem seja como professor de Teoria Literária, que anualmente revê seus épicos com os alunos, seja como pesquisador da oralidade, que interroga o corpo como um elemento de significação do texto quando em performance. A prerrogativa é de que alguns corpos, representados ao longo da narrativa, são substanciais para a construção da verdade e legitimação de determinados valores, responsáveis por fortalecer os vínculos da vida em comunidade.

O segundo regime tem por base a história real de Elena Hoyos e o Carl von Cosel, num dos mais notáveis casos de necrofilia dos anos 1930 no Estados Unidos. O objetivo foi o de tomar o acontecimento como uma metáfora do processo de fazer, de visibilizar e conceituar as vanguardas, compreendendo aí tanto as chamadas vanguardas históricas como seus desdobramentos ao longo do século XX. Denomino esta produção como pertencente ao regime da arte contemporânea, que acredito ser traduzido na seguinte equação:

CORPO = (MULTIPLICIDADE + DILUIÇÃO)

A relação do apaixonado necrófilo com o corpo da bela jovem inspirou canções, pulp fictions e romances ao longo de décadas. Para tratar desta história utilizei como roteiro principal, mas não único, o livro Von Cosel, escrito por Tom Swicegood. O autor é um nativo de Key West, mesma cidade onde se passam os acontecimentos, e a narrativa é articulada a partir de fatos circulados pela tradição oral e pelos registros escritos. O corpo é, nesse caso, pensado como resultado de múltiplas intervenções que resultam em sua (trans)(de)formação. A ideia de multiplicidade é de que o corpo poético constitui-se por várias linguagens, sendo também múltiplos os papéis protagonizados por artistas e poetas. O efeito mais notável da multiplicidade é a

diluição que a ela se integra de modo a romper com a unidade tradicional da obra, fomentando a hibridação ou justaposição de linguagens.

O corpo e os regimes são inescrutáveis e seu devir leva a pensar num possível corpo que daqui a algumas dezenas de anos estará colaborando para um novo modo de fazer, visibilizar e conceituar a arte. As várias pesquisas e experiências com DNA humano permitem imaginar a catastrófica visão de um “corpo perfeito”, que pela transgenia tornar-se-á imune a doenças hereditárias, vírus e bactérias insurgentes e riscos de má-formação. Este corpo será catastrófico porque consolidará o desajuste, já notório, entre o homem e o mundo natural. Será o corpo da aparência divina numa sociedade envolta de um profundo narcisismo! Por ora, fiquemos com os corpos do divino Telêmaco e o da bela Elena Hoyos.

I Da aparência divina do corpo

Quando a Aurora, de dedos róseos, surgiu matutina, Telêmaco deixou seu leito lavrado, calçou suas formosas sandálias, vestiu seu manto purpúreo, embainhou a espada de fino gume e se dirigiu à Ágora. Nesse momento, as palavras do aedo sobre o jovem príncipe soam categóricas, e merecem a transcrição feita pelo tradutor brasileiro: “no aspecto semelho a um dos deuses eternos”. (Odisseia, Canto II, verso 5)

argonáutica em busca de notícias de seu pai. Do solerte guerreiro, arquiteto do cavalo de Troia, há vinte anos não chegavam notícias, o que gerava dúvidas em muitos sobre sua sobrevivência no caminho de volta. Telêmaco também apelaria aos pretendentes para estancarem o consumo de reses e vinho e para que apenas dessem festas às suas próprias expensas.

Quando o cetro lhe foi passado das mãos do arauto Pisénor, Telêmaco encarou as pessoas e falou numa postura preclara e num tom altivo, tendo a preleção sido concluída num pranto copioso em que todo povo foi tomado de dor.

A passagem, acima resumida, do canto II de *Odisseia* traz uma emblemática associação entre o corpo e o regime da arte no mundo antigo. Para tanto, é operado um mecanismo ao longo da narrativa que consiste em açular a aparência do corpo para, com isso, enfatizar a essência do espírito. A premissa, aqui elaborada, é de que *do corpo com aparência divina sairá a palavra sacro sapiente*; ou, numa ordem inversa de raciocínio, de que *a verdade e o conhecimento somente verterão de um corpo também verdadeiro, porque dotado de uma aura divina*. O enunciado, nesse caso, não dispensa qualquer consideração sobre o enunciador, sendo que palavra e corpo surgem como fios entrelaçados de um mesmo cordão.

A palavra, advinda do corpo de alguém semelhante a um deus, dota-se de verdade e restaura a vida comum. É a palavra proferida num duplo regime: o daquele que diz porque tem legitimidade para dizer, regime político, e porque ao dizer exerce a vontade divina, perfazendo o regime do sagrado.

Na noite anterior, Telêmaco havia recebido a visita da deusa Atena, incorporada em Mentos, um velho e nobre estrangeiro de boa feição. Vendo o palácio ser usurpado e sua riqueza ser dilapidada pelos pretendentes de sua mãe, Penélope, Atena o encheu de sábios conselhos para sair à procura de seu pai, Odisseu.

Iniciava-se naquela ensolarada manhã uma das mais duras tarefas do jovem príncipe. Na Ágora, ele lidaria com pais cujos filhos morreram em Troia; com a aspreza dos pretendentes que cobravam uma resposta de sua mãe; com posicionamentos refratários à situação em que se encontrava o reino. Telêmaco deveria convencer os itacenses a organizarem com ele uma expedição

Por isso, a possibilidade de uma réplica, como ocorre quando Antínoo, talvez o mais malévolo dos pretendentes, a faz, é precedida da tréplica divina por meio do augúrio. O sobrevoos de um casal de águias conflitantes que saem da mais alta montanha a mando de Zeus é lido como presságio da volta de Odisseu, seguido da morte dos adversários do reino. Algo que realmente antecipa o que acontecerá no último canto do épico.

Há outra chave, essa dada por Aristóteles em sua *Poética*, para o entendimento da importância do corpo para a arte no mundo Antigo: o reconhecimento. A crítica não se furtou a entendê-lo como uma revelação que dá sentido à trama. Mas, pouco se atentou que seu uso na épica e na tragédia encontra-se, também, associado à deferência a “seres superiores” – isto é, nobres e deuses, como afirmaria o filósofo – e, por conseguinte, à fidelidade ao gênero. Na Telemáquia há dois momentos preciosos no canto IV, o mais longo de toda *Odisseia*, quando Telêmaco encontra-se em Pilo à procura de notícias de seu pai.

O primeiro se dá no encontro com o rei Menelau, esposo de Helena, no lugar que pode ser considerado o epicentro da guerra de Troia. Menelau ouve comentários sobre seu ostentoso palácio, com tetos cravados de pedras preciosas e marfim, semelhante ao Olimpo. Dirige-se ao jovem que o fez, sem saber que era Telêmaco, justificando as pilhagens de guerra e os presentes vindos de outros nobres em reconhecimento à amizade. Lamenta as mortes de destemidos guerreiros, sobretudo a de seu irmão, Agamenon, que fora traído pela esposa e seu general. Faz distinção a Odisseu pelos sofrimentos que suportou e que ainda suporta em sua viagem de volta. A reação de Telêmaco é imediata, colocando à mostra sua identidade, conforme a narra Homero:

*Vivas saudades do pai despertaram-lhe
aquelas palavras;*

*lágrimas correm-lhe a par para o chão,
quando o ouviu nomeado.*

*Puxa com ambas as mãos para os olhos
o manto purpúreo.*

*O louro filho de Atreu [Menelau] logo
viu o que estava passando,*

*tendo ficado indeciso no peito ardoroso e
no espírito,*

*se ainda convinha deixar que do pai ele
próprio falasse,*

*ou se pergunta fizesse, primeiro, e de
tudo inquirisse. (Odisseia, Canto IV, ver-
sos 113-119).*

O segundo reconhecimento ocorre alguns versos depois pela percepção sensível de Helena:

*Ó Menelau, de Zeus grande discíp'lo, sabemos, acaso,
quem se gloriam de ser esses homens, que a casa nos chegam?*

Minto, ou verdade enuncio? A falar me comple a vontade.

Não, não presumo ter visto jamais semelhança tão grande

entre quaisquer dos mortais – sou tomada de espanto indizível

– tanto com o filho do grande Odisseu este aqui se parece,

digo Telêmaco, que no palácio ainda infante deixara,

ele, o valente, no tempo em que vós, os Aquivos, lutastes

sob as muralhas de Tróia por causa de minha insolência”

(Odisseia, Canto IV, versos 139-145).

tomada esta expressão na acepção daquilo que é dito e atua como cimento da vida comum – encontra-se, no regime das artes da Antiguidade, em perfeita sintonia com a aparência de um corpo. Sua importância não é apenas sentida no poema épico. O corpo perfeito enquanto guião da beleza moral expõe-se de um modo muito mais evidente na escultura ou em competições de homens nus durante os festejos olímpicos. E, por conseguinte, é identificada, nas formas de representação gregas da Antiguidade, uma acentuada conexão entre a beleza corpórea e o que diz respeito ao domínio de espírito do homem: o caráter, a atitude justa e a virtude. O corpo torna-se, nessa perspectiva, o mediador e organizador dos desígnios dos deuses nas relações entre os homens. A associação com a aparência divina, e isso não é um atributo apenas declarado a Telêmaco¹, torna o corpo não só reconhecidamente superior, mas também o porta-voz da verdade e temperança. São várias as passagens ao longo dos XXIV cantos que atestam tal afirmação. Tanto Telêmaco como Odisseu fazem o bom uso da palavra em corpo divino. Os versos em que Atena e Menelau, respectivamente, interpelam Telêmaco corroboram ainda mais a autoridade, ratificada pelos deuses, do jovem príncipe:

I Cito os versos sobre Helena: “Nesse momento, do tálamoodoro e elevado, tal como /Ártemis de fuso de outro, vem vindo a amável Helena” (Odisseia, Canto IV, versos 121-122).

Delinea-se em *Odisseia*, em função dos reconhecimentos acima citados, um tipo de ser, uma estatura corporal que se torna objeto de uma origem e, por conseguinte, do seu teor de verdade. Assim, tanto numa passagem como noutra, o reconhecimento dirá respeito a uma presença do corpo. Um corpo comunicante, cuja reação de comportamento e traços de hereditariedade não podem ser tratados apenas como elementos definidores de uma identidade do sujeito, pois o reconhecimento arrasta a presença da personagem para o núcleo dos acontecimentos. Em outras palavras, o reconhecimento de Telêmaco é a distinção do grau de superioridade de uma personagem, o que o legitima enquanto um sujeito de autoridade.

O corpo é, no caso em tela, o meio pelo qual a autoridade se manifesta ao mundo. A “essência do espírito” – tom

“Como sensato varão, não
dirá falsidade nenhuma”
(*Odisseia, Canto III, verso 19*)

“Que és bom sangue, meu
caro, se vê pelo modo que
falas” (*Odisseia, Canto IV,
verso 611*).

A arte subsume-se na questão da verdade e, como desdobramento, no agenciamento do corpo. Por isso, inscrevem-se em tal atitude os desígnios e a destinação do enunciado, os usos e efeitos da enunciação e a presença do enunciante que afeta diretamente o *ethos*, a maneira de ser dos indivíduos e da coletividade.

Nesse regime de produção artística, o papel do aedo, o qual conta a história, tende a se equiparar ao da personagem superior. Não é mais a aparência do corpo que o legitima, mas a beleza do canto que encanta, porque dotado da inspiração divina. O mecanismo de legitimação da verdade é o mesmo no sentido em que se voltam para o que se diz, como se diz e quem o diz. O canto é assim equiparado à prédica do herói e, enquanto arte, evoca as imagens da divindade e o direito do aedo de as produzir, estabelece o estatuto da *performance*, restringindo o público à interdição de certas reações. Em *Odisseia*, certamente, a representação do “divino Demódoco”, da ilha dos Feácios (canto VIII), ganhou mais versos que a de Fêmio, de Ítaca (canto I). Mesmo assim, o canto dos dois aedos arranca lágrimas emocionadas de seus ilustres ouvintes, Odisseu e Penélope. Mas, a emoção do público seja talvez o grau mais alto do termômetro da atuação do aedo, sendo que por meio do encantamento vai se operar a reversão da linguagem da *poiésis* para a *práxis*. Em outras palavras, o “levar

a ser” da linguagem poética acabará por ter uma efetiva ação no meio comunitário, tornar-se-á política.

Parafraseando Giorgio Agamben, em *Uomo Senza Contenuto*, poesia e política são um produto da linguagem, ambas se assemelham na medida em que fazem se mostrar ao outro, e ambas possuem uma virtualidade. É no espaço da performance que a poesia propiciará ao sujeito um modo de verdade por meio do desvelamento, *ἀ-λήθεια*, ao mesmo tempo em que seu efeito respinga no corpo comunitário, irmanando-os em torno de uma verdade.

Por caminhos diversos, os estudos de Milman Parry sobre *Iliáda* e *Odisseia*, datados do final da década de 1920, chegam ao mesmo lugar. Eles chamam a atenção para necessidade de compreender tais textos como produzidos, circulados e memorizados numa cultura oral e, portanto, com particularidades que os tornam muito diferentes dos textos escritos. Apesar da ênfase na imanência que justifica a circulação oral, os escritos de Parry foram os responsáveis pela guinada da abordagem da performance ocorrida ao longo do século XX. Não é possível omitir, dessa forma, sua influência sobre os trabalhos de Albert Lord, Eric Alfred Havelock e Paul Zumthor. Mutatis mutandis todos os autores chamam a atenção para a performance como realização plena da poesia, isto é, o canto em sua função sapiencial, a transmissão de regras e etiquetas sociais por meio do poema, a construção da memória coletiva, a hierarquização e/ou demarcação de papéis sociais no grupo, hábitos e costumes religiosos etc.

Pensar a representação do aedo feita pelo próprio aedo em *Odisseia* equipara a estrutura narrativa a uma espécie de matriosca, a tradicional boneca russa que se encaixa uma dentro da outra. Esta autorrepresentação sinaliza para um espaço de movimento dos corpos, na maneira em que Jacques Rancière a denominará de “partilha do sensível”, ou seja: “o movimento do simulacro do palco, oferecido às identificações do público” e o “movimento autêntico, próprio dos corpos comunitários” (RANCIÈRE, 2010, p.15). O foco num corpo divino faz perceber, nesse segundo movimento, um princípio de enraizamento da palavra. A atuação do corpo do aedo na *performance* e a aparência divina do corpo do herói vão trazer a verdade como balizadora da vida prática e fomentadora da vida comum.

O princípio da unidade salvaguarda-se devido ao corpo presente, divino e, portanto, legítimo.

II Corpo, multiplicidade e diluição

Numa manhã ensolarada de primavera, em 22 de abril de 1930, a bela e jovem imigrante cubana Elena Hoyos, de 21 anos, acordou mais uma vez tossindo. Na tarde daquele mesmo dia ela fez uma visita ao Hospital Naval, onde foi examinada pelo Dr. Marion Lombard. Havia muitos casos, naquela cidade portuária da Flórida, de pessoas que desembarcavam e transmitiam tuberculose, doença para a qual ainda não havia cura. O Dr. Lombard era um experiente médico que havia participado de campanhas de erradicação da peste bubônica e, por isso, solicitou ao radiologista do hospital, o excêntrico inventor alemão que se autointitulava Conde von Cosel, exames da jovem. Do encontro entre a atraente cubana e o esquisito alemão teve início uma das mais bombásticas, e por que não, belas? histórias de necrofilia e paixão do século passado.

Ciente do funesto diagnóstico que o exame trazia, von Cosel promete à família a cura por meio de tratamento alternativo. Ele inventa e adapta equipamentos, aplica descarga elétricas, testa químicas inovadoras, mas não obtém resultado eficaz e a jovem veio a

falecer a 25 de outubro de 1931. A terapia havia aproximado ainda mais o apaixonado conde, de 53 anos, da jovem imigrante cubana e ele pede autorização à irmã de Elena, Nana Medina, para construir um mausoléu com a secreta intenção de deixar o corpo da jovem o mais intacto possível.

O mausoléu foi construído com cerca de 2,5m de largura por 1,5m de altura. No seu interior encontrava-se um *container* hermético, fechado com uma junta de cobre e dezenas de parafusos. O corpo exumado de Elena Hoyos havia sido colocado no *container* e era visitado quase toda noite, ao longo dos últimos dois anos, por Carl von Cosel.

O conde praticamente se instalou no mausoléu e lia histórias para Elena durante à noite, cumprindo a promessa que havia feito de não deixar seu corpo se deteriorar: “But Elena persisted, ‘If I must die, will you take care of my body, Carlos? Will you protect me?’ ‘Ja, it is my sacred promise.’” (SWICEGOOD, 2003, p. 60). Inesperadamente num dos encontros noturnos, Elena e o conde estabelecem uma comunicação telepática, o que viria a selar a união e o “casamento” entre os dois. Os anos junto ao mausoléu representavam uma luta para a preservação do corpo com ajuda de químicas e temperos, como se a degradação física pudesse sucumbir à abstrata contagem do tempo.

2 Numa tradução livre: “Mas Elena insistia, ‘Como eu vou morrer, você cuidará do meu corpo, Carlos? Me protegerá?’ ‘Claro, juro por tudo o que for sagrado’.

Retomando Swicegood:

“All along, Von Cosel felt certain that with the omnipresent blessing of the Holy Ghost, with trial and error, a few spices and chemicals, eventual re-hydration, and the magic of electricity, he had all the skill and knowledge essential to achieve Elena’s resurrection.” (2003, p.123)³

A batalha corpo x degradação era o combustível que alimentava a chama da esperança. Von Cosel tanto vivia a fantasia da ressurreição, com a possível cura da tuberculose, como a do matrimônio com um corpo sem vida e mobilidade, mas cuja expressão e voz existia em sua forma particular e macabra de relacionamento.

O corpo moribundo de Elena Hoyos é, nesse caso, uma metáfora do regime da arte na contemporaneidade. A diferença salta à vista quando comparado a Telêmaco ou Demódoco: não há mais a aparência divina, não lhe cabe o desígnio da verdade e nem mais assegurará qualquer

3 “Junto a ela, Von Cosel tinha certeza de que com a bênção do Espírito Santo, com tentativa e erro, algumas especiarias e produtos químicos, uma eventual reidratação, e a magia da eletricidade, ele tinha toda a habilidade e conhecimento essencial para alcançar a ressurreição de Elena.”

princípio de unidade entre os vivos. O corpo de Elena sucumbe a cada segundo, deteriora-se diante do relógio biológico. Mas, existe alguém tentando frear seu desaparecimento e, ao sofrer algum tipo de intervenção, avança do nível da matéria cadavérica para o da presença.

A importância do corpo não é mais dada pelo discurso que comunica ou pela forma divina que não mais aparenta, pois a mensagem que dele emana nada mais é que o fruto de um delírio, no sentido etimológico da palavra: o som desafinado de quem meneia a lira. O corpo comunica através daquele que sobre ele intervém. Assim, o que chama atenção, o que faz dele, efetivamente, uma presença ou uma possibilidade de sentido, aquilo que o faz superar seu estado de matéria cadavérica é a sua forma comunicante.

A saga do corpo de Elena Hoyos ainda propõe outras particularidades que enaltecem a premissa aqui exposta: *o comunicante possui maior impacto que o comunicado e, por isso, o corpo deixa de ser a instância do dizer pela língua para se tornar uma linguagem de si.*

Preocupada com a profanação do cadáver da irmã, Nana decide proibir o conde das visitas noturnas. Desesperado com a ameaça de se ver separado da amada, von Cosel a rapta e a leva para uma casa a algumas quadras não muito distante de onde morava. O forte cheiro de formol e o som noturno de órgão, vindo do quarto matrimonial no segundo pavimento, chamou a atenção de vizinhos que ligaram

para a polícia. A descoberta dos policiais abalou os moradores da pequena Key West na Flórida. Por dias sua história foi noticiada e o caso ganhava notoriedade pública. Antes de ser enterrado, o corpo de Elena foi visitado por uma multidão curiosa e atraída pelo espetáculo de horror anunciado. Num depoimento dado à Katrina Menzies, um senhor de sessenta anos, que na ocasião era uma criança de dez, relata como um trauma a visita que fez ao velório da senhorita Hoyos:

I've never been able to forget that sight. It didn't even look like a human anymore. So much reconstruction and decay... it was the scariest thing I've ever seen. Her face was an odd white-ish color that looked more like a wax dummy than a woman's face. And she had horrible, black, staring, glass eyes. I still dream about that sight. (2003 – o grifo meu)⁴

O corpo de Elena é o resultado de 9 anos de intervenção contínua de von Cosel, que tentava compensar sua ruína por meio da reconstrução. Elena Hoyos teve boa parte dos ossos trocados por cordas de piano. Sua pele havia recebido uma grossa camada de cera. Os órgãos internos eram hidratados com panos umedecidos, mas isso não foi suficiente para reter o processo de decomposição. Os olhos foram substituídos

⁴ “Eu jamais me esquecerei daquilo. Eu nunca tinha visto um ser humano daquele jeito. Tamanhas eram as intervenções e decadência... Foi a coisa mais assustadora que já vi. Sua face era de uma alvura ímpar que mais parecia a cera de uma boneca que o semblante de uma mulher. E ela possuía terríveis olhos pretos de vidro que pareciam encarar. Até hoje tenho pesadelos com aquela visão.”

por próteses de vidro. Em sua vagina havia sido colocado um tubo para o intercuro. Várias partes haviam sido reconstituídas e no lugar da face de carne repousava uma máscara de cera. Sob o olhar dos policiais que resgataram o cadáver e dos espectadores que atenderam ao velório, o corpo de Elena era o de uma boneca, vestida de noiva, deitada em um profundo silêncio sobre o leito eterno.

A história de Elena Hoyos parece trazer para a realidade a ficção do romance de Mary Shelley, *Frankenstein*. Mas há entre os dois uma diferença crucial: enquanto Frankenstein é um monstro que expressa seus sentimentos – “Cursed, cursed creator! Why did I live?” (SHELLEY, 2016, p. 162) – isto é, ele fala por vontade própria, Elena nada mais será que o alter ego de von Cosel, uma fantasmagoria que somente se expressará por meio de seu criador. O exemplo demonstra uma diferença fundamental entre o corpo para a arte romântica e, num outro eixo, para as vanguardas e expressões contemporâneas.

Enquanto no Romantismo o corpo é o meio físico para se atingir a expressão de verdade por meio da elaboração racional do sentimento íntimo ou, num grau de menor elaboração, de idiosincrasias do sujeito, a arte vanguardista e contemporânea almeja com o corpo o impacto da sua presença, sendo a performance um modo de veiculação predominante. No entanto, não se trata de *como-impacta* e, sim, *aquilo-que-impacta* a marca diferencial do regime da arte contemporânea.

A primeira parte deste ensaio tratou de um corpo cuja perfeição encontra-se associada à beleza moral, sendo que a estrutura de convencimento se assenta no seguinte esquema: belo-aparência divina, divinização-verdade, verdade-vida comum. Mas, o homem contemporâneo não é mais o do tempo dos deuses. Nietzsche proclama em *Gaia Ciência*, de 1882, o exercício da consciência da aparência que o leva à afirmação de que “Deus está morto”, muito embora a humanidade esteja sobre o ensombrecimento da necessidade da crença. O fato para qual o filósofo alemão atentou é que o homem moderno não vive mais a moral divina como na Antiguidade e o discurso religioso torna-se, para ele, uma forma de aprisionamento do espírito. O cotidiano é profícuo de exemplos nesse sentido. A prática religiosa, na sua forma de espetacularização dos cultos, tem sido muito mais a vivência de uma subjetividade e de demandas materiais do que a atenção às regras de uma vida comum. A arte e a poesia como expressões de busca do espírito livre nietzschiano denunciam o tempo do abandono do homem pelos deuses. No lugar do corpo-verdade, advém, então, o corpo-comunicante.

Sendo uma exaltação comunicante mais do que propriamente um comunicado (como ainda insistiam os românticos), o corpo expressa-se por meio da (trans)(de)formação. Ele exaltará as marcas de uma transitividade e do fluxo da vida nele transparecida. As palavras-chave desse novo esquema são: *corpo comunicante-multiplicidade-diluição*. O regime da arte contemporânea subsume, por conseguinte, o papel do poeta-criador em agente. A subsunção do poeta e do artista na contemporaneidade será uma tentativa de salvaguardar a poesia e a arte do mercado como única instância legitimadora. O novo regime impõe ao poeta e ao artista um *modus operandi* que também pode ser identificado na história da senhorita Elena Hoyos, quando as luzes se deslocam para seu orquestrador.

Von Cosel lida com um tríplice processo sobre o corpo de Elena. Ele o *opera*, no sentido em que o realiza pelo trabalho: é a aplicação das várias técnicas do tratamento alternativo quando ainda vivo; é a câmara hermética; o emprego da cera e próteses com o intuito de mantê-lo perene. Von Cosel o *faz*, no sentido em que o corpo se torna um fato, um vir a ser: é o sequestro do mausoléu, o som noturno de Wagner para o cadáver, a exposição de seu trabalho que choca o menino de dez anos. Por último, ele *age*, na medida em que o corpo ganha uma dimensão social, torna-se um caso de polícia, há um julgamento que não conclui delito algum, porque não há leis sobre a propriedade de um cadáver.

Se o corpo de Elena Hoyos nucleia a atenção de todo o acontecimento, há a regência de von Cosel em todo o processo. Isso o leva a transitar por diferentes técnicas e desempenhar inúmeros papéis de modo a manter viva sua vontade depositada naquele corpo. Ora ele é o radiologista e o inventor, ora o cientista e o conde, ora o curador e o necrófilo. É tal diversidade de atividades que faz com que o trabalho, o fato e o ato sejam apreciados como um valor em si mesmos, isto é, como resultados de uma única ação, embora se trate de um contínuo trânsito por papéis. A multiplicidade de papéis será a marca indelével do poeta e do artista na contemporaneidade. Nas vanguardas históricas esta lógica se tornou imperativa, sendo também transmitida às chamadas (trans)(neo)(pós)vanguardas ao longo do século XX e primeiros decênios do XXI.

A condição do poeta é analisada, dessa forma, como um processo transitório, isto é, sem limites rígidos, fronteiras ou centralidade. Ele vivencia atravessamentos e superposições entre áreas como literatura, filosofia, história, teologia, etc., deslocamentos que permitem a soma de papéis não excludentes, tal como o escritor que também é, por vezes, editor. Muitas destas características são percebidas nos movimentos de poética experimentais nos dias de hoje no cenário europeu, norte e sul-americano. A primeira década do século atual foi, também, profícua em gru-

pos e poetas experimentalistas que se infiltraram em campos de tensão de outros sistemas culturais, vide como exemplo Jerome Rothenberg com a etnopoesia, Enzo Minarelli com a polipoesia, Maurizio Nannucci com a arquitetura, Raymond Schafer com o ambiente sonoro, Jonh Giorno com a militância política, entre muitos outros. Aliadas a isso estão as transformações de ordem tecnológicas que ampliaram as possibilidades de inserção da poética no espaço público e que podem ser melhor evidenciadas em projetos como o “Dial a Poetry” (1968), de John Giorno, ou no “Manifesto da Polipoesia” (1987), de Enzo Minarelli. A particular atenção para o *modus operandi* de seus atores, que vão protagonizar, entre outras funções, a crítica jornalística e acadêmica, a curadoria de festivais, a organização de exposições, a reunião de arquivos, traduz-se numa polivalência de discursos e práticas que, semelhante a von Cosel, arbitrarão sobre um corpo.

Desse modo definida, a multiplicidade de funções tem por objetivo principal colocar em relevância a própria obra e, com isso, acaba por determinar a noção de um sujeito comunicante, isto é, responsável pelo ato da palavra. A atitude legitimadora da arte será a ação comunicante do poeta ou artista ao desempenhar papéis e gerar produtos que também o autoproclamam nominalmente.

As múltiplas linguagens acoplam-se perfeitamente ao regime de produção da arte, uma vez que serão o reflexo da liberdade de trânsito. Mais uma vez as vanguardas históricas são prolixas em manifestações em que a linguagem visual, sonora, escrita e oral se combinam, constituindo corpos artísticos inusitados. As inúmeras categorias de poema – como transmental, optofonético, simultaneísta – sinalizam para uma corrosão do convencionalismo literário, na medida em que, ao serem transpostos para o contexto performático e abolirem o verso linear, acabam provocando a deformação do corpo poemático. Trata-se, em síntese, da perda do corpo natural em razão da alteração de uma forma que até então era configuradora da sua existência. Um processo semelhante aconteceu com o corpo de Elena Hoyos no trânsito que vai de cadáver a boneca. Há uma inegável dissolução da unidade tradicional da obra e às vezes do seu próprio

valor em si, como, por exemplo, no caso dos *ready-made*. O corolário de tal transição das artes será o da reação refratária da crítica e, principalmente, das instituições de arte como museus, arquivos, bibliotecas, a novas formas de poema.

Boa parte do pensamento crítico se negou à multiplicidade, ao lançar para si questões do tipo: a partir de qual linguagem artística estudar a poesia em suas múltiplas linguagens? Trata-se de uma arte visual? Peça musical? *Performance*? Obra literária? E, como afirma Ernesto de Sousa, uma voz dissonante no século XX, ao fazer isso a crítica roubou à arte “o que nos parece ser uma das suas mais ricas potencialidades: a liberdade”. (SOUSA, 2011, p. 24-25). Aqui cabe um parêntese: o ensaio de Ernesto de Sousa é datado de 1968 e, não por acaso, foi intitulado com a seguinte pergunta retórica “Oralidade, Futuro da Arte?”. Esse ensaio antecipa, em certa medida, muitas das inquietações vividas no cotidiano da poesia nos dias de hoje, quando se empregam novas tecnologias, redes sociais e festivais como uma forma de disseminação poética e da compreensão da literatura atrelada a diferentes sistemas culturais.

Ainda nessa linha de raciocínio, Enzo Minarelli, em sua vinda a Londrina para participar do I Seminário Brasileiro de Poéticas Orais em 2010, queixava-se numa conversa informal da dificuldade em se manter um acervo de poesia sonora, tendo em vista que as instituições (principalmente as que hospedam grandes acervos literários e musicais) ignoram a poesia sonora dada a dificuldade em compreender sua substância e de catalogá-la. No capítulo precisamente intitulado “Instituições (In)Sensíveis”, do seu *Polipoesia*, o autor faz o seguinte desabafo: “Para pesquisar a poesia sonora é preciso nos orientarmos pelos arquivos institucionais, nos quais reinam, em muitos casos, a claudicação e a defasagem, para não falarmos da incompetência”. (MINARELLI, 2010, p. 155) E relata as várias lacunas no que diz respeito à poesia sonora em acervos europeus e o fato de vários documentos e obras se encontrarem classificados sob a nomenclatura de “materiais menores”.

Aqui é evidente o choque entre o regime da arte contemporânea e a instituição artística, que *mutatis mutandis* equivale ao trauma do olhar do menino de dez anos sobre o cadáver de Elena, que o vê como muita reforma e decadência. O poeta e o artista se tornam sujeitos de várias atividades, que operam, fazem e agem sobre corpos. Por isso, a arte e a poesia manifestarem linguagens distintas ou terem surgido com técnicas de criação polivalentes, cujo corolário será a sua contínua e inevitável diluição do corpo da própria arte em si.

Pos- t-s- crip- tum:

Corpo: tecido de membros, embrião do espírito, envoltura da alma. O corpo é aquilo que acontece em nós. Os textos em destaque nesse ensaio buscaram demonstrar como o corpo serve a um regime artístico, na medida em que configura um modo de operar, fazer e agir sobre o mundo. Salta à vista uma diferença entre os dois textos: enquanto em Odisseia o corpo desencadeia uma reação direta na narrativa, vinculando de forma clara e intensa a poesia à práxis; na história Elena Hoyos, a relação com o regime da arte contemporânea é de ordem metafórica. O corpo de Elena transformado por von Cosel diz respeito, no sentido em que busco assinalar sua importância, a um *modus operandi* do poeta e artista no mundo atual.

O distanciamento do homem do plano divino, no modelo em que o mundo grego o concebia, não

se coloca como um fim para a narrativa responsável por consolidar as regras e etiquetas da vida comum. Mas, é o corpo de aparência divina o que desperta a atenção. E me parece que o corpo de aparência e a narrativa que dissemina regras e etiquetas em grupos sociais ainda não foram totalmente esquecidos na contemporaneidade. Mas, ambos os elementos passaram por uma atualização de sentidos em que o divino cede espaço, no caso das narrativas orais, para o sobrenatural e o teratológico, enquanto que o corpo de aparência divina ecoa na perfeição de uma lapidação física da matéria ou se torna induzido por sua produção que revela a origem de uma abastada classe social. O ter, nesse sentido, pode ser entendido equivocadamente como como sinônimo de poder, e o corpo se identifica com a ostentação, podendo atuar como um instrumento de opressão ou aprisionamento.

É claro que a e lógica do corpo perfeito na contemporaneidade não se equivale à mesma da Antiguidade, como assinalada em Homero ou nas artes visuais. Basta pensar a piada que circulou nas redes sociais de um cidadão bem vestido querendo antecipar seu check-in em meio a uma fila enorme num aeroporto caótico. Ele se dirigiu à atendente da companhia aérea sem respeitar a fila. Ao que foi chamada a atenção de que deveria aguardar os demais, respondeu com a seguinte frase típica do chamado *jeitinho brasileiro*: "você sabe com quem está falando?". A atendente pegou o microfone e disse em alto e bom som para todos do saguão que havia um senhor que não sabia quem era e se alguém soubesse, que o ajudasse a se lembrar! Há um reconhecimento do corpo que não se realiza, mas que se vale da aparência ou, no caso em questão, do corpo produzido, para tentar impor sua autoridade. A piada em questão conduz ao entendimento de que a funcionalidade que o reconhecimento possui no caso de Telêmaco efetivamente o autoriza à frente do rei Menelau e da rainha Hele-

na. Uma vez perdida esta funcionalidade, o corpo produzido ou bem aparente torna-se mero fetiche.

Um outro lado da moeda do corpo produzido é a busca da fama, talvez a pretensa fama que o cidadão do aeroporto pensava desfrutar. Fama e reconhecimento são elementos distintos. A fama foi considerada por Virgílio, no canto IV de Eneida, como um monstro horrendo, mensageiro tanto da calúnia como da verdade, que possui tantas penas como olhos debaixo delas e várias bocas. Ela tudo vê e solta alaridos ensurdecedores. No caso específico de Eneias, o herói troiano de Eneida, ele a consegue controlar e cumprir sua missão heroica. A fama é uma alegoria da forma de controle social por meio de seus efeitos instantâneos de transmissão de informação. Ela corresponde, desse modo, ao avesso do reconhecimento, já que retira o benefício da autoridade em prol da denúncia.

Então, o que é possível depreender da perfeição corpórea nos dias atuais é que o corpo atuará no limite da adjacência, ou seja, uma vez produtor de fetiche não conseguirá nada mais do que o brilho da sedução efêmera sobre si. Sob outro prisma, o corpo de Elena Hoyos, decrépito e transformado por von Cosel, traduz o mais puro devir daquilo que acontece em nós. São os efeitos de diluição e rearranjos, os rastros de vida que ainda carrega e a contínua transformação que fazem da sua necrose a constante possibilidade de criação. Em suma, a história lembra que enquanto matéria todo segundo representa o avançar da morte corporal e a criação é uma potencialidade de viver o mundo e, substancialmente, um modo de provocar o debate com ele. =

Referências:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. Edição bilíngüe grego-português.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

MENZIES, Katrina. *A Demented Love*. 2003. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/magic/scotlass/voncosel.html>>. Acesso em: 25 maio 2016.

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia entre as poéticas da voz no século XX*. Trad. Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política: a partilha do sensível*. Porto: Dafne, 2010.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Editora Planet eBook. Disponível em: <<http://www.planetebook.com/ebooks/Frankenstein.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2016.

SOUSA, Ernesto de. *Oralidade, futuro da arte? E outros textos, 1953-1987*. São Paulo: Escrituras, 2011.

SWICEGOOD, Tom. *Von Cosel: A true story*. Nova York: Iuniverse, Inc., 2003.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

errân



ncia sonora



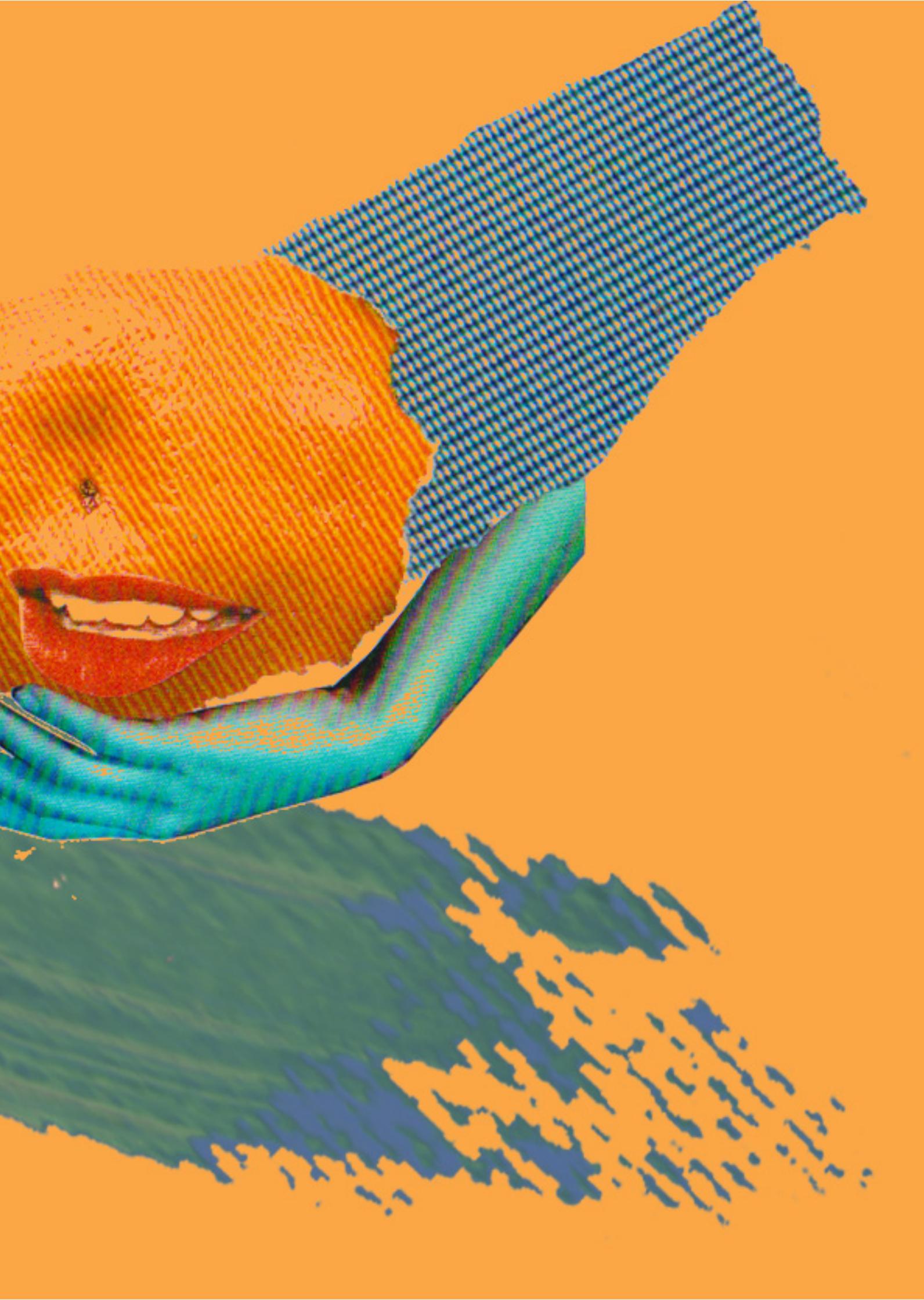




TOM_ufpr_v2, n.3 2016 agosto



dar o
tom



ENTREVISTA CASA SELVÁTICA

TOM_ufpr_v.2, n.3 2016 - agosto

COMO AS QUESTÕES DE CUNHO POLÍTICO SÃO ABORDADAS NA CASA SELVÁTICA? A RUPTURA COM O GOVERNO DA PRESIDENTA DILMA SIGNIFICA... A JUNÇÃO DOS MINISTÉRIOS DA CULTURA E DA EDUCAÇÃO, REPRESENTA... A RETOMADA DO MINISTÉRIO DA CULTURA SIGNIFICA...

**RICARDO X NOLASCO X
GABRIEL MACHADO**

Aqui coloco não um posicionamento da Casa, mas meu. Não temos um posicionamento unificado da Casa em nenhum desses tópicos. Obviamente nenhum de nós concorda com o que aconteceu no último mês no país. Mas, refletimos de formas distintas, eu tenho uma grande descrença na democracia (ainda mais como configura-se no Brasil). Em primeiro lugar, esse afastamento da presidenta revela o poder do inimigo derrotado que pensamos ter morrido ontem. Resquícios da ditadura militar, do machismo e de um país comandado por coronéis. Mas, é importante lembrar que essa proposta de fundir os ministérios já era uma proposição da presidenta Dilma no início desse mandato que só não aconteceu por resistência dos artistas. Nós artistas, que acreditamos em uma arte experimental e libertadora, sempre estaremos resistindo não importa qual seja o governo.

EXISTEM INTEGRANTES FIXOS, QUE PODERÍAMOS ENTENDER COMO OS PRINCIPAIS COLABORADORES DA CASA SELVÁTICA?

Como disse a Casa é feita por todos que passem com proposições, pequenas colaborações, transformações. Temos cerca de 15 artistas residentes que seriam essas figuras. Mas é importante deixar claro que a proposta inicial é o atravessamento por todos que desejem contribuir. É uma aposta no coletivo.

QUAL O ENTENDIMENTO DE GÊNERO PARA A SELVÁTICA? AS TEMÁTICAS ABORDADAS NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS DA CASA PRIORIZAM ESSAS QUESTÕES?

Existem tantos gêneros como pessoas no mundo. Não acreditamos nos esforços da medicina, biologia ou cultura de classificação binária, mas acreditamos que todas as identidades podem ser exercidas e performatizadas. Todas as pessoas não têm que ter apenas o direito ou serem respeitadas por serem o que são, mas devem experimentar a sua identidade. Essas questões são políticas na medida em que mulheres foram

historicamente caladas, homossexuais marginalizados, transexuais e travestis ainda são assassinadas todos os dias. Todas essas questões se comunicam com o que desejamos dizer ao mundo. Influenciados pelo **Queer** sabemos que estas questões são políticas, já que de nada adianta uma reflexão de gênero descolada de um pensamento que se relacione a como o capitalismo lida com os corpos desviantes (marginalizando ou espetacularizando) e o discurso da naturalização como instrumento ideológico. Discursos presentes em nossos trabalhos, com uma perspectiva pós-colonialista e descolonizante.

É NOTÁVEL O QUANTO AS CASAS ARTÍSTICAS (AUTÔNOMAS OU NÃO) COSTUMAM SER EFÊMERAS ATUANDO DE MANEIRA TEMPORÁRIA. A SELVÁTICA ESSE ANO COMPLETOU 4 ANOS E A QUE ESSE SUCESSO PODE SER ASSOCIADO? QUAL A IMPORTÂNCIA DESSA PERMANÊNCIA NUMA CIDADE COMO CURITIBA?

A resistência, o amor ao que fazemos e o trabalho coletivo. Como já dito acima, é um desafio, estamos a cada dia discutindo, negociando, repensando, às vezes quase desistindo, mas seguimos, porque de uma forma ou de outra acreditamos que somos necessários, que Curitiba precisa destes espaços de liberdade e autonomia, precisa ouvir o que falamos, precisa saber que esse corpos EXISTEM e não vão nos calar!

A IDEIA DESTE ESPAÇO SURTIU...

Da vontade de uma geração de artistas terem um espaço regido pelo atravessamento, a hibridez e a coletividade. Diferente de outros coletivos, a Casa Selvática define suas linhas de atuação e pesquisa a partir da experiência da casa. Surge pela necessidade de uma alternativa para o mercado convencional da arte, uma ação contracultural, de resistência, enfrentamento e liberdade.

QUAL A RELAÇÃO DA CASA SELVÁTICA COM O PROJETO GRAN GRAN E A QUE ELE SE PROPÕE?

O Gran Gran não é um projeto da Selvática, mas de alguns artistas (dois da Selvática e dois não) que perceberam a necessidade de construir um espaço de troca, estudo e investigação. Um convite aberto para nos debruçarmos com profundidade sobre o que pesquisamos e estudamos. Um convite para novos movimentos, fluxos e atravessamentos na casa tendo a hibridez e a apresentação de outras possibilidades para o real.

O QUE A SELVÁTICA TRAZ NAS MALAS (COMO BAGAGEM CULTURAL) QUANDO RETORNA DAS PRODUÇÕES REALIZADAS FORA DO BRASIL?

Essas viagens foram muito importantes para o amadurecimento de nosso trabalho, mas também para percebermos que éramos estigmatizados em Curitiba. Precisávamos de novos olhares, novas provocações. A melhor coisa foi perceber que não é por fazer arte de pesquisa que não fazemos uma arte acessível a todos. Depois das viagens que realizamos por várias cidades do país, e apresentando o **Cabaret Glicose** (parceria com o Elenco de Ouro) em um bairro da periferia de Lisboa, o aprofundamento em vertentes artísticas híbridas como o teatro de variedades, o cabaré, a **performance art** e a dramaturgia contemporânea tornaram-se as principais linhas de força da Selvática.

AS LUTAS E REIVINDICAÇÕES EM PROL DA DIVERSIDADE CULTURAL NO PAÍS IMPACTAM NOS TRABALHOS DA SELVÁTICA?

Em gênero, número e grau. Mas, é importante frisar que nosso trabalho e o modo como gerimos o espaço da Selvática é diverso porque nossa vida é diversa, somos muitos, e com visões e experiências pessoais muito distintas e diversas, acredito que aí está a força do coletivo, entender a diversidade como diversidade mesmo, não em uma tentativa inclusiva, mas de igual para igual, respeitando essas singularidades e lugares de fala. Óbvio que não é uma tarefa fácil, criar coletivamente neste mundo marcado pelo individualismo e a competição desmedida é uma atividade de resistência e persistência, sempre!

**AINDA SOBRE ESSE PONTO: COMO PERCEBEM AVANÇOS,
PERMANÊNCIAS E RETROCESSOS EM TORNO DO
DEBATE DE GÊNERO EM CURITIBA E NO BRASIL DE
MODO GERAL?**

Curitiba, em primeiro lugar, é uma cidade muito conservadora. O Brasil é um país muito conservador. Sabemos que hoje toda a academia está com os olhos voltados ao gênero, à sexualidade e à identidade. E não apenas a academia. Mas, o conservadorismo avança, o que fortalece o debate, por um lado, mas

não através das leis. A punição de um pensamento identitário na educação como “ideologia de gênero” é assustadora, mas precisamos construir desvios. Seremos cada vez mais desviantes!

A CASA SELVÁTICA É... E quais corporalidades transitam nesse espaço?

É um espaço híbrido: casa, teatro, cozinha, laboratório, sala de exposições, restaurante, bar. É tudo isso e nenhuma dessas coisas ao mesmo tempo: um pouco de um, um pouco de outro. Um espaço de resistência e um espaço de atravessamentos, uma construção coletiva e artística que movimenta espaço público e linhas que o atravessam. Nunca desejamos deixar de ser uma casa, nosso objetivo sempre foi ocupar esse lugar e os entornos do bairro Rebouças. Expandir casa, rua, bairro, cidade, mundo. A Selvática é construída por todos que a atravessam e acreditam nesses ideais, por ela passam, por aqueles que não se satisfazem pelas categorizações tão rígidas de gênero, corpo, identidade, conduta e que desejam construir zonas de experiência como resposta ao real. Um espaço de liberdade para o exercício de identidades variadas, para se ouvir a voz daqueles que em outras situações são calados, uma selva de artistas pesquisadores que cantam o processo e a experimentação em meio à urbe preocupada com produtos finais. Uma casa obra aberta. Por aqui passam todas as corpos desejantes. =

TOM - upfr. - v.2, n.3 2016 - agosto



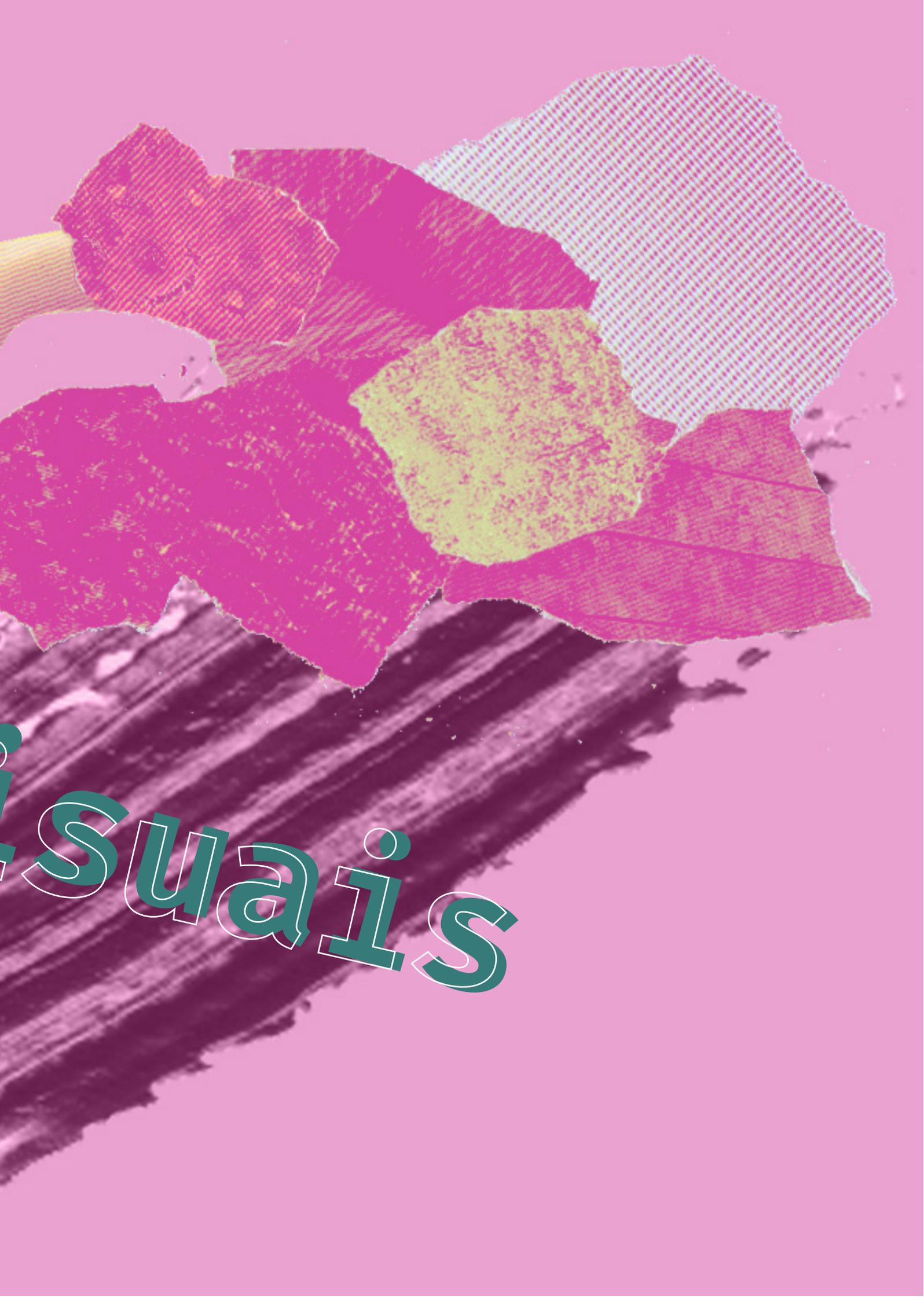


CRISTIANE BOUGER
UMA ARTISTA BRASILEIRA EM NOVA YORK

ERITRANCIAS

VI





suaiS



ESDRA

ESDRA

Esdra



Esdras Hector

tem 32 anos é de Gonaïves - Haiti vive no Brasil faz cinco anos.

Por ter visto pessoas passando necessidades e desejando algo melhor pra vida, deixou o sonho de ser engenheiro e se voltou para o trabalho social. Não concorda que tenhamos que lutar tanto para conseguir um espaço na sociedade, brigar por algo que já é nosso direito. Por isso estudou Direito e veio para o Brasil para aprender português e aprimorar os estudos na faculdade. Tentou a equivalência do curso, mas não conseguiu e não vê abertura para isto! Deixou seu trabalho no Mato Grosso em busca de uma chance para estudar, mas tem encontrado muitas dificuldades com o sistema brasileiro. Se preocupa com a situação do País! Acha que a escolha que fez de vir para o Brasil não deu certo.

“Eu quero voltar um dia para o Haiti estou numa situação bem complicada aqui”

Esdras acha que existe pouco interesse de quem está no poder em ajudar tanto brasileiros como migrantes, não quer mais desperdiçar tempo.

“Pelo que estou vendo agora, a situação do Brasil só vai piorar... eu não incentivaria nenhum haitiano a ficar mais aqui. Eu tenho uma missão, voltar pro Haiti ajudar o máximo que eu puder”.

“Eu diria que eu não tenho problema com nenhum brasileiro, pelo contrario, eu admiro a força de muitos brasileiros que eu conheço, mas eu tenho um problema com o sistema que pode ser reformulado, mas não há vontade de mudança. Os políticos que são eleitos, muitos eu acredito que não foram eleitos pelo povo, porque se fosse eles trabalhariam pelo povo, é muito triste ver muitos brasileiros se lamentando”.

“Por ser haitiano, em quase todos os países que a gente passa nos sofremos muito preconceito, por isso que eu quero me capacitar mais para poder incentivar os haitianos que moram fora a voltar e investir no Haiti, por que a imagem que nós temos fora do país é ruim, por exemplo, 18 de maio deste ano 50 alunos no estado Flórida, USA, foram mandados embora por ter vestido a camiseta que tem bandeira do Haiti.”

“Parece que o internacional está tornando a nossa ilha uma prisão pra não sair nenhum haitiano mais porque depois que o Haiti conquistou a independência em 1794, só que proclamado dez anos depois, as potencias da época, que eram França, Alemanha e Estados Unidos, disseram que iriam isolar o Haiti para não ter relação com nenhum país, como uma vingança, o Haiti até pagou para ser reconhecido com um país independente da França, no entanto, os franceses esqueceram-se da miséria e do sofrimento que eles causaram para os negros, desde que eles vieram. Existe uma historia que me toca muito: um francês saiu com o negro para caçar e não caçou nada, então o que ele fez? Cortou o braço do negro para dar para o cão comer. É justo isso? Então ser negro e Haitiano ainda é pior, você pode ser negro em qualquer país do mundo que você vai sofrer, mas vindo do Haiti que tem essa imagem, aí sofre mais.”

“Eu não me senti bem quando eu vi tantos haitianos passando dificuldade, é difícil, mas acho que, eu e outros haitianos, temos que ter a consciência, de voltar para o Haiti e tentar reconstruir o país.”

EU ACREDITO NA RECONSTRUÇÃO DO HAITI.

Se não for possível fazer pelo país todo, pelo menos pra cidade que eu nasci eu posso fazer, e vou lutar ate a morte pra que isso aconteça, nunca vou cruzar meus braços, vou continuar batendo, batendo, até conseguir. Difícil, mas acho que é a única coisa que vou fazer. Primeiro eu fiz essa experiência com minha família, eu vim pra cá sozinho e deixei minha família no Haiti. O que eu pensava era em fazer tornar cada um independente economicamente, conseguir um trabalho, se formar. Se eu consigo fazer isso com minha família, eu consigo fazer com uma cidade no Haiti, que é muito menor que as cidades no Brasil.”



Sony Scofield Sylvéus

é de Gonaives- Haiti vive no Brasil faz três anos, estudou Direito e Contabilidade pela universidade do Haiti. Já deu entrevistas para a Gazeta do povo, Le Mound, Bruno Covello (fotógrafo Brasileiro).

Sony entrou no Brasil pelo norte do país. Ele percebeu que a cultura do Brasil não tem uma grande diferença da cultura do Haiti, as primeiras coisas que pensa é em samba e futebol. Adaptou-se muito fácil encarando a dificuldade para se expressar numa língua que nunca estudou.

“O Brasil é um Haiti avançado, não tem uma grande diferença. É um país grande, muitas culturas, musicas e o futebol que também é a loucura dos Haitianos. Pena que aqui poucos falam do futebol do Haiti .”

“Sobre a segurança, aqui e no Haiti é muito parecido. Vi no Luciano Huck que ele foi para o Haiti, ele usava colete a prova de balas e um capacete de proteção. Porque ele usou isso? Existem lugares perigosos mesmo, mas os haitianos são muito hospitaleiros, damos a cama para a visita, aqui eu não encontro isso. Aqui tem vários policiais, no Haiti tem pouco, uma cidade de 8 mil pessoas 5 policiais só, o povo fica tranquilo pra trabalhar. Já no Brasil , todo dia um cara morre, leva bala. Mas porque o Haiti é pequeno e pobre todo mundo fala mal.”

“O problema do Haiti é o homem politico, que não consegue planejar o futuro do país, só fica brigando no rádio e não resolve as coisas. Pode ver a imigração é de jovens, o país forma os jovens haitianos e eles saem, porque não tem emprego, isso é uma pedra para o país, não posso ficar parado olhando pra minha mãe... Haiti fica parado não faz nada, o Haiti não tá preparado pra receber seus próprios filhos, aqui nossa vida é agitada e lá tá tudo parado! O Haiti tá vazio. O Haiti tem que parar de ficar parado... Precisa de um projeto futuro, ninguém sabe o que vai acontecer aqui no Brasil também, ninguém sabe o que vai acontecer depois do temer, o país pode piorar, eu tenho medo demais! Imagina se meu patrão me manda embora amanhã?”

“O Haiti vive uma crise eleitoral, não tem ninguém que pensa no futuro do país, dia 14 de junho o presidente do Haiti tem que entregar o poder e ninguém sabe o que vai acontecer depois, não tem ninguém pra assumir.”

“A imigração faz parte da história do Haiti, você pode perguntar pra qualquer haitiano se ele quer ficar no Brasil, ele vai querer um dia voltar. A América do Sul não é lugar de haitiano. O dólar tá subindo a inflação tá muito alta, o cara não quer ficar aqui.”

“Não tenho um dia fixo pra poder voltar, mas meu coração não é aqui, é no Haiti, minha família, meus amigos estão lá. Eu concordo com os haitianos que foram embora, você não sabe o que vai acontecer no país que você for, por exemplo, Estados Unidos, mas é melhor arriscar do que ficar. Lá você troca o dinheiro direto do dólar pra mandar pra família.”

“Sobre o racismo que todo mundo fala. Pra mim isso não existe: o cara racista, pra mim ele é ignorante, o que ele pode falar pra me mostrar que sou ruim? Chamar-me de macaco, eu não sou um animal. Você é branco. O que mais? Eu sou preto. Ok! Qual mais diferença existe? Cada um tem suas qualidades, se eu sou de um país pobre a culpa é minha? Não! Nunca achei uma pessoa assim, mas estou esperando pra poder falar isso. Pra mim todo mundo é igual.”

“Eu fiz tudo o que eu pude, estudei meu diploma tá aqui comigo.”

“Não sou um cara de balada, é mais comum ir à igreja”.

“Aqui eu Gosto muito dos shoppings, no Haiti não tem um lugar que junta varias lojas pra se passear um pouco com os amigos, ir ao cinema também se divertir um pouco!”

“Tenho vontade de ver minha mãe, e meu irmão também que teve uma filha em janeiro.”

Uma das coisas que impulsionou Sony fortemente a sair do Haiti foi que seu irmão faleceu por conta de um câncer. “Eu estava com medo de mais. Eu falei: minha mãe! Não vou ficar aqui o hospital é ruim, e eu não quero passar pelo que ele passou, não quero morrer desse jeito. No Brasil fiz o exame e tá tudo bem!” =



Michelet

23 anos de Gonaïves- Haiti.

Michelet entre indas e vindas está no Brasil faz cinco anos, mora com irmãos e cunhadas. Para chegar ao Brasil passou por República Dominicana, Equador e Peru. Já passou três vezes pela republica dominicana, morou dois anos no equador, oito meses na Bolívia, já tentou visto para o México e foi negado.

Diz que depois que chegou aqui reparou que algumas pessoas no ônibus quando ele sentava perto delas elas saíam de perto dele.

No Haiti trabalhava com o transporte Tap Tap, um tipo de transporte público. Aqui no Brasil já trabalhou em construções civis, já trabalhou sem receber e ficou desempregado por 8 meses. Agora trabalha numa floricultura fazendo reparos nos vasos de barro e estuda língua portuguesa no Gelin.

Consegue ir para o Haiti uma vez por ano. Em junho do ano que vem pretende ir ao Haiti, para matar a saudades dos pais!

Michelet gosta muito do Brasil não pretende voltar ao Haiti.

“Nossa cultura é muito diferente, como a comida e as musicas.”

“A gente vive aqui porque no nosso país falta trabalho.”

“Aqui não tem terremoto, aqui não tem guerra!”.

Kreyòl

ESDRAS HECTOR

gen 32 an, li soti Gonayiv – Ayiti, k'ap viv
Brezil depi senk lane

tradução: Esdras

Wè anpil moun ap mizè e ki swete yon demen miyò, kite rèv enjenyè pou fè travay sosyal. Li pa dakò ke nou dwe lite anpil pou jwenn espas nou nan sosyete, mwen pa wè rezon pou n'ap lite pou yon dwa ke nou genyen, paske chak moun k'ap gen dwa a edikasyon, sante, kay e travay diy selon lwa Nasyon Zini yo. A koz de sa, li etidye dwa e vin Brezil pou amelyore konesans li an dwa. Eseye ekivalans kou li te fè na Ayiti, li pa reyisi! Li kite travay na Mato Grosso e vin tante yon chans pou etidye, men li rankontre anpil difikilte nan sistèm edikasyon Brezil la, preokipe ak sityasyon peyi a!

Li pense ke vini Brezil la, bagay pa mache jan li te swete a.

“Mwen vle retounen Ayiti yon jou, paske mwen nan sityasyon byen konplike isit!”

Esdras pense ke moun k'ap dirije peyi a pa enterese fè byen ni pou Brezilyen ni pou imigran, li pa vle pèdi tan ankò.

“Daprè m'ap wè la, sityasyon Brezil ap vin pi mal... mwen pa ankouraje pyès ayisyen rete isit ankò. Mwen gen yon misyon ki se retoune Ayiti pou ka ede nan tout sa mwen kapab.”

“ Se ayisyen jodia li trè fristran, nan tout peyi nou pase, nou soufri prejije, pou tèt as, mwen vle gen kapasite e abilite pou mwen ka motive ayisyen k'ap viv nan lòt peyi yo retounen lakay pou vin envesti, paske imaj nou genyen andeyò peyi pa fè konfotab. Yon egzanp trè senp, jodia 18 2016 la, yon lekòl nan Eta Florida, Etazini

voye 50 ayisyen tounen lakay yo pou tèt yo te abiye ak yon rad ki gen drapo Ayiti sou li.”

“Ta sanble kominote entènasyonal la ap fè Ayiti tounen yon prizon pou prop ayisyen yo, se yon bagay kila depi lontan, aprè ke Ayiti te pran endepandans nan men Lafrans an 1794, se diz an aprè ke Ayiti te proclame endepandans la. Pwisans ekonomik na epòk la ki se Lafrans, L'Almayi, Etazini yo te izole Ayiti pou li pa t kontamine rès peyi nan amerik latin nan kòm yon vanjans de endepandans la, jiskaske yo fè Ayiti peye yon dèt pou Lafrans te ka rekonèt endepadans sa, sepandan yo pa janm rekonèt mizè blan franse ti nèg pase depi lè yo te vin nan peyi a. Gen yon istwa ki touche m'apil, yon jou te gen yon blan franse kite al lachas ak yon esklav, li pa jwenn menm jibye, ou konnen sa li fè li koupe yon bra esklav la epi li voye l bay chen manje. Se bagay jis? Alò se nèg e ayisyen an menm tan se pi mal. Ou kapab nèg nan kelkeswa peyi nan lemond w'ap soufri soti na Ayiti ki gen yon vye imaj, w'ap soufri pi mal.”

“Mwen pa santi m'byen lè mwen wè ayisyen ap pase difikilte sa yo, se difisil, men mwen kwè ke mwen menm ak lòt ayisyen dwe pran konsyans retounen lakay tente rekonstwi peyi a, **“Mwen kwè nan rekonstriksyon Ayiti a”** Si sa pa ta posib pou tout peyi a, menm pou vil kote mwen fèt la, m'ap ka fè yon bagay e mwen pral lite jiska lamò pou sa ka fèt, mwen pap janm kwaze lè bra, mwen kontinye frape, frape jiskaske mwen jwenn. Difisil se vre,

mwen kwè ke se sèl bagay m'ap ka fè. Mwen fè eksperyans sa deja ak fanmi mwen e mwen te vini pou kont mwen Brezil, kite tout fanmi na Ayiti, mwen te vle fè chak moun nan fanmi na endepandan ekonomikman, mwen te jwenn yon travay ki pèmèt mwen te realize bagay sa ak fanmi mwen. Mwen panse m'ap ka fè as menm pou vil kote mwen soti a na Ayiti, kise yon peyi enferyè jeografikman ak anpil vil nan Brezil. “

Hector

SONY SCOFIELD

SYLVEUS se yon moun Gonaïves-Haiti, lap viv nan brezil depuis 3 anos , li etudye nan Dwa ak kontabilite nan ayiti, li se youn abitye nan bay entèvyo, li deja bay entèvyo nan Gazeta do Povo e le Monde tou.

Misye antre nan pati nò brezil, rapidman li wè ke kilti brezil la pa telman gen diferans ak kilti ayiti, ou jwen nan nò bresil plis sanble ak ayiti. Youn nan bagay li panse de brezil se te samba ak fotbol. Misye Adapte rapid e afronte difikilte Lang lan paske se youn Lang li konnen pou premye fwa e li pap janm etudye li lekòl.

Brezil se youn ayiti avanse, nan sans òganisasyonel peyi yo. Li trouve ke kilti bresil rich anpil

Sou plan sekirite bresil sanble anpil ak ayiti. Isit nan brezil gen anpil lapolis, men an ayiti ou k wè youn vil ki genyen plus pase 300 mil moun e genyen selman 100 lapolis e moun yo rete trankilman pou yo faire aktivite yo, men isit ou jwen preske chak jou youn moun mouri pa bal.

Le jou moun kap fè politik an ayiti pran konsyans ETA peyi e kisa pou yo faire ayiti k vini bel jan li te lontan lontan an

MICHELET, 23 an

moun Gonayiv – Ayiti

Michelet ant ale e vini li o Brezil depi senk an, li rete avèk frè ak bèlsè li yo. Pou li rive Brezil, li te pase Repiblik Dominikèn, Ekwatè e Perou. Li te deja pase an Repiblik Dominikèn twa fwa, li te fè de zan Ekwatè, youit mwa an Bolivi, li te pran chans mande viza pou Meksik li te pran refi.

Li di ke, aprè li te rive isit, li te wè kèk moun nan otobis yo lè chita tou prè yo, moun sa yo soti kote 'l la.

An Ayiti, li te konn travay nan Tap Tap, youn mwayen transpò piblik Isit o Brezil, li travay nan konstriksyon sivil, li travay san yo pa peye e rete san travay pandan youit mwa. Kounyèya nan youn florikilti kòm depozitè nan resipyan an tè e l'ap etidye lang pòtigèz nan Celin.

Li jwenn pou li ale Ayiti youn fwa pa ane. Jen ane k'ap vini li anvi ale an Ayiti, paske li sonje paran li.

Michelet renmen Brezil anpil, li pa panse tounen Ayiti.

“Kilti nou an diferan trè diferan, menm jan ak manje e mizik yo”

“n'ap viv isit la, paske nan peyi an manke travay”

“Isit pa gen tranbleman de tè, isit la pa gen gè”

Brezil Ayiti

Pètèt nan chèche yon opòtinite...

Pètèt nan chèche kelkeswa opòtinite, kite peyi, moun ou renmen yo, kilti ou e chalè natirèl d'Ayiti.

Rive o Brezil kwè nan yon rèv e vin fè fas ak difikilte ke tout imigran yo ap rankontre. Difikilte avèk lang nouvo, travay ke anpil fwa manke yon kay ki pa de kalite, pa aksepte fòmasyon akademik yon ayisyen pran o Brezil "trè ouvè e reseptif". Ostilite, diskriminasyon, racis, rejesyon, entolerans e deskonfyans ke soti prensipal nan kalite pent ke kò ou chaje. Brezil, se pa sa ke nou reve a.

Isit la, lavi di pou yo, sansasyo, savè, touch, rega yo, pawòl yo ak jès yo pa mache ansanm.

Men malgre tou, y'ap viv isit toujou bay yo plis espwa ke viv nan peyi ki pòv nan kontinan Amerik la!

Yo soti la e y'ap viv isit la, Mwen se moun isit e mwen te la nan peyi sa!

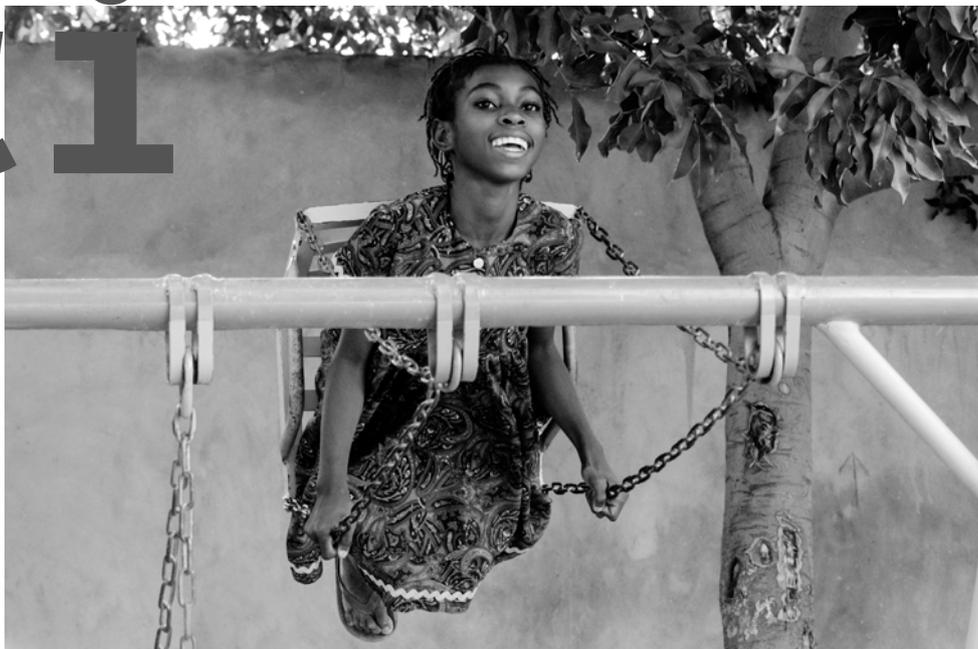
Laba a, yo pa renmen moun fè foto yo, yo pè pou moun pa itilize imaj yo kòm resous ki pa vin pou yo. Isit, menm moun ki pi kapon yo vle pou yo fè foto yo. Pètèt pou ka fè wè yo. Yo isit la e anyen pa ka retire pouvwa as. Lit yo se konbat avèk diyite, yo travay, yo etidye, yo aprann lang

Mwen te la (Ayiti) e mwen te wè. Mwen te wè koulè gri nan kote koulè fons de yon pèp fò ki te lite pou endepandans li. Mwen te òfelen avèk yon sèk refleksyon pa jou, kote demen nan men Bondye. Mwen te rive la e wè gri e mwen retounen kwè nan yon pèp ki de koulè: ki espere jòn, ki kwè vè, ki kwè vè, ki anbrase ble, ki kriye rouj ke yo se marèl santiman yo

Marèl sa koloriye mwen, jodia se pati nan mwen ki gen koulè d'Ayiti.

texto: Carol Cast
tradução: Esdras

ti



BRASIL HAITI Talvez em busca de novas oportunidades...

Talvez em busca de uma única oportunidade que seja é que eles deixam sua

migrantes encontram: a dificuldade com a nova língua, o emprego que muitas

Brasil acreditando num sonho e se deparam com as barreiras que todos os ir

pátria, seus queridos, sua cultura, o calor e as belezas naturais do Haiti/Ayiti. Chegam ao

pátria, seus queridos,



vezes falta, a moradia digna que não encontram de primeira, a

não aceitação de sua própria formação e a não recepção do



rejeição, a intolerância e a



nosso Brasil “tão aberto e receptivo”. A hostilidade, a discriminação, a cisma, a

desconfiança que parte principalmente pela quantidade de melanina que seu

98

corpo carrega. É, o Brasil não é aquilo tudo



que se sonha. Aqui a vida é pesada para eles, o cheiro, o sabor, o



toque, os olhares, as palavras e os gestos não se compatibilizam. Mas, apesar de tudo



do,

viver aqui ainda traz mais

esperança do que viver no país mais pobre das Américas! São de lá e estão aqui, so

ela não gostam de ser fotografados, pois temem que usem sua imagem para levantar



u daqui

e estive lá! L



recursos que não vão para eles. Aqui, mesmo receosos, querem ser fotografados. Talvez pela ânsia de

serem vistos. Eles estão aqui, e nada pode lhes

tirar esse poder. Suas batalhas são combatidas com

armas dignas: trabalham, estudam, aprendem a

língua. Eu estive lá e vi. Vi a cor cinza do lugar, a



cor escura de um povo forte que



pertence. Cheguei lá vendo o cinza e voltei
uma refeição no dia, cujo amanhã a Deus

lutou pela sua independência. Vi órfãos com apenas





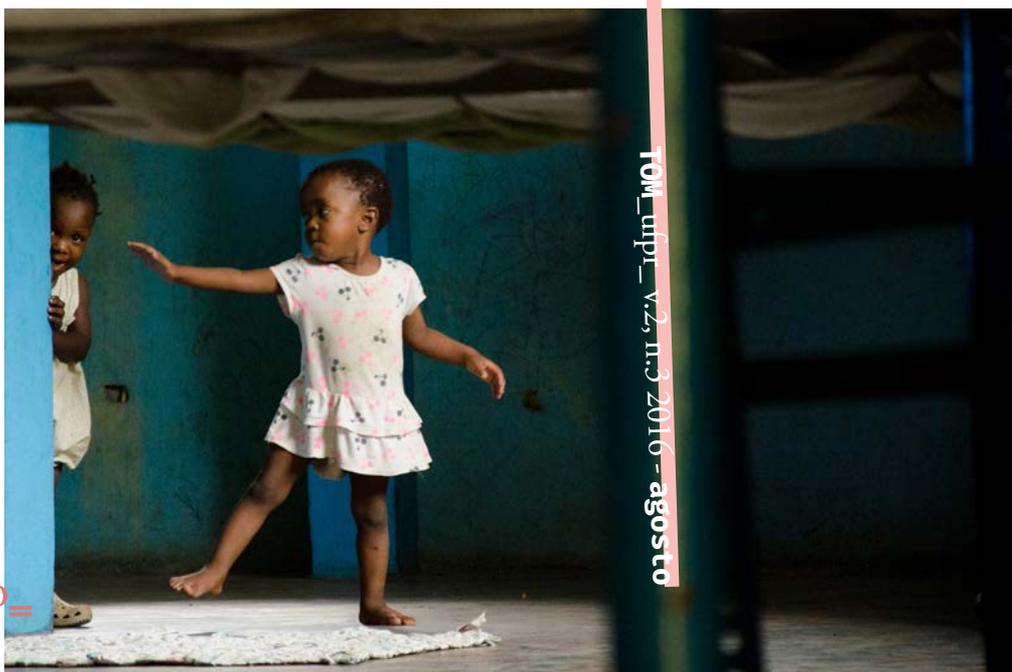
amarelo, que acredita verde, que abraça azul, que chora vermelho, que é

uma aquarela de sentimentos. Essa aquarela me coloriu, hoje parte de mim tem o

Texto por Ca

cor de AYITI.

Carol Castanho



TOM_ufpI_v2, n.3 2016 - agosto



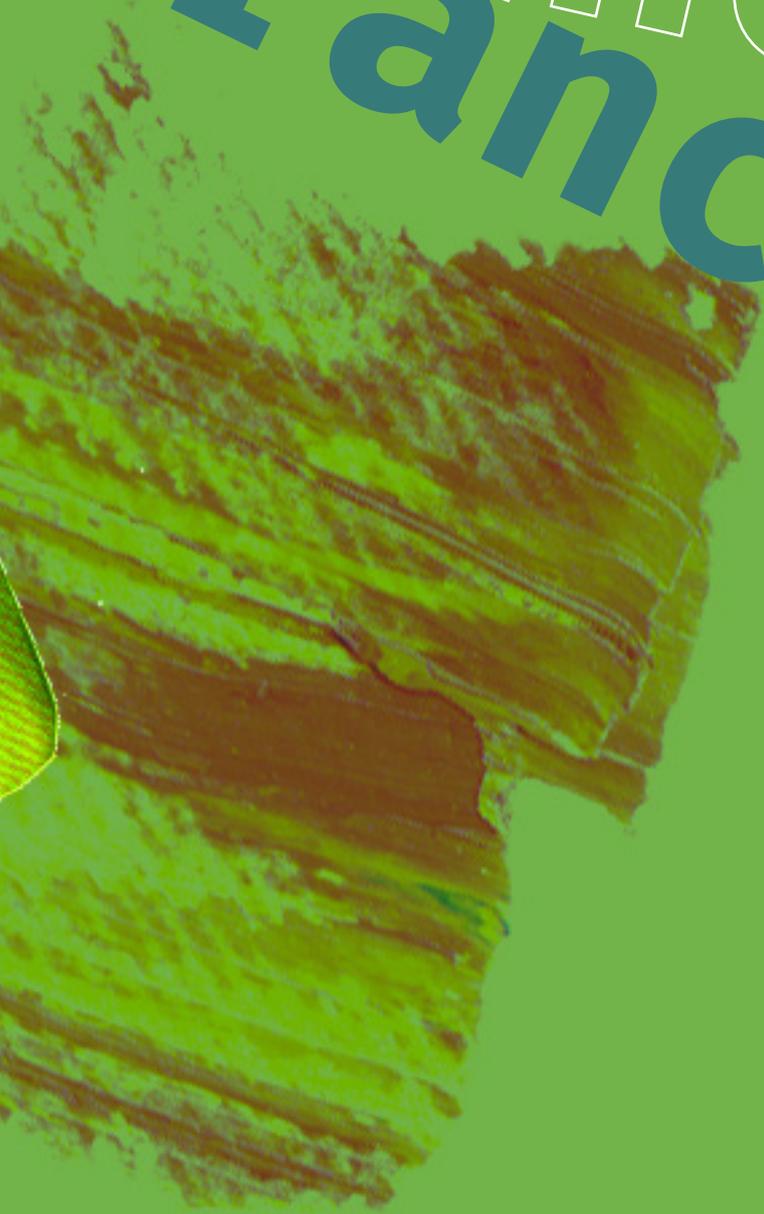
pe

e

oéticas

erências

erências



“então, fugiremos?”

francisco mallmann

Te pergunto outra vez porque algo extraordinário me acontece hoje. Falta espaço em minha boca. Se te mostro, se abro bem aberta, você já não conseguiria mais perceber espaços vazios. Está encolhidíssima a minha língua, no fundo. A mucosa é quase peneira, de tão arranhada. O sangue verte por espaços mínimos. Canais conquistados por pura pressão. Não se pode mais chamar cavidade. Não é mais buraco. Já nem sei se existe nome. Os lábios se tornaram duas linhas finas, não estivessem unidas nas extremidades, seriam duas retas paralelas apontadas para o infinito, destinadas a nunca se encontrarem. Somos enormes, aviso, ainda que minúsculos, às vezes. O mais estranho é que tudo isso me acontece bem agora, nesse momento, em que já não sou jovem. É isso o que não entendo bem. Sinto-me profundamente envelhecido. Se conto os números não atingem trinta, mas o cansaço é imensurável. Os dentes nascem com a invencibilidade da vida selvagem. É isso o que ocupa todo o espaço: dentes. Me torno bicho a olhos vistos. Tão natural morder quanto o é respirar.

para o lugar que chamam lar

Ficaremos aqui até que tudo se dissipe? Ficaremos enclausurados esperando a hora de sair? Sentiremos medo?

para o banheiro do terceiro andar

Estamos todos empenhados em criar narrativas forjadas. Isso é para diminuir as nossas lágrimas. Isso é para nos fazer crer que é importante o osso e dente. Essa guerra é imagética. É esse o principal motivo da nossa rejeição a imagens. Sejam nós o polo sensível. O problema ser monstro-puro-dente.

para a maternidade

Negar a bela arte. Negar o belo
 sexo. Degolar seres imaginários.
 Ensaiar discursos importantes. Cor-
 tar os cabelos. Ir para a rua. Ocupar.
 Usar as mãos. Usar o corpo. Não
 se fechar em melancolia. Proferir.
 Continuar sonhando. Resistir. Bus-
 car caminhos. Criar possibilidades.
 Olhar nos olhos. Ter cuidado. To-
 car a pele. Tocar o peito. Caminhar.
 Ser delinquente. Ser amoroso. Ler
 poesia. Misturar. Encontrar inter-
 secções. Perceber os prédios. Ser hí-
 brido. Ir. Ir. Mais e além.

**para a biblioteca
 pública**

ivas sobre uma liberdade
 nas, que saem aos montes.
 e persistir, ainda que pele,
 Estamos em transformação.
 nião: fazemos nós as nossas
 O meio. O canal. Não tem

em que nasci

Você se lembra. Honestidade cortante e brutal: eu não aceito o teu mundo. Esse.
 Onde todas as coisas que eu sou e onde todas as coisas que me compõe são le-
 vadas em direção ao esquecimento. A morte. Eu não aceito ser carregado para o
 quarto dos fundos, novamente. Não voltaremos para o armário da ignorância.
 Não manteremos as cabeças abaixadas – talvez fiquemos em silêncio, mas a cabeça
 nunca mais vai abaixar. Não quero que me escondam, agora, que já experimentei
 o primeiro ato. Vocês não podem acabar com isso. Não podem acabar com a festa,
 tão no início. Tão pequena. Recém começou e eu já não sei o caminho de volta.
 Acabaram de anunciar as atrações e eu sinto que não poderei chegar nem na meta-
 de. Como é que pode? Encerrarem assim, de repente? Como é que pode?

para o teatro

Me foi solicitado que virasse à direita, na próxima esquina.
 Me foi ordenada a corrida mais rápida possível. Me manda-
 ram ficar em silêncio durante o ato. Me foi requerido alguns
 documentos para anunciar o ocorrido. Me foi questionada
 a veracidade do relato. Me sugeriram a adequação. Me foi
 negado o gesto. Me fizeram recordar palavras de ódio. Me
 fizeram esquecer canções de amor. Me foi nomeado o pe-
 cado. Me foi revelada a margem. Me foi oferecida a carne.
 Mordidas. O corpo em adaptação.

para a casa da tia Odete

Coloque em palavras, alguém me diz. Faça com que toda essa gente, ao teu redor, compreenda teus modos de articular a dor, a angústia e a fúria. Ele é autor, gritam de longe. Não sei. A autoria me parece residir no modo como todas as coisas que me atravessam são manuseadas. Postas em jogo. Vistas. Não quero ser autoridade. Ninguém é autor, de pronto. Desde o início. Autor do pior-em-mim, eu sou. Se eu falo do-mais-de-dentro-de-tudo, daquilo escondido entre um pedaço de órgão e outro, daquilo que é entranhoso de um jeito que eu nem sei transformar em palavra, se deixo o verbo sair por entre a boca entupida de dente. Quem me ouve? Quem permanece?

para o meio de uma floresta

Não somos autô
Não importa. V
que nós possam
uma pretensão
pode fazer def
fato: resolver,
de lá. Nós sab
para seguir a
encaixam em
que eu estou
que é possív
Nós precisa
um ritmo v
tamanho i
sincero.

para

Não sei quem vai ler. Não sei o que procuram. Talvez eu deva dizer que, caso queiram, leiam separadamente. Como se cada parte integrasse algo maior. Trechos. Que fogem. Algo impossível de se guardar. Delimitar. Somos incrivelmente diferentes, sim. E eu poderia dizer, simplificadamente, que isso tudo se destina a eles. Mas é muito difícil definir lugares em que 'eu' e 'nós' e 'eles' faça sentido. É contextual. Con-tex-tual. Porque, veja, é aqui o lugar em que estou agora. Depois? Depois: pessoas, parecidas com homens, muito parecidas com outros homens que já vi por aí, podem fazer algumas coisas. Eles usam os próprios corpos contra o teu. Jogam os corpos em sua direção. É estranho. Eu sei. Mas é isso: tudo pode acabar durante um pequeno trajeto, traçado para diminuir a distância entre teu corpo e teu destino. E há também, claro, o fato de que, às vezes, não há destino. E isso é insuportável. Não se pode circular sem destino, eles acreditam. Isso não. É esse o momento em que agem. São justiceiros, eles. Resolvem com as próprias mãos. Pensam resolver, ao menos. Retornam ao lar, diariamente, sujos de sangue. O que eles não sabem, e nem poderiam, é que estamos em transformação. Em breve. Seremos fortes. Incrivelmente fortes. E estaremos juntos. E seremos lindos.

para o café da rua XV

nomos, três de nós repetem, no canto esquerdo. Vamos deixar o mundo esperando um pouco, até os definir o que será feito a seguir, eu pensei. Mas é muito ingênua, por esses dias, querer saber o que se *definitivamente*. Resolver, de todo. Talvez seja esse um pronta e *definitivamente*, é o que querem os do lado vemos que os acordos são diários e difíceis. Andar andando. Não é possível confiar em respostas que se n todas as coisas. Eu nem sei como explicar a eles o a pensando agora. Acontece que, para eles, só voltar é vel. Nunca vi. Caminhos sendo desenhados para trás. Vamos vibrar, querido. Nós precisamos de uma canção um samba. Eu não sei, algo assim. Encontrar pista para ra. Retomar o velho desejo de se fazer incansavelmente

o alto de um prédio

Disseram haver policiais na porta e esse parece um momento oportuno para jogar confetes no ar. Pense: eles tocam a campainha, estamos em doze, treze, cada um leva seus confetes dentro das mãos até que possamos todos jogar para o alto, por sobre a cabeça desses homens. Nós poderíamos fazer isso. Sim. Poderíamos. Mas. De repente. É insuficiente o tempo. Porque se você parar, por alguns instantes, vai sentir o peso de tudo. Eu tenho certeza de que todas essas coisas ficam presas no interior dos nossos passos. Não podemos adoecer, meu bem. Nós não podemos padecer. Seria longo demais o caminho até a porta. E nós, juntos, almejamos distâncias bem mais vastas.

para a minha cama

É isso? No meio da noite guiaremos um automóvel em direção a outro lugar. É isso o que importa? Ser outro o lugar. Sem definição alguma que não essa: outro. Você vai me pedir para diminuir a velocidade, repentinamente, porque não é prudente guiar assim. Eu estou esgotado. Eu nem sei os motivos disso. Não sei. Dirigir fumando. Passar músicas. Sentir sono. Café em copos plásticos. Beira de estrada. O amanhecer bem distante da cidade em que você cresceu. O anoitecer perto de algum ponto em que nunca estive antes. Quilômetros em placas. Foi um erro, eu vou pensar. Ter abandonado tudo. Um erro.

para os livros que não li

Por isso andamos. Insistimos em encadear um passo no outro. Ainda que isso pareça uma marcha às avessas. As minhas mãos, pequenas, sozinhas, aplaudem o horror – porque é vitalmente necessário, agora, aplaudir. Revelar o absurdo. Abrir espaços sensíveis. Colocar no centro as coisas esquecidas. Nos colocar no meio. Usar o corpo para apresentar vida ao mundo e a esses que aqui estão. Eu existo. Eu estou aqui. É um novo dia e eu ainda vivo. Respiro. Isso tudo contra a tua vontade, que não me faz esmorecer. Me faz altivo. Ensaando o voo. Pronto para ir.

para a estação central

Se a voz encontrasse saída, eu diria que gostaria de ser outra coisa. Totalmente outra. Gostaria de saber o que é isso – essa voz que faz gritar impropérios, que estupra a mulher, que mata a bicha, que espanca a travesti, que ateia fogo ao índio, que, ainda, outra vez, mais uma, escraviza o negro. Queria saber que voz é essa. Saber de que jeito eles não se opõem, minuto que seja, a usarem essa voz. Negarem essa voz. E aí, depois. Depois encontrarem outra. Usarem outra. Totalmente outra. Eu gostaria de te pedir uma coisa. Escute, é importante. Não quero que falem de mim sem mim. Não quero que falem de nós sem nós. Não quero ter de ouvir essa tua voz dizer que me sabe. Que me conhece. Que me entendeu. Não quero ter de ser som na tua boca. Não quero ouvir teu discurso ser sobre mim – coisa que você não sabe e nem quer. Não me crie em tua voz. Não se aproxime de mim pela tua língua. Não me fale. Não me fale. Você não sabe.

para o voo internacional

Antes de ir, sinto que preciso te dizer: não atingi o tempo. Ele me espancou de frente, como que por vingança. O meu rosto sempre me pareceu intacto – pudesse eu transferir a textura para essa página, você sentiria. Acontece que não. Não é isso. Acabam de me colocar em frente a um espelho. Estão diminuindo os olhos. Só agora noto. Não bastava estar virado em dente, tenho agora dois risquinhos miúdos, que insisto em chamar de olhos. Nos espaços em que havia nariz e pelo restaram vestígios parecidos com cicatrizes (mas ainda não estou bem certo do que realmente são). Marcas costuradas, vermelhas de dor. Resulto em uma coisa muito horrorosa: dentes, miudezas e cicatrizes. Hostilidade e ternura.

para o cemitério municipal

Eu sou um, mas estão aqui dentro todos aqueles que me permitem a existência anormal – o corpo dissidente só existe porque

para a periferia

Ficaram destinados a mim uma porção de fardos – é assim que chamam? Fardos? Parece que é isso:
pesos enviados, de muito longe, de muito tempo.

É isso a vida. E não é permitido negá-la, disseram.

Você precisa primeiro experimentá-la até as extremidades, até que fique gasta por todos os lados.

Senti-la até o cerne.

O que não disseram, é que

se torna muito difícil encontrar o centro da vida, amorfa que é.

para o quarto da minha irmã

muitos são iguais a mim, mas, ao alcance dos olhos, agora, igual a mim, somente eu

para o mar

Todos os caminhos nos levam a questões primeiras.

Eu andarei em círculos até que o mundo seja finalmente contornado.

Não porque almejo longas distâncias.

Mas porque é necessário correr.

Correr.

É esse, afinal, um dos melhores ensinamentos para se continuar vivo.

Ter um corpo apto à fuga.

(não sem antes se apresentar, inteiro e aberto, aos tiros hostis.

não sem dançar)

para o lugar do primeiro beijo

tantos outros não o são, eu sei.



Não vou explicar. Não vou explicar a você o motivo da minha tristeza, profundíssima. Não vou explicar a você o que é um ser humano. Um coração. Eu não vou explicar. Comunidade. Não vou explicar. Empatia. Não vou te dizer do que é feito o amor, nem nenhuma dessas coisas as quais estamos envolvidos. Não vou te contar porque não se pode ferir desse modo outra pessoa. Eu não vou te falar o quão patético é agredir alguém, assim, até a morte. Não vou compactuar. Não vou ser condolente. Não vou participar. Não vou pôr à prova a minha energia, as minhas veias. Não vou me desgastar para quem não quer me ouvir. Não vou falar até perder a voz. Não vou gritar, acusando você de ser horrível. Não vou berrar nem estapear ninguém. Não vou te maldizer. Não vou te odiar. Não vou te mandar a merda. Não vou a lugar nenhum que eu não queira. Não vou me desfazer de meus desejos porque você me proibiu. Não vou mudar o rumo. Não vou atravessar a rua, refazer o trajeto, temer o caminho. Não vou diminuir o tamanho. Não vou cobrir a pele. Não vou manejar, me acalmar, descansar. Não vou sossegar. Não vou sair daqui. Não vou me afastar. Não vou dar licença. Não vou fingir. Não vou fugir.

para o meu corpo

dissonância notas



antes



“Durante o período de mobilidade acadêmica foram ao todo 187 dias morando em Liège, na Bélgica – acrescenta-se aí uma bagagem de oito países visitados, contato com diferentes culturas e línguas, visitas a museus, óperas e mais inúmeras experiências que por muito tempo pareceram distantes da minha realidade pessoal. Andy Warhol, Dalí e Picasso de repente se tornaram acessíveis e próximos. Por incrível que pareça, hoje dificilmente encontro fotos em que apareço sozinha nesses espaços, acredito que isso aconteceu porque a minha maior preocupação era capturar e, de certa forma, levar um pedacinho de cada um desses lugares e pessoas comigo. No que concerne à formação de culturas híbridas todos somos de alguma forma impactados pelo viver do outro, da mesma forma que tive a chance de conhecer o carnaval alemão em Colônia e poder estabelecer comparativos



O sonho do intercâmbio sempre me pareceu impossível, pois como moro no interior e isso torna a entrada na universidade ainda mais difícil, nunca imaginei que através da UFPR e do curso de Produção Cênica poderia conhecer o mundo.

Além de conseguir uma imersão cultural no meu destino, Lisboa – Portugal, pude ter contato com as nacionalidades mais variadas possíveis: indianos, iranianos, romenos, eslovenos, russos, africanos, etc. Costumes totalmente diferentes daquilo que a gente acaba imaginando como contexto europeu.

O intercâmbio em Cinema me trouxe oportunidades de ver filmes que ajudei a criar, produzir e escrever sendo exibidos no cinema *São Jorge*, em Lisboa, e no *Auditorium Parco della Música*, em Roma, ganhar prêmio e participar do 9ª Rome Film Fest e Expo Milano na Itália, e ainda ter filmes que trabalhei presentes na rota de festivais europeus, recebendo prêmios até hoje.

Não há possibilidade de experiências como essas não marcarem a vida da gente para sempre. Todo mundo deveria ter o direito de fazer pelo menos um intercâmbio durante a vida.

**Andrio Robert Lecheta –
Lisboa – PT**



TOM_ufpr_v2, n.3 2016 - agosto

“Não costumo pensar no intercâmbio como uma experiência, vejo-o como uma vida. Uma breve vida vivida em intensos 6 meses no sul da Espanha, em Granada, cidade hispano-árabe aos pés da majestosa Alhambra. Foi uma troca de culturas, vivências, sentimentos e impressões. Pude ter contato com pessoas de todos os lados do mundo – todos mesmo! Desde vizinhos argentinos a tímidas estudantes da Coreia. Foram muitas as novidades! Perceber as distintas visões e pensamentos sobre determinados assuntos, viver em uma cidade que respira história e grandes momentos, além de descobrir que mesmo em outra língua é possível encontrar compatibilidade...não há como mensurar! Não encontrei fronteiras, apenas pontes. Estudei muito, mas também me diverti, amei, dancei, viajei, cresci. Descubri uma nova parte de mim, entendi o quanto a cultura influencia

com o que temos por aqui, nosso grupo de amigos brasileiros que morava em Liège fez questão de organizar uma festa junina, com direito a feijão, pão de queijo, pipoca e canjica. Fizemos todos os nossos amigos de outros países dançarem quadrilha, colocando até quem não estava entendendo muita coisa para fazer o caminho da roça”.

**Ana Carolina
Maoski**

**Intercâmbio:
Liège – BE /
Comunicação
Social –
Jornalismo**



A experiência que tive durante o intercâmbio foi gratificante: pude conhecer novas culturas, conhecer um pouco da arte local, conhecer pessoas de vários lugares do mundo e até consegui melhorar meu inglês, mesmo indo para Portugal.

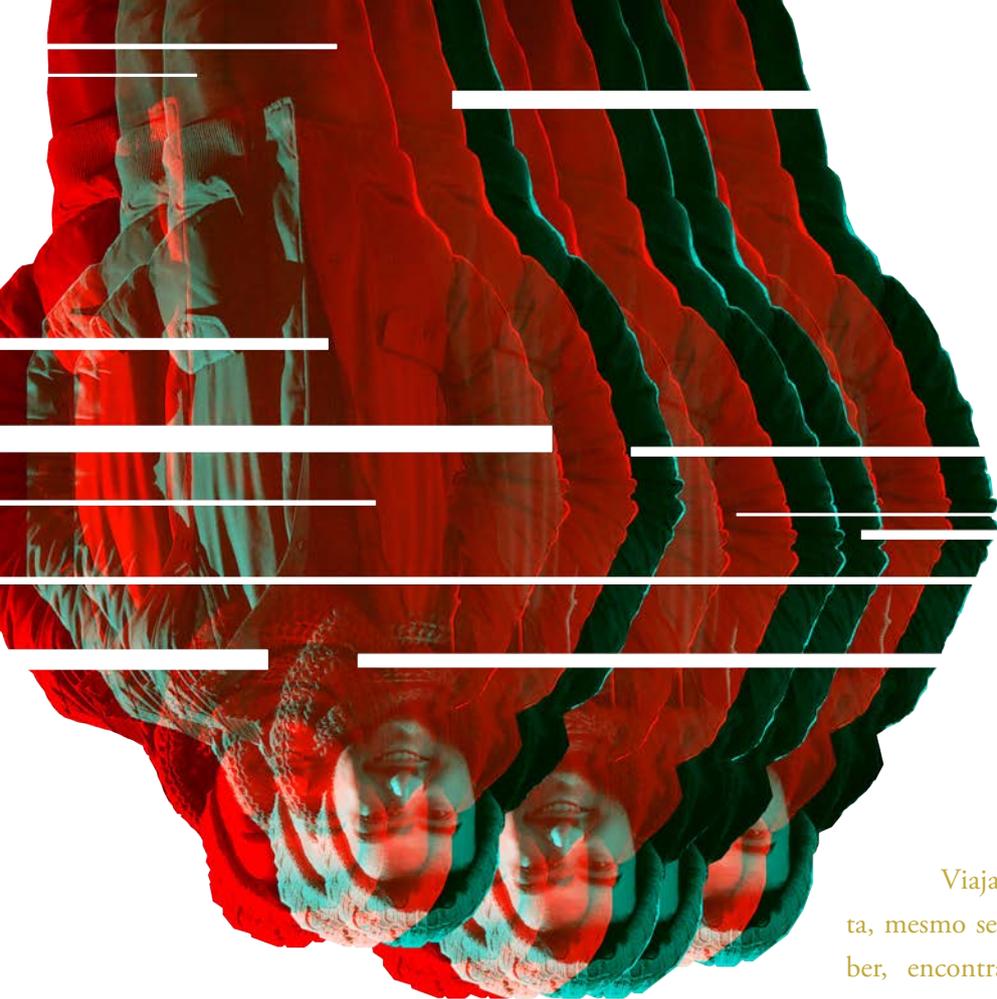
E, durante o intercâmbio, pude ter a oportunidade de ter várias primeiras vezes:

Primeira vez que viajei de avião, primeira vez que fui para outro país, primeira vez que viajei sozinha para um lugar onde eu não conhecia ninguém, primeira vez que pude viver a cultura de outro lugar e ter as minhas próprias experiências, primeira vez que conheci lugares que eu só via pela televisão, etc., etc., etc.

Esse com certeza foi um dos melhores momentos que já vivi e que me deixou com um imenso desejo de viajar mais.

Evelin Dallavecchia

Intercâmbio: Lisboa – PT



Viajar acarreta, mesmo sem perceber, encontrar novas referências.

Realizar o período de intercâmbio no Curso de Teatro da Universidade do Minho, no país de Fernando Pessoa, foi uma experiência muito enriquecedora. Além de ter contato com uma cultura ligeiramente diferente da nossa e de poder desvendar as curiosidades dela, pude me aventurar na arte da interpretação e sair um pouco de trás das coxias. Pude experimentar a calma do estilo de vida da cidade denominada berço da nação e pude conviver com uma gente acolhedora, que muitas vezes me fez esquecer que estava longe de casa.

quem somos e o quanto temos que nos abrir para novas culturas a fim de aperfeiçoar quem um dia seremos. Pude entender que nascemos para ser multiculturais, sem barreiras e distâncias. Encontrei um novo espaço em mim, onde hoje mora um pouco de Espanha, Portugal, Marrocos, Suíça e outras tantas culturas que conheci. E o maior sentimento que ficou é de que talvez eu já não me encaixe aqui, que ainda há muito por descobrir, sentir, viver. E que se acomodar é a pior escolha a se fazer. Fica o aprendizado! Além da saudade”.

Bruno Santos,
Comunicação
Institucional,
UFPR (Intercâmbio
de set/14 a
mar/15 – Granada/
ES)



Viajar, para mim, é sem dúvidas compreender novas fronteiras. E não é uma fronteira apenas geográfica. É a fronteira de encontro com o outro e sua cultura, suas perspectivas, seu olhar no mundo. Você prepara uma mala de uns 10 kg e volta com uma de 20, 30 kg, no sentido literal e figurado.

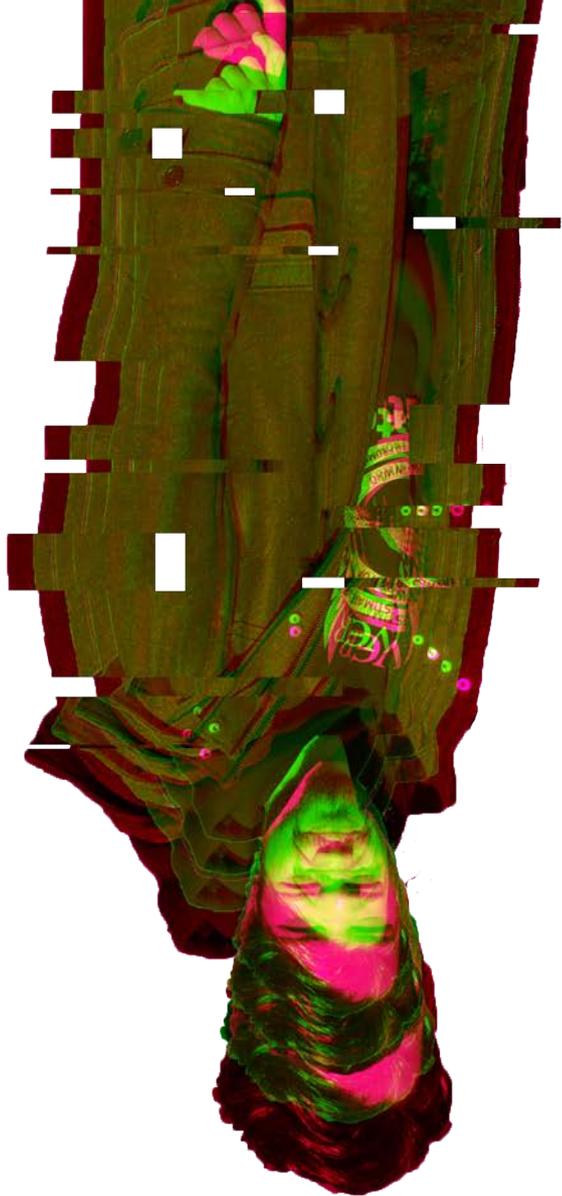
Quando recebi a notícia de que havia ganhado a bolsa de estudos para a Mobilidade Acadêmica, mal pude acreditar. Foi inevitável idealizar como seria morar em um país europeu. Durante o voo tocou, por diversas vezes, uma canção-propaganda da companhia aérea interpretada por três cantores de língua portuguesa: uma brasileira, uma portuguesa e um angolano. Essa canção é uma celebração desse encontro com o outro, da chegada a uma nova fase da vida de braços abertos.

Hoje posso dizer que há uma Patricia antes da Mobilidade Acadêmica e outra depois, com uma bagagem maior: cheia de histórias, amigos e aprendizado. Da janela do avião vi muito mais que céu, terra e mar. Vi a minha vida com sentidos para continuar a voar.

Patricia Pluschkat

Évora, Portugal

Fevereiro a agosto/2012



A cidade universitária era pequena e meu corpo se acostumara à bicicleta. Acostumara-se a pedalar pesado ante os fortes ventos que separavam o centro da cidade das áreas residenciais. Meu paladar acostumara-se à cidra, bebida alcoólica popular no Reino Unido: uma espécie de cerveja fermentada de maçã (ou outras frutas) que aprendi cedo a apreciar. Minhas mãos acostumaram-se a desenhar arcos com os dedos, muitas vezes deslocando um breve aceno no ar ao invés de um abraço – apesar da pouca temperatura. Meu corpo acostumara-se ao ir e vir de estações de trem e de metrô, à transição de temperaturas entre o dentro e o fora de casas e salas e estúdios e mercados e lojas e galerias e museus bem aquecidos. A

Portugal é o país da tradição, da melancolia, dos pastéis de nata, do bacalhau e do vinho do Porto.

Portugal é um país apaixonante.

Apaixonante por seus sotaques, suas expressões, suas cores, mas, principalmente, por sua gente.

Sem dúvidas, voltei com as melhores referências que poderia ter encontrado.

Pois.

Gilmar Kaminski Junior

Curso de Licenciatura em Teatro – Universidade do Minho

Guimarães, Portugal

Nada mal um tempinho em um cartão-postal – flores, cafés, a Biblioteca Nacional... (havia também alcoólicos inchados morando em pontos de ônibus). O prédio da Escola Normal que abrigava o Serviço de História da Educação tinha problemas de conservação, goteiras... e um bosque em que se podia almoçar (sempre em equipe) sanduíches comprados na rua. Senti frio e me senti sozinha em Paris, conheci franceses extremamente sim-

Quando surgiu a oportunidade da mobilidade acadêmica, abracei com força. Tal oportunidade me levou para uma das universidades mais antigas e tradicionais da Europa, a Universidade de Coimbra, em Portugal, onde estudei por seis meses no curso de Estudos Artísticos. Tive o privilégio de aprender com grandes mestres das áreas de teatro, cinema, dança e artes visuais, adquirindo novas impressões, ideias e vasto conhecimento, além da convivência com várias novas culturas, devido a cidade ser universitária, tornando o cenário multicultural e global, expandindo meu alicerce sobre o mundo. A mobilidade foi, para mim, um suspiro para incertezas quanto ao futuro profissional, um presente de reconciliação. A experiência foi bela, para além do conhecimento acadêmico adquirido, há também o aprendizado de vida, ensinando a se virar numa cultura oposta a sua, conviver com pessoas de todos os cantos do mundo, aprender a fazer tudo por você mesmo, sem contar com ninguém.

130

**Thiago Rafael
Ferreira Bueno**





garganta à sensação seca da calefação necessária para combater o frio. A língua acostumara-se ao sotaque característico inglês. O olhar acostumara-se – e se deslumbrava – ao observar a diversidade de rostos presentes nos transportes subterrâneos de Londres. Enquanto isso, a mente acostumava-se a voltar e, tendo voltado, sentia nas pernas e na língua, nos acenos e poucos abraços, na garganta e na pele a saudade de outras terras.

Rafael Wolff

“Fazer intercâmbio para o exterior não fazia parte dos meus objetivos antes de começar a estudar na Universidade Federal do Paraná. Sou aluno do 3º ano de Tecnologia em Produção Cênica, curso responsável por despertar o meu interesse em estudar fora do Brasil. Sempre fui fascinado em conhecer de perto culturas diferentes, e percebi que participar da Mobilidade Acadêmica era uma chance para realizar este desejo. O país de destino escolhido foi Portugal, estava certo que aqui levaria uma vida culturalmente portuguesa e, com grande satisfação, posso afirmar que eu estava errado, pois voltarei para o Brasil com uma vasta bagagem cultural híbrida. Nestes seis meses tive o imenso prazer em fazer amizade com pessoas de diversas partes do mundo e poder conviver dia após dia dentro de culturas, tradições e costumes diferentes. Vou levar para o Brasil um pouco de Portugal, mas também um pouco da Espanha, Itália, Angola, Palestina, Japão, China, Coreia (do Sul e do Norte) e tenho certeza de que todos levarão para seu país um pouco do Brasil”.

Willian C. Klimpel, 20 anos, Coimbra – PT.

páticos – e brasileiros que não sabiam mais voltar para o Brasil; pesquisei livros didáticos, mas o que me chamou a atenção foi a autonomia e a altivez das mulheres mais velhas. Alguns registros? O acervo de livros no estúdio alugado, as padarias... e o carteiro que, tendo acesso livre ao prédio, sobe as escadas e dá pancadas na porta até poder me entregar uns livros comprados pela internet – às 8h da manhã de sábado!

Suzete de Paula Bornatto – Paris – 2010



POST SCRIPT

Lançamento do TOM Caderno de Ensaios #3

Bruna Emanuela Vacelkoski | Gilmar Kaminski Junior [texto]

Virginia Benevenuto [fotografias]

Performances. Um evento. Um evento-performance. Um acontecimento. Um espaço onde todos foram público e todos foram performers. Onde artistas já consagrados na cena curitibana performaram com iniciantes das artes do corpo. Um espaço híbrido. Nem mesmo quem passava na rua ficou de fora, uma vez que já no início da noite, quando os artistas escoregavam e escalavam a parte externa, olhares curiosos foram arrancados.

O evento performático aconteceu na Casa Selvática, um local que exala arte. Construído coletivamente, o lançamento do Tom #3, liderado pela figura de Titi Souza, foi marcado também pela espontaneidade, por manifestações instintivas das mais variadas formas. Planejadas ou não, performances, vídeo-performances, exposições, leituras poéticas, pocket shows e projeções foram algumas das atividades que aconteceram na noite do dia 20 de agosto, atraindo um público que lotou o local. Todas estas expressões cruzaram-se e complementaram-se formando uma teia única, porém múltipla como um todo, a qual envolveu todas as características da Casa proporcionando diversos diálogos entre público e artistas.

Assim foi o lançamento da terceira edição do Tom Caderno de Ensaios #3 – Territórios Deslocamentos Híbridismos – um evento único, num espaço que possibilitou criar, idealizar, experimentar. Desmistificando conceitos, pondo à prova julgamentos pré-estabelecidos, buscando expandir as fronteiras do corpo híbrido, colocando-o à mostra, deixando-o performar a partir daquilo que é, metaforicamente preso numa gaiola, mas cotidianamente preso à uma sociedade conservadora. Deslocando o indivíduo de sua zona de conforto e o colocando em xeque com o que é tido pelo senso comum como diferente e estranho.









El proceso de hibridización de los lenguajes artísticos

Ismael Scheffler

Resumen

Una tendencia del arte contemporáneo es la producción de obras de arte híbridas que se caracterizan por la mezcla de lenguajes artísticos al punto que ya no son más clasificables por las áreas tradicionalmente comprendidas a partir de sus especificidades y medios. Las mezclas de elementos, de materias, de técnicas, de estructuras, de culturas experimentadas ni siempre encuentran denominaciones que alcancen clasificarlas. Mismo las manifestaciones artísticas que son híbridas por su “naturaleza”, como el teatro, viven cierta desterritorialización. En este artículo son hechas algunas reflexiones sobre este proceso y terminologías, también es presentado de manera sucinta el curso de especialización en Artes Híbridas realizado en la Universidad Tecnológica Federal de Paraná (UTFPR), en Curitiba.

DOS CUERPOS EN DEBATE CON EL MUNDO: UN ENSAYO SOBRE POESÍA Y RÉGIMENES DEL ARTE

Frederico Fernandes

Resumen

Este ensayo analiza e interpreta el cuerpo y su contribución para la comprensión de los regímenes del arte. La primera parte trata del viaje de Telémaco (cantos I-IV de la Odisea). Las representaciones de los cuerpos con apariencia divina contribuyen para legitimar la verdad, bien como la idea de una vida común. La segunda parte dialoga con la historia verídica de Elena Hoyos y el Conde von Cosel, comprendiendo el cuerpo como metáfora del arte y de la poesía contemporáneas. El régimen del arte es determinado por un cuerpo comunicante, envuelto en un proceso de potencial dilución del trabajo artístico.

Palabras clave: cuerpo; poesía, régimen del arte.

título

TOM UFPR

imagens

Bruna Michelin, Carol Castanho e
Lucas Garcia (bolsista)

revisão de texto

Rebeca Pinheiro Queluz

projeto gráfico

Victor Uchoa (bolsista)

SUPUPERVISÃO E PRODUÇÃO

editorial

Ronaldo Corrêa

editoração eletrônica

Victor Uchoa (bolsista)

formato

700 x 990 px

tipografia

Adobe Garamond Pro, Fria Mono e Montserrat

número de páginas

134

periodicidade

semestral

ISSN

2448-136X

PRODUÇÃO DE LANÇAMENTO

Corpos Inquietos e
Bruna Emanuela Vacelkoski

O TOM UFPR é uma publicação desenvolvida por estudantes bolsistas sob a orientação de professores do curso de Design da UFPR em colaboração com a equipe da Coordenadoria de Cultura - PROEC.

Agradecimentos:



PRODUÇÃO
CÊNICA

carol
castanho
fotografia

GranGran

