



Thadeu Rabelo Cecílio dos Santos

**Usos da voz na poesia brasileira:
incursões no projeto Subcena**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: prof. Frederico Coelho

Rio de Janeiro
abril de 2021



Thadeu Rabelo Cecilio dos Santos

**Usos da voz na poesia brasileira:
incursões no projeto Subcena**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Gustavo Silveira Ribeiro

UFMG

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2021.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Thadeu Rabelo Cecílio dos Santos

Graduou-se em Comunicação Social – Produção Editorial na Escola de Comunicação da UFRJ, em 2009. É assistente editorial no Grupo Editorial Record. Já trabalhou nas editoras Intrínseca e Zahar. É um dos organizadores do projeto Subcena, em colaboração com a Audio Rebel e o Quintavant, e da coleção de poesia A Galope, em colaboração com a Garupa Edições. Edita o selo kza1, plataforma multivalente de produção cultural de poesia. Pesquisa os cruzamentos contemporâneos do acontecimento poético, especialmente a interseção entre voz, poesia e performance. É poeta.

Ficha Catalográfica

Santos, Thadeu Rabelo Cecilio dos

Usos da voz na poesia brasileira : incursões no projeto Subcena / Thadeu Rabelo Cecilio dos Santos ; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2021.

133 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poesia brasileira contemporânea. 3. Poesia experimental. 4. Performance. 5. Voz. 6. Corpo. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Dedicatória

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1912330/CA

Para Bernardo Oliveira e Maria Bogado

Agradecimentos

À minha família, minha mãe Dalva, meu pai Gil, meu irmão Braulio.

À CAPES e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos, sem os quais esse trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao meu orientador Fred Coelho, pela sintonia fina e pelos saltos à beira do precipício.

Ao GT de Poesia da PUC-Rio, organizado por Maria Cecília Brandi, Marina Ivo e Amarílis Lage, pelas melhores leituras do ano de 2019. E ao GT de Ações Afirmativas, formado por Bárbara Daniel, Noêmia Duque e Renata di Carmo, pelas lições de luta.

Aos coletivos parceiros, principalmente à Mídia Ninja e ao Fora do Eixo, ao Favelab, à Oficina Experimental de Poesia, à Garupa, ao 4e25, à Oficina do Prelo e ao És Uma Maluca. Agradecimentos especiais à Audio Rebel e ao Quintavant, pela usinagem traidora. Mil obrigados a Ernesto Sena, Mariana Mansur, Luan Correia, Daniel Duarte e Pedro Azevedo. À Ivana Bentes e ao Laboratório de Inovação Cidadã. Ao Ivan Costa e ao Sebo Belle Époque.

À Joana Passi e ao Luiz Guilherme Fonseca, pela liderança e pela dedicação à organização discente (estendido a toda comissão de alunes representantes). À Bia Freitas e à Camila Uchôa, pesquisadoras incríveis que conheci no programa, pela amizade e pelo apoio. À turma de Mestrado de 2019, pelo carinho e empatia, pelo aprendizado coletivo nas trocas de inteligências misteriosas.

Ao Tazio Zambi e à Luiza Leite, pelos incentivos e pelos aconselhamentos. À Juliana Travassos, por todo seu esforço e pelos seus triunfos.

À professora Eneida Leal Cunha, por oferecer a energia para acreditar no possível. E à banca examinadora, pelos apontamentos e pelo franco diálogo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Santos, Thadeu Rabelo Cecílio dos; Coelho, Frederico Oliveira. **Usos da voz na poesia brasileira: incursões no projeto Subcena**. Rio de Janeiro, 2021, 133 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho analisa a evidência da voz na poesia (seus usos e sua expressão) através de um conjunto de apresentações realizadas pela Subcena, um evento mensal de poesia e performance, ativo por dois anos consecutivos (2017-2019) e sediado no estúdio Audio Rebel, Rio de Janeiro. Essas performances estavam principalmente voltadas para experimentações sonoras, emissões de uma poesia vibracional, em que a construção do poema se faz junto à percepção do entorno. As situações evidenciaram o ato de poesia como uma leitura/invenção de si, em que corpo, voz, som e cidade estão inseridos no *sentido* do poema e passam a se reconfigurar em torno dele. É a partir de dinâmicas ficcionais operantes que a voz toma para si a estrutura do texto e, ao mesmo tempo, oferece sua sonoridade natural e/ou artificializada. Nesse jogo entre cena e encontro, o poema é uma comunhão que, presente de corpo a corpo, torna-se acionamento de um *fluxo* criativo decorrente do convívio.

Palavras-chave

Poesia brasileira contemporânea; poesia experimental; performance; voz; corpo; cidade; som; ruído

Abstract

Santos, Thadeu Rabelo Cecílio dos; Coelho, Frederico Oliveira. **Uses of the voice in Brazilian poetry: incursions into the Subcena Project.** Rio de Janeiro, 2021, 133 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation analyzes the evidence of the voice in Brazilian poetry (uses and expressions) through a set of presentations made by Subcena, a monthly event of poetry and performance, active for two consecutive years (2017-2019) and hosted at Audio Rebel studio, Rio de Janeiro. These performances were mainly aimed at sound experimentation, emissions of vibrational poetry, in which the construction of the poem is done together with the perception of the environment. The situations evidenced the act of poetry as a reading/invention of the self, in which body, voice, sound, and city are inserted in the *sense* of the poem and reconfigure themselves around it. The voice based on fictional dynamics takes upon itself the structure of the text and, at the same time, offers its natural and/or artificialized sound. In this game between scene and meeting, the poem is a communion that, present from body to body, becomes the activation of a creative *flow* resulting from coexistence.

Keywords

Brazilian contemporary poetry; experimental poetry; performance; voice; body; city; sound; noise.

Sumário

Introdução	9
Arte como estratégia cultural	9
Capítulo 1 – Cidade: ato, ficção, poder	13
Esquina	13
SuperRio	18
Plano B	25
Eu sou o Rio	32
Capítulo 2 – Corpo: escrita, gesto, lição	39
Estúdio	39
Sem garantias	43
Vazio	50
Bichos	58
Capítulo 3 – Voz: reinício, pulsão, pivô	67
Repetir	67
Ler	77
Vocigrafia	85
Pivô	94
Capítulo 4 – Som: transição, ruído, canto	102
Ruído	102
Transição	108
Duração	116
Canção	123
Considerações finais	127
A questão oral	127
Referências	129

Introdução

Arte como estratégia cultural

Desde que o trabalho no projeto Subcena se tornou substancial o bastante para a formação de um panorama de performances, muitas questões críticas chegaram sem avisar. O pique da produção cultural que se converteu na construção de uma agenda, somada às demandas de pré e pós-produção, não dava espaço para a situação privilegiada que agora tenho a oportunidade de explorar, trocando de posições entre minhas atuações como produtor cultural e pesquisador.

O projeto Subcena, que organizo com Bernardo Oliveira e Maria Bogado, é um evento de poesia e performance que acontece no estúdio Audio Rebel, no Rio de Janeiro, desde 2017. O projeto foi interrompido por tempo indeterminado por conta da pandemia do novo coronavírus, portanto, o que tratamos aqui se deu até dezembro de 2019, data de nossa última performance. Ao longo desses anos, organizamos 25 edições, participaram cerca de 100 artistas de diferentes frentes de atuação. Também contribuímos como curadores convidados em outras produções culturais realizadas na cidade.

Durante nossa caminhada como produtores independentes, realizamos o trabalho que planejamos por amor. Não nos movemos para dar resposta às questões críticas porque, principalmente, nunca houve necessidade de uma orientação do projeto para arregimentar tais debates. Em retrospecto, essa distração se mostrou afortunada. *Pensar a prática pela prática*, movimento que se tornou para nós uma espécie de guia de navegação intergaláctica, retornou como uma lição importante para a tentativa de análise do campo que criamos. Um caminho para articular as performances produzidas e o conjunto crítico que arranjei nos dois anos em que pude me dedicar ao mestrado.

A orientação de Fred Coelho foi determinante para que houvesse uma mudança do meu ponto de vista para transformar o projeto Subcena em campo de pesquisa. A partir daí, me preparei para que o campo se manifestasse. Isso deu origem a uma escrita movida pelas ações. Principalmente pelas gravações, feitas em sua maioria por Ernesto Sena, que compõe nosso acervo no YouTube. Afastei-

me, portanto, de um debate mais duro sobre a fragmentação material ou desidentificação formal em poesia para me dedicar a outros. Tornou-se via uma virada de análise que não toma parte das pontuações de arte atravessada (hibridismo, campo ampliado, poesia expandida, crise de verso ou intermedialidade...), com a finalidade de *testar* a Subcena como campo de pensamento. Não há dúvida de que a arte atravessada interessa ao projeto, principalmente quando me dedico à noção de *transição*. No entanto, nos momentos de decisão sobre quais caminhos tomar, fiz valer uma compreensão *mezzo* esotérica de que, caso fosse recurso para a minha crítica, viria a mim; coisa que não aconteceu.

Às portas do centenário da Semana de Arte Moderna, fiz a opção imaginária pelo escândalo. A opção de ser vaiado enquanto leio *Os sapos*. De fazer alguma coisa que trabalhasse a inserção de um início-sem-começo. Não à toa, boa parte dos meus apontamentos aqui parte de situações em que a máquina classificadora se expõe defeituosa. Foram as performances que me levaram a pensar a ação dos meios de maneira desconfiada. Essa desconfiança é, claramente, uma consequência da operação da voz. Uma desconfiança que se realiza pela horizontalidade de hierarquias.

Provocar o escândalo imaginário é uma maneira de, por seguinte, deixar rolar, *deixar vir*. Nesse exercício, as performances que realizamos na Subcena se distanciaram da *produção* e começaram a me dizer e me mostrar coisas. Não apenas sobre o que eu pensava sobre a ação decorrente delas, mas também sobre os debates que mapeei na pesquisa. As performances mudaram minha maneira de ler. Essa mudança se tornou tão arrasadora que não houve outra saída que não dobrar-se a ela. O que realizo aqui, então, é o relato desses acontecimentos pareados entre a performance e a leitura, acontecimentos que chamamos de *incursões*.

Para perceber como os usos da voz variaram dentro do projeto Subcena, proponho um ciclo em quatro etapas através do sistema *cidade* → *corpo* → *voz* → *som*. Um sistema derivado da produção cultural que resultou em tópicos-guia. Essa organização contribui para que o debate formal dilua suas investidas na imersão do *fluxo* e do *sentido*, valores da performance e do ruído com os quais

diálogo com proximidade. Os caminhos de articulação da poesia a partir desse sistema ajudam a abrir uma caixa-preta para a crítica de poesia: a crítica da experiência.

Essa tentativa não demanda nada das Letras para requerer sua disciplina. Apenas assim faz. Assim é a voz. Para isso, também não concorda prontamente com o entendimento da literatura a partir de uma indústria que reproduz seu próprio sentido histórico. “A literatura se encontra fora de si”, arrisca Gonzalo Aguilar (2011, p. 7, tradução minha), não porque algo de enigmático lhe tenha ocorrido ao longo do tempo, mas porque “a persistência de um conceito de larga tradição como literatura se sobrepõe ao reconhecimento de que a literatura não tem lugar senão fora de si”. A explicação de Aguilar para “se encontra” e “fora de si” é paradoxal e descaradamente não quer resolver um lugar para a literatura sem lançar mão de uma deslocalização. A aposta na persistência, redobrada nesta dissertação, é uma atribuição da mutabilidade que orbita a permanência garantida pela edição – *persistentemente* se move, enfim, para encontrar-se em movimento.

Há aqui um aceno para o incentivo de Ulises Carrión (2014) em difundir a noção de arte como estratégia cultural. Uma autonomia de artista que tem a ver com o domínio dos meios de distribuição, no caso de Carrión, desenvolvido pelos sistemas de arte postal dos anos 1970-80. Para ele, a lição da arte postal como modelo transformador do encontro deveria ser comunicada e levada adiante. Na atualidade, as redes de coletivos parecem funcionar de maneira parecida, pois são espelhos de uma participação cujo engajamento na cidade é feito pela tomada da autogestão. Como aponta Heriberto Yépez (apud Carrión, 2014, p. 235), a propostas renovadoras de Ulises Carrión indicavam que sua maneira de trabalhar não se revelava por um *ismo*, mas pela organização da “infraestrutura completa”. A camada ideológica perde valor em relação ao trabalho braçal ou, melhor dizendo, o trabalho braçal *faz* a ideologia. Yépez nos oferece a imagem de Carrión como um artista antirromântico que recusa a divisão social do trabalho para a distribuição de arte. Os resultados da autogestão são multivalentes: impressos, áudios, vídeos, performances. A ênfase do trabalho se torna então puramente prática, desvinculando-a de uma associação do/a artista com o meio. Afinal, a paridade artista-meio é alicerce da especialização. Uma paridade que Carrión destrói em mil pedaços.

Hoje, não sabemos se Ulises Carrión foi um escritor. Mas sabemos que Ulises Carrión escreveu. Essa *escrita* parece apenas possível porque houve a compreensão da arte como estratégia cultural, uma energia criativa que chamamos aqui de *agir-fazer*. Esse espírito inventor assombra o sistema *cidade* → *corpo* → *voz* → *som*. Assombra principalmente porque a sonoridade codifica o ambiente, logo, o território. É a partir daí que propomos então uma voz que emerge como mídia ficcional. Como emissão de um corpo-mídia.

Contudo, os fundamentos da voz se elaboram em *giros* de uma existência desorganizadora, desafiando a cada vez quem tenta dizer *o que ela é*. A voz é misteriosa porque profética, disruptiva porque efêmera. A voz é morredoura. Seu prisma não permite um centro. Nem uma permanência. A voz faz o que veio fazer. Ela escorrega, a voz está viva.

Ao longo destas páginas, e espero que alguma impressão desse tipo aconteça a você durante a leitura, estamos evidentemente entregues a uma estranheza que se mostra insurreta quando provocada a (se) anunciar.

Capítulo 1

Cidade: ato, ficção, poder

Esquina

Antes de analisar os usos da voz na poesia, vejo a necessidade de pensar melhor como um ato de poesia pode ser trabalhado na cidade. Quer dizer, vamos falar bastante sobre uma voz que é *provocada a provocar*, e então, pensar como a voz se insere no contexto que lhe é proposto. Tentar ver melhor como são estabelecidas as estratégias que resultam na agenda de poesia do Rio de Janeiro torna-se um nó importante para analisar o conjunto de produtos do projeto Subcena. Além de, principalmente, acercar-nos de uma compreensão sobre como as ações são construídas e compartilhadas. Quando a poesia é um acontecimento, as propostas emergem do próprio ato. Trabalhar a poesia, nesse caso, é agir.

Isso implica diretamente na ativação de áreas de atuação. O primeiro movimento de produção da Subcena foi a delimitação do espaço, definir o lugar onde a partilha da voz/som aconteceria. Buscar espaços, abrir frentes de atuação. Cavar por dentro da cidade. Essas eram as motivações que, pelo menos de minha parte, resultaram na criação do projeto Subcena. Conhecer e desafiar as dinâmicas da cidade a partir das maneiras com as quais o Rio ativa e hospeda a poesia, de como a cidade veicula e distribui a poesia, daí, a partir da prática de criar acontecimentos – de *produzir*¹ –, estabelecer um trabalho. Pegando emprestado um samba sobre águas e amor, eu achava que, ao insistir no desafio, poderia entender como a cidade se verte numa espécie de fluxo de criatividade acionado pela poesia, ciclos que se renovam como uma “água de chuva no mar”,² tal cantou Beth Carvalho.

¹ Utilizo o termo *produzir* em consonância com Vilém Flusser (1994, p. 57, tradução minha) quando diz que “‘produzir’ significa tirar o objeto em questão de seu contexto para colocá-lo em outro, significa uma mudança ontológica. Isso quer dizer que o objeto é arrancado de um contexto negado (o mundo, que é como não deveria ser) e colocado num contexto afirmado (o mundo, que é como deve ser). O gesto de produção é um gesto que nega o mundo objetivo, pois afirma que esse mundo objetivo é falso, mau e odioso”.

² Beth Carvalho, “Água de chuva no mar”, *A madrinha do samba*, 2004,

Se estamos pensando a voz a partir das apresentações do projeto Subcena, faz-se necessário também pensar as estratégias do projeto, e como as articulações desse campo do fazer artístico (que pretensamente propõe uma abertura indefinida para o poema) foram fundamentais na construção dos resultados que queremos analisar.

Para pensar a formação de uma agenda cultural lidamos com um conjunto de circuitos (que envolvem artistas, produtores, coletivos, proprietários, incentivadores etc.) que *colocam em ato* as possibilidades latentes do trabalho dos/as artistas, seja através de propostas inventivas – como as do projeto Subcena – ou de formatos mais ou menos estabelecidos, numa rede de atuações diversas que dá campo às atividades que se valem do poema para realizar uma performance.

Este Capítulo, portanto, é uma tentativa de pensar o acontecimento da poesia a partir das tramas em jogo na produção cultural independente e, principalmente, como esse jogo notadamente marcado por atitudes e enfrentamentos – e principalmente pela espontaneidade – abre um campo de trabalho para a pluralidade dos atos poéticos no Rio. Esses circuitos atuantes na cidade formam uma rede crucial para pensar a experiência da voz na poesia contemporânea – principalmente, faço lembrar, se queremos pensar a autonomia da voz na materialização de um poema.

Essa questão também está intimamente ligada à máquina da burocracia de fomento, disposta pelas políticas culturais, com implicações econômicas, sociais e estéticas, e seus problemas triviais, como a infraestrutura – marcada pela limitação do acesso aos equipamentos culturais da cidade – ou a distribuição insuficiente de recursos públicos e privados. Interessa aqui, sobretudo, perceber como as políticas culturais contribuem para configurar as áreas de atuação, além disso, notar como suas determinações impactam a periodicidade das performances e o volume de trabalho da produção cultural independente. Isso é fundamental para que tais áreas se mantenham ativas.³

³ Ver Capítulo 3 – Repetir.

A maneira como cada coletivo lida com a deficiência das políticas culturais no Rio pode se mostrar bastante diferente uma das outras. As estratégias em atuação, se pensamos, por exemplo, na rede de saraus da cidade, podem ter cortes e/ou cruzamentos curatoriais e de público bastante diversos, e modos de fazer igualmente diversos. São conjurações⁴ de forças locais e/ou periféricas, raciais, de gênero, sexuais, feministas, de movimentos sociais ou de atividade político-partidária, de acolhimento e partilha, de fabulação e questionamento, de autodefesa e ataque, que fazem com que, hoje em dia, os saraus se caracterizem como uma plataforma de ativismo cada vez mais popular, em que a invenção do dizer é uma via das lutas – uma de suas formas de expressão.

Tais dinâmicas são basilares para o circuito de saraus. São os posicionamentos coletivos, a tomada conjunta de uma ação, que diferencia cada um deles na maneira de conduzir adversidades e conflitos, e decidir quais serão as escolhas acionadas para dar forma à conjuração – e a realização de um ato. O sarau Poesia de Esquina, em atividade desde 2011, na Cidade de Deus (CDD), Zona Oeste do Rio, é um bom exemplo de como as estratégias do sarau são tensionadas para demarcar uma área de atuação autônoma e autogestionada. Organizado por poetas e ativistas daquela região, o sarau começou a acontecer em bares,⁵ motivado pela necessidade de promover encontros entre os artistas da CDD e um público a descobrir. Com o passar dos anos, Poesia de Esquina chegou a ter uma sede própria e, em 2019, publicou pela editora Esquina, criada pelo coletivo, uma antologia com 38 poetas que deram corpo às atividades do sarau. A antologia é organizada por uma de suas articuladoras e fundadoras, a poeta Viviane Salles.

⁴ Conjuração 44 foi um dos grupos que se apresentou no projeto Subcena (*ver* Capítulo 3 – Pivô). O nome do coletivo é especialmente interessante para pensar a adesão de artistas-participantes nesse tipo de organização. Conjurar tem a ver com chamar, convocar para o encontro, sobretudo para conspirar, se articular para “promover uma rebelião, uma revolta; insurgir-se, revoltar-se” (Dicionário Caldas Aulete: “conjurar”), e seu uso portanto faz-se bastante pertinente para tratar da conexão entre pessoas que se organizam em coletivos (*ver também* Adriana Azevedo, 2021).

⁵ Poeta e organizador do sarau Cooperifa, em São Paulo, Sergio Vaz (apud Tennina, 2013, s/p, grifo meu) atenta para a importância dos bares como área de atuação em periferias quando diz: “O espaço que o Estado deixou para nós é o bar, aqui não tem museu, não tem teatro, não tem cinema, não tem lugar para se reunir, e o bar é o nosso centro cultural, onde as pessoas se reúnem para discutir os problemas do bairro, aonde as pessoas vêm se reunir depois do trabalho, onde as pessoas se reúnem quando vai jogar bola, ou quando é um aniversário, se reúnem para ouvir e tocar samba, então o bar é a nossa ágora, a nossa assembleia, o nosso teatro, tudo, a única coisa que o Estado deixou para nós foi o bar, então a gente ocupou o bar. **É só isso o que a gente tem, então, é isso o que vamos transformar.**”

Em entrevista à *Revista Usina*,⁶ Viviane Salles faz um importante comentário sobre as questões que aqui tentamos levantar:

Esses saraus são importantes porque quem ganha um salário mínimo vai consumir o que de cultura? Televisão? Rede Globo? Vai consumir alguma coisa, tem que consumir. Tem que ter um caminho pra fazer das coisas de difícil acesso mais acessíveis. Cinema é foda. Tem que ter cineclube apoiado pelo Estado. Sarau apoiado pelo Estado. Poesia de Esquina não pode ser exceção, não. Tem que ter sarau em toda favela. Alguma coisa que estimule eventos culturais a que as pessoas tenham acesso. Óbvio que as pessoas têm que ter acesso ao Circo Voador, assistir aos últimos lançamentos do cinema, do teatro. Mas ao mesmo tempo, dá pra valorizar o que pode ser uma intervenção local. (...) O que me preocupa muito é que tem muito sarau na favela que não vai ter fôlego, porque não vai ter grana, não vai ter estímulo pra continuar. O poder público não pode ser pai ou mãe, ele tem que estar junto. Ao mesmo tempo, a manifestação espontânea é muito bonita, também não dá pra começar a criar sarau por causa de edital.

Viviane Salles deixa claro na entrevista que a organização do sarau é uma resposta à deficiência de políticas culturais na CDD. É, no entanto, para evidenciar a ausência de incentivo que o coletivo Poesia de Esquina se formou. É parte de sua ação, inclusive, falar sobre isso e dar o sentido comunitário à ação, intrínseca às suas propostas, abrindo assim uma oportunidade para o encontro.⁷ A atuação do coletivo intenciona não apenas criar um “point cultural”, como diz Viviane Salles, para manifestação de artistas da CDD voltada para os moradores da CDD, mas também receber o público de qualquer bairro da cidade. Afinal, isso também é fazer um sarau funcionar: tornar-se referência num panorama que tem outras referências, entre as citadas pela poeta, estão “o Cachaçarau, em Acari”, “o CEP 20.000”, que acontece no Humaitá, “no Jardim América tem o sarau do Renan, o Jardins Poéticos, quase na fronteira com Vigário Geral”, além destes, “tem um sarau da Rocinha”, outro “na Biblioteca Parque”, no Centro, “o Sarau do

⁶ Entrevista de Viviane Salles a Santiago Perlingeiro e Duda Kuhnert. Rio de Janeiro: *Usina*, 2016. Disponível em <<https://revistausina.com/28-edicao/entrevista-com-viviane-de-salles/>>. Acesso em 04/04/2021.

⁷ Em 2012, quando o bar que sediava o Sarau do Binho, em São Paulo, foi fechado pelo fato de seu proprietário não ter um alvará de funcionamento, Allan da Rosa (2012, s/p, grifo meu) escreveu um manifesto em que salientou a importância do local para encontros. Diz ele: “Este sarau, o mais antigo e dos mais cooperativos de São Paulo, mesmo levando o nome de seu idealizador tem a agenda guiada pela demanda da comunidade. Quase toda semana chega alguém, algum coletivo, com um livro pra lançar, uma urgência pra debater, uma animação pra projetar. O Sarau do Binho tem a pauta levada pela beirada da Zona Sul e não é uma marca que visa crescer o ibope do Robinson [dono do bar]. **É um encontro com o encanto, com estética, com a política** (...) Ali construímos amizades sólidas e flexíveis, aprendendo a apreciar, a perguntar e a discordar. Ali chegou gente de toda América do Sul, do Norte, de África, da Europa, da Ásia. Veio até gente de outros bairros de SP que parecem ser outro país.”

Escritório”, realizado na Lapa, “o evento do Jessé [Andarilho] lá em Madureira” e o “Corujão da Poesia, que é outro público, uma galera de classe média que gosta de uma literatura mais comportada”, que acontecia no Leblon. A rede se forma, então, a partir de afirmações no perímetro urbano – áreas de atuação –, locais que se conectam pela prática e pela partilha da voz, em que os momentos vividos dentro do circuito fundamentam o fazer. Organizar o Poesia de Esquina é o principal objetivo do coletivo, que dá mostras de que se trata de uma ação indispensável para a CDD, porém, é a passagem dos agentes culturais pelo circuito que intensifica a participação em outros saraus e azeita a trama viável (literalmente, uma experiência de *ir e vir*) sempre a partir de uma mobilização. Forma-se, assim, uma rede.

Outro aspecto relevante que reforça o sentido comunitário dos saraus é uso do espaço urbano – uso que se dá através de uma intervenção, uma tomada da área. Viviane Salles conta que o próprio nome do sarau Poesia de Esquina “é autoexplicativo de uma poesia que tá na rua, que tá na esquina e que você pode acessar e se manifestar”. A preocupação do coletivo é realizar uma ação liberada de qualquer tipo de empecilho para o trânsito de pessoas, em um movimento que tem a solidariedade como uma de suas premissas fundamentais. E isso vale não apenas para o público que deseja conhecer novos poemas, mas para poetas que queiram apresentar seus trabalhos e se comunicar com os/as presentes. Uma abertura para todos/as, não apenas para a recepção, mas também para a emissão. Essa liberação da prática também denuncia as ações culturais que acontecem em ambiente fechado e/ou com cobrança de ingresso em áreas valorizadas do Rio de Janeiro (como acontece no projeto Subcena). Para Viviane Salles,

A grande ideia do nome [Poesia de Esquina] tem a ver com a deselitização da poesia, da literatura, e dizer que é da rua, da Cidade de Deus. Durante muito tempo o evento literário foi pra poucos, brancos, ricos, de uma determinada parte da cidade. E agora a gente faz um sarau na Cidade de Deus que a Zona Sul vai para assistir e respeita, entende que é tão importante quanto [os saraus da Zona Sul].

Poesia de Esquina assume uma visão da cultura a partir do território e de suas dinâmicas socioeconômicas, o que faz da rua uma área a ser disputada e conquistada – prevendo uma atuação que, de início, é determinada pela demarcação do lugar e o estabelecimento de uma periodicidade dos encontros.

Para quebrar a inércia de ação no território, o coletivo desvia a orientação classista da poesia como uma atividade de usufruto dos moradores de bairros abastados, intervindo no fluxo de poesia que é represado e reconfigurando suas dinâmicas de participação.

A *cidade codificada* passa então a operar como principal fonte desse fazer, algo que é construído e subtraído com a mesma força, às vezes, em um mesmo plano da urbanidade, como se um Cais do Valongo soterrado à espera de irromper na matéria do Rio fosse tomado como símbolo de sua condição permanente. O desafio então passa a ser nomear a cidade, dizer a quem pertence, como pertence e qual história conta. A ação fere a marca poética que diz sobre o lugar.

SuperRio

Poesia de Esquina interrompe uma situação dada pela estrutura social apartada que é marca incontornável da cidade do Rio. Uma cidade que não se explica por nomes e datas, e que parece se mover pela história duvidando que as coisas que acontecem possam ser contadas. Ainda assim, o Rio dá infinitos sentidos à vida das pessoas que vivem aqui, e cada um/a se agarra à cidade do jeito que a *inventa*: o Rio sempre será um ícone em disputa – e, por isso, todas as tentativas de descrevê-lo sempre darão vez a um retrato infiel.

O vídeo *SuperRio, Superfícções* (2016), de Guerreiro do Divino Amor, é trabalhado em cima da ideia de como a cidade do Rio pode se mostrar, projetada a partir de um mapa visual-narrativo que escancara os múltiplos *Rio* – no vídeo, sua geografia urbana é reorganizada em camadas de imagens que redefinem a cidade ao descrever suas frentes imaginárias de poder: as “superfícções”. *SuperRio* se apropria da cenografia da previsão do tempo dos telejornais locais, em que uma âncora à frente de um mapa da região metropolitana avisa os telespectadores sobre as condições climáticas do dia seguinte, onde e quando haverá sol, chuva, mormaço, as temperaturas mínimas e máximas, os deslocamentos das massas de ar, regimes de marés e ressacas, balneabilidade das praias ou a velocidade dos ventos. Ali, as condições climáticas são transpostas em condições político-sociais

e refletem os impactos que os discursos de poder exercem na noção pública de cidade, na vida dos moradores.

As “superfícções” aspiram sintetizar percepções de realidades paralelas (ou, melhor dizendo, realidades centrais) que organizam o imaginário coletivo do Rio. Apresentadas pela âncora de telejornal, “superfícções” são construídas por colagens de discursos do jornalismo e da publicidade, fragmentos que vistos lado a lado encenam uma curiosa afinidade. Trata-se da própria estética ficcional do “SuperRio” e da sociedade “supercarioca”.

São exemplos dessas afinidades: uma representação da superioridade da Rede Globo e os “rumores” das redes sociais que “encenam, caracterizam e multiplicam as superfícções”; a especulação imobiliária e a expansão dos condomínios fechados, “enclaves de superconforto, interligados por corredores de supersegurança”, em que aparece o condomínio Península, na Barra da Tijuca; e os pastores midiáticos da SuperAssembleia e da SuperUniversal, que representam o poder do SuperDeus, consumado pela reunião massiva de fiéis que ocorre anualmente na Marcha para Jesus, uma das principais agendas religiosas da cidade.





Figura 1: Dois frames de *SuperRio, Superfícies*, de Guerreiro do Divino Amor. Acima, a âncora de telejornal mostra a atividade de vulcões como *erupções sociais*; abaixo, ônibus lotado e o trânsito caótico fazem parte do dia a dia na cidade, uma cena comum da “superescravidão”.

Disponível em <<https://vimeo.com/131345711>> . Acesso em 06/04/2021.

O vídeo escancara uma noção de que os discursos de poder das mídias de massa, dos consórcios de construtoras e das igrejas evangélicas são validados como *poder público*, e consequentemente, em paralelo ao pensamento de Jota Mombaça (2016), influem na maneira como a violência é distribuída na cidade, conferindo às ficções uma capacidade de legitimar violações, não apenas para agentes do Estado mas também por interceptadores que agem como se Estado fossem. Guerreiro parece bastante consciente de como as “superfícies” se tornam enredo legitimador da violência, em um dos momentos mais impactantes do vídeo, a voz em off da corretora de imóveis do Península diz claramente como “pessoas estranhas” podem ser “levadas dali” por funcionários do condomínio. O que salta da fala da corretora é rapidamente assimilado: a paranoia da vigilância, a seleção das pessoas “diferenciadas”, o racismo que é reiterado pela lógica dos grandes empreendimentos imobiliários.

A maneira como Guerreiro constrói seu vídeo faz com que suas “categorias ‘sociológicas’”,⁸ como diz Bernardo José de Souza (2016) no Prefácio da versão em livro do trabalho, passem também a cutucar a prática acadêmica por meio de um modo de pensar gerador de imagens delirantes, em que discursos

⁸ Bernardo José de Souza, “Prefácio”. Guerreiro do Divino Amor. *SuperRio, Superfícies* [publicação], 2016. Disponível em <<https://pt.calameo.com/read/0041776046411142d92d3>>. Acesso em 04/04/2021,

críticos sobre estruturas sociais são percebidos sensorialmente e experimentados em um plano info-visual de análise e convívio. A estética do vídeo de Guerreiro, que mistura elementos de arte digital, um tipo de *vapor wave* brasileiríssimo e pluridimensional, é contrastada como cenas cotidianas da cidade do Rio. Na prática, funciona como uma montagem para o discurso que ironiza o trabalho de classificar para, então, construir sua crítica das normalizações, situações corriqueiras da cidade amplamente reconhecíveis.

Para Jota Mombaça (2016, p. 5, grifo meu), a criação de ficções está na gênese da violência colonial permanente, daí a importância insurgente da ficção científica – da distopia, da imaginação de cidades possíveis e da construção de um futuro tangível – como modo de reformular as ficções de poder. Para ela,

Não é, portanto, a dimensão ficcional do poder que me interessa confrontar. São, mais bem, as ficções de poder específicas e os sistemas de valores que operam no feitiço deste mundo, e seus modos de atualização dominante. Nessa chave, o monopólio da violência tem como premissas gerenciais não apenas o acesso às técnicas, máquinas e dispositivos com o que se performa a violência legítima, mas também as técnicas, máquinas e dispositivos com o que se escreve a violência, os limites de sua definição. Esses dois processos de controle se implicam mutuamente e dão forma a uma guerra permanente contra as imaginações visionárias e divergentes – isto é: contra a habilidade de pressentir, no cativo, que aparência tem o mundo em que os cativos já não nos comprimem. Liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer **um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo**, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo.

Mombaça (2016) provoca a ficção em sua virada realista, fugazmente oculta nos costumes em seus arcações de símbolos e identificações, e na violência sistêmica, na forma de uma ação, de uma agressão. Sua proposição encara a percepção de mundo como instância móvel, material, a ser deslocada de sua conservação intencionalmente, da mesma maneira como essas narrativas são transformadas a qualquer momento pelo centro do poder. A parcialidade de sua crítica, direcionada para as “ficções de poder específicas”, se concentra em revelar um problema localizado, cujo confronto se coloca feito um revide – uma substituição, uma afirmação – das forças operantes nessas modelagens. No diálogo que aqui proponho com o trabalho de Guerreiro do Divino Amor,

Mombaça parece intuir que as “superfícies” devem ser alteradas em uma atividade prática que confere à arte seu domínio potencialmente manipulador de realidades e revelador de uma consciência do instante.

É bastante difícil refinar as ficções de poder atuantes no Rio. Distingui-las em sua intenção definidora no ajuda a entender a temperatura política da cidade. Hoje em dia, nos acostumamos a chamar esses embates de *guerra de narrativas*. As ficções de poder oferecem uma leitura determinada para os fatos. Nós de nossa história recente que são processados e reprocessados para *seguir* em disputa, e ao mesmo tempo, *seguir* como fonte de imaginação. Tudo o que acontece na cidade é filtrado por esses dispositivos de informação, recolocando à disposição da sociedade interpretações diversas para uma mesma ocorrência e desfazendo qualquer possibilidade de uma compreensão comum. Um fato nunca é apenas um fato, mas o ponta pé de uma sucessão de versões.

Assim, percebemos como alguns acontecimentos recentes são imaginados pelos sistemas ficcionais. Alguns fatos podem fornecer indicativos do estado geral de coisas – habitualmente trágico e calamitoso – em que a cidade mergulhou nos últimos anos: os grandes eventos, como o Rock in Rio, a Copa do Mundo de 2014 e, principalmente os Jogos Olímpicos de 2016; os protestos de Junho de 2013; o projeto das UPPs, iniciado em 2008; a alta de preços dos serviços e aluguéis, em 2014, que fez a classe média se ver em um Rio \$urreal; a expansão imobiliária em condomínios fechados; a gentrificação do Centro pelo Porto Maravilha e da Zona Oeste pelo projeto olímpico; prisões de cinco ex-governadores em investigações de corrupção, três deles pela força-tarefa da Lava-Jato; a eleição do bispo Marcelo Crivella para a prefeitura, em 2016, e sua prisão em 2020; eleição e impeachment do governador Wilson Witzel, respectivamente, em 2018 e 2021; por fim, a eleição do presidente Jair Bolsonaro, em 2018; o crescimento de grupos paramilitares das milícias e do tráfico; a escalada de terror das operações policiais; a consolidação das redes de ódio.

Há, contudo, um fato nesse panorama de acontecimentos (nem sempre aleatórios) que toca cada uma dessas pontas soltas ao mesmo tempo; um trauma, ainda em choque, que marca profundamente a vida no Rio dos últimos anos: o

assassinato a tiros da vereadora Marielle Franco, em 2018, no Estácio. Um crime covarde o qual, passados mais de mil dias, não tem seus mandantes denunciados.

Em muitos de seus momentos mais marcantes, o Rio é tudo, menos uma cidade maravilhosa.⁹ Se tomamos a cidade pela sua versão redimensionada, encontramos *in loco* o “SuperRio” e suas violações fundantes. Contudo, essa espécie de *território codificado*, essa cidade vertida pelas suas ficções, entrega um conjunto de operações para a abertura inventiva e transformadora, individual ou coletiva, sempre sintoma de uma rotina marcada pela fricção corpo-cidade, um embate dos moradores *contra* o território, acumulando em si os contextos das disputas políticas que se colidem na imaginação coletiva. Essa experiência que parece acomodar em si os “limites da navalha”¹⁰ – seja na maneira de narrar fatos e pertencimentos, seja na compreensão da própria história ou na construção de um sentido para a vida comunitária futura –, muitas vezes se constitui na verve do *produzir*, do movimento organizado de deslocamentos ontológicos que captura esses sintomas em forma de imagens, sons, vídeos, textos, oralidades, acontecimentos em que a mesma cidade – quando não apenas mapa, paisagem, cenário – é o meio da expressão. Faz-se, portanto, um *Rio em aberto* que ressurge do emaranhado de discursos de cidade. Uma cidade manipulável, um ícone móvel, cujos contornos naturais, demográficos e históricos podem se apresentar em versões mutantes de sua definição.

É essa cidade, movimentada pela invenção, que passa a funcionar como chão para os acontecimentos da poesia que queremos analisar. Afinal, a demarcação de um lugar, a organização dos coletivos, o desdobramento das performances, além de outras atividades que se colocam no interstício agir-fazer para a poesia e atuam paralelamente ao plano da realidade, trazem para “aqui e agora” (Zumthor, 1997, p. 33) modulações recorrentes que conferem uma

⁹ A icônica imagem de cidade maravilhosa muitas vezes retrata um cenário de natureza exuberante e descontração da cultura popular. Recentemente, vale destacar ao menos dois eventos que retomaram visões da cidade maravilhosa e tiveram alcance global: o longa-metragem de animação *Rio* (2011), dirigido por Carlos Saldanha, com seu protagonista, a arara-azul Blu; e os mascotes-anime dos Jogos Olímpicos 2016, Vinícius e Tom, representando respectivamente fauna e flora brasileiras, em homenagem a dois dos principais criadores da bossa nova (e de uma ficção para o Rio), Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

¹⁰ Faço menção ao título do livro de poemas *O limite da navalha* (2017), de Italo Diblasi. Há ali lições sobre táticas passionais, confronto político e, principalmente, sobre como não se entregar; uma navalha que, quando protege, ataca.

percepção do território e, portanto, uma versão de cidade, que muitas vezes encontra na voz a única maneira de se criar ficcionalmente. Vemos, então, um Rio pelo prisma de suas mutações, de seus níveis diversos de representação. Enquanto o uso da cidade se faz trampolim de uma poética, o Rio acumula seus dizeres, formulações que querem espetar seus alicerces. O que surge, muitas vezes, são as linhas tortas de uma poesia que se faz pelo território, talvez pela necessidade de conhecê-lo, talvez pela postura de renomeá-lo. É, contudo, a partir de um chão vibrante, capaz mesmo de se supor linguagem, que a cidade volta à cena despida de suas etiquetas. Sempre há uma cidade a se inaugurar, como são as investidas que fazem-na aparecer e tornam-na palpável. Como acontece em um poema de Bruna Mitrano (2019), a cidade é algo que se pode mover pelo toque.

moro a setenta quilômetros do mar
 moro a duas horas e meia do mar
 moro a dois ônibus e
 vinte e quatro estações de trem e
 onze estações de metrô
 do mar

moro a tanta preguiça de ir
 até o mar
 mas todo dia piso
 nos dois montes de areia
 da calçada do vizinho
 e lembro que

só esquece o mar
 quem mora perto do mar

eu não esqueço que

moro onde não escolhi
 moro onde posso morar e
 às vezes é de madrugada e faz silêncio

às vezes é de madrugada e durmo
 ouvindo o barulho da água
 do valão de frente a minha casa

e acordo com a boca salgada
 nos olhos dois montes de areia¹¹

Plano B

A organização dos coletivos dá mostras de um modelo viável para a produção cultural independente, modelo o qual a manutenção de um fazer artístico proporciona a construção de um mirante para os demais fazeres, e através da conexão de seus membros, inúmeras possibilidades de interação e trocas são articuladas. No entanto, a independência que um coletivo estabelece na cidade do Rio (como vimos na breve apresentação do Poesia de Esquina, em relação ao Estado, à mídia de massa e à distribuição da violência) é construída em cima de uma delicada negociação com o sistema social-cultural, em que cada caso, cada assunto, é resolvido e deliberado por vez, a ver o que está em jogo diante dos ganhos e das perdas, além de, claro, não deixar fugir de vista os objetivos desejados. A independência não significa isolamento, mas o controle de tomada de decisão. Não significa separação, mas sim autogestão. Essas dobras éticas que são colocadas na (sobre)vivência dos coletivos fazem com que o termo *produção cultural independente* seja sempre “volátil e polissêmico” (Muniz Jr., 2016, p. 108), portanto, de ampla semântica. A dificuldade de distinguir a independência nas redes de coletivos pode dar a entender que o assunto é muito influenciado por uma noção de *independente* como inegociável, irascível, de diálogo difícil,

¹¹ Bruna Mitrano, Curta Poesia. Rio de Janeiro: Canal Curta, 2019. Disponível em <<https://youtu.be/d9OHwmGtntM>>. Acesso em 04/04/2021.

quando, na prática, trata-se justamente de uma afirmação da negociação, de um modelo de organização de produções que se resguarda para, desde aí, dialogar com qualquer questão.

Na tentativa de classificar o termo *produção cultural independente*, o pesquisador José de Souza Muniz Jr. (2016, p. 108, grifo meu) apresenta as questões principais que orbitam a prática de tais produtores, valendo-se do seguinte panorama:

Em termos muito gerais, a produção cultural independente será concebida como aquela que está fora – ora por escolha, ora por condição – dos circuitos e mercados massivos; que não adota as lógicas de rentabilidade e marketing dos grandes conglomerados de cultura e mídia que oligopolizam setores como a música, o cinema, a edição etc.; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra hegemônicas. Ao mesmo tempo que se opõe implicitamente ao dependente – ou seja, ao agente e **às práticas culturais subordinadas às lógicas que recusam para si** –, esse produtor se definirá a contrapelo de certos carrascos da dependência – o mercado, o mainstream, as grandes empresas privadas, as instâncias públicas etc. que controlam a produção, a circulação e a legitimação dos bens simbólicos.

Os “termos muito gerais” de Muniz Jr. (2016) parecem se voltar a uma ideia de *independente* como uma reação a certa ordenação dos discursos que corroboram uma infraestrutura cultural estabelecida, seja como negócio ou como linguagem (quando não como uma sobreposição entre negócio e linguagem), e de ampla distribuição. Se este é ou não um bom termo para designar essas atividades, nos interessa perceber como a independência caracteriza certa produção artística, concentrando-nos nos sentidos das escolhas de uma curadoria-passional que configura um movimento que estamos chamando de *colocar em ato*.

A partir desse panorama apresentado por Muniz Jr. (2016), a *independência* se insurge como negação, demonstrada por uma recusa – situação que parece descrever um cenário de inúmeros processos de desidentificação normativa. Talvez a melhor abordagem para os motivos de fundação de um coletivo resida na conexão entre inconformados/as e deslocados/as.¹² Produtores e

¹² Vale observar que essas características são importantes para certos coletivos, e não para todos. Como os coletivos também entraram numa seara de modismo nos últimos anos, algumas capturas de seu espírito desviante são feitas por grupos que, na verdade, alimentam a *dependência*.

artistas que entendem que a realização do trabalho precisa seguir caminhos particulares, que suas práticas e produtos encontram pouca absorção pelas empresas e instituições de arte e comunicação, contudo, cientes de que no horizonte da distribuição do trabalho é necessário criar engajamentos para além das forças que totem a circulação, quando não proíbem.¹³ Os coletivos *agem*, impondo-se frente a um sistema que tende à padronização e ao lugar-comum, situações que, muitas vezes, se tornam incentivadoras da reiteração das ficções de poder majoritárias.

O projeto Subcena se inseriu em uma rede de produção cultural independente capitaneada pelo coletivo Quintavant, o estúdio Audio Rebel, a partir de um conjunto de articulações que estabeleceram uma cena atuante de música experimental no Rio. Como apontam as pesquisadoras Maria Siqueira (2013) e Bethania Brandão (2018), essa cena teve um ponto de referência embrionário: a loja de disco Plano B,¹⁴ que funcionou na Lapa, entre 2004 e 2014.

As atividades propostas para aquele espaço converteram a loja de disco em área de atuação, em lugar de encontro de artistas e experimentação sonora. Plano B passou a receber músicos locais, brasileiros de outros estados e estrangeiros de diferentes partes do mundo, residentes no Rio ou de passagem, criadores de processos sonoros experimentados a partir propostas inventivas – principalmente voltadas para o improviso e o ruído –, que se arriscavam em experiências musicais inabituais. As apresentações aconteciam dentro da loja e,

¹³ Alguns casos de censura vem marcando a cena dos coletivos nos últimos anos. Um deles, vale lembrar, aconteceu em 2019 na exposição Literatura Exposta, na Casa França-Brasil. O coletivo *És uma maluca*, um coletivo parceiro importante e presente em muitas de nossas atividades, foi proibido pelo governo do Estado a realizar uma performance vinculada à obra “A voz do ralo é a voz de Deus” porque haveria nudez dentro da instituição. *O Globo*, 13/01/2019. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/governo-do-estado-fecha-exposicao-na-casa-franca-brasil-que-teria-performance-com-nudez-critica-tortura-23368861>>. Acesso em 04/04/2021.

¹⁴ Como relata Brandão (2018, p. 50), “o Plano B era uma pequena loja de disco – aproximadamente quinze metros quadrados – localizada na rua Francisco Muratori, Lapa. O casal Fernando Torres e Fátima Lopes, donos da loja, promoviam apresentações de diferentes artistas, que transitavam entre a performance e a música experimental, transformando o lugar numa associação cultural, que além dos shows quase semanais e gratuitos – Plano B Live Sessions – também oferecia cursos e workshops dedicados às técnicas e métodos de produção e criação artística. Durante seus anos de funcionamento – iniciou suas atividades em 2004 e fechou as portas em 2014 – o Plano B virou ponto de referência do experimentalismo sonoro no Rio de Janeiro.” Para Siqueira (2013, p. 58) “o Plano B tornou-se, assim, referência na cidade como espaço não só para compra e venda de discos que não se encontra em qualquer lugar, como para escuta e experimentação de novas sonoridades musicais.”

com o tempo, passaram a ser coordenadas por uma agenda cultural com uma curadoria singular que só parecia ser possível acontecer lá. Como relatou Hermano Viana (2011, s/p) à época, “quem presta atenção na vanguarda da vida artística do Rio de Janeiro já está careca de saber: desde 2004 ali [no Plano B] funciona um dos melhores e mais importantes centros culturais da cidade.”¹⁵

Em 2010, a rede de colaboradores construída em torno das performances do Plano B já se encontrava com força suficiente para mudanças na área em que as atividades aconteciam, motivada pelas próprias limitações do espaço. A loja era pequena e os equipamentos acústicos, semiamadores. Sem falar na vizinhança, frequentemente incomodada com o que acontecia naquela porta de uma rua residencial da Lapa. A movimentação puxada por aquelas práticas, com o tempo, refletiu-se na busca de condições melhores para realizar as sessões, e levou “alguns dos frequentadores do local a procurarem os donos da Audio Rebel e criarem o evento Quintavant” (Brandão, 2018, p. 52).¹⁶

O estúdio Audio Rebel, em Botafogo, possuía uma infraestrutura mais profissional para receber a cena identificada com o Plano B. Desde 2005 até 2010, o estúdio se mantinha como espaço para ensaios de bandas, realização de pequenos shows (principalmente voltados para a cena de bandas punk e hard core), gravação de discos e serviços de trilha sonora, entre outros. A agenda do Quintavant acrescentou mais uma camada ao perfil da Audio Rebel. A diversificação de estilo das apresentações trouxe para a casa artistas interessados em improviso e ruído – e um novo público que passou a frequentar os shows –, com o passar dos anos, as atividades do Quintavant fizeram com que a Audio

¹⁵ Nesse mesmo texto, Hermano Viana (2011, s/p) relata como frequentar a loja de discos poderia mudar a experiência cultural na cidade: “No Plano B, durante o carnaval, também tive outra experiência provavelmente mística ao me encontrar no meio da performance insana dos suecos do Enema Syringe que tocavam uma versão electro-trash de Sex Pistols enquanto lá fora passava um bloco cantando ‘Mamãe eu quero’ – acredite: a combinação funcionava de modo perfeitamente zen.” Disponível em <<https://hermanovianna.wordpress.com/2011/10/15/plano-b/>>. Acesso em 04/04/2021.

¹⁶ Como diz Siqueira (2013, p. 50) “Apesar dos donos e administradores do Plano B conseguirem manter a casa movimentada e com público cativo (...), chegou um ponto em que aquilo que ali acontecia em termos mais propriamente musicais precisou ganhar mais algum espaço – sobretudo onde a bateria pudesse soltar-se sem ser logo em seguida alvo de reclamação no entorno habitacional. Foi assim que Renato Godoy, Alexander Zhemchuzhnikov e Filipe Giraknob, em uma parceria com Pedro Azevedo [Audio Rebel], resolveram criar um evento novo, que pudesse juntar os músicos que já tocavam no Plano B assim como outros com um trabalho experimental ‘de vanguarda’.”

Rebel se tornasse referência de uma cena de música experimental que, posteriormente, também se desdobrou em epicentro de uma nova cena da canção.

Em 2012, na oportunidade de uma apresentação do Quintavant no Novas Frequências, festival anual de música experimental sediado no Rio, Renato Godoy, Alex Zhem e Pedro Azevedo deram um panorama da intensidade com a qual o coletivo vinha trabalhando e das dificuldades costumeiras da produção cultural na cidade:

De lá [2010] pra cá [2012], muita coisa vem acontecendo: projetos se solidificaram, outros nasceram, discos estão sendo gravados nessas apresentações, surgiram novos produtores, novas casas se interessaram em abrigar o evento e artistas de fora do Rio estão se interessando em participar. Atrair um público que saia de casa pra conhecer novos projetos musicais, mantendo o foco da curadoria aqui no Rio de Janeiro, são os maiores desafios. Mas o que mais motiva são essas parcerias que estão sendo feitas entre os músicos, produtores, espaços pra show e público que vem se formando. Tocar pra uma plateia instigada é sempre um imenso prazer. Um sonho (acho que unânime) de quem produz cultura no Rio de Janeiro seria ter um sistema de captação de recursos mais acessível, menos burocrático, menos engessado e menos calcado numa curadoria pálida e sem pesquisa. Ou seja, menos política, menos hype e mais música.¹⁷

De início, Quintavant era o nome de um evento que acontecia às quintas-feiras (daí o *quint* que, acrescido de *avant* – de *avant garde* –, deu nome ao coletivo). A reunião de experimentadores do som e a sede em um estúdio com boa estrutura para shows e gravações forneceu a química perfeita para uma intensa agenda de atividades. O interesse em trabalhar a música nos limites da invenção sonora fizeram com o que o Quintavant se destacasse diante de outras cenas que tendem a modelos de composição e performance massivos, “estilos musicais que não assumem uma parcela de ruído, ‘sujeira’ ou erro” (Brandão, 2018, p. 73). Nos anos seguintes, o coletivo se desdobrou em outras frentes, que passaram a constar desde curadoria para festivais e instituições de arte, participação na agenda de outras casas e gravações de álbuns, culminando na criação do selo próprio QTV, em 2014.

Interessa-nos observar como a rede do Quintavant, mesmo quando em diálogo com artistas internacionais, mantém-se intricadamente amarrada à cidade.

¹⁷ Festival Novas Frequências, 2012. Disponível em <<https://www.botequimdeideias.com.br/flogase/conheca-o-selo-qtv/>>. Acesso em 05/04/2021.

Como disse Eduardo Manso (apud Brandão, 2018, p. 111) sobre a formação do catálogo do QTV: “A gente queria alguma coisa que expressasse uma movimentação que a gente tava fazendo aqui no Rio”. Um dos primeiros lançamentos do selo, o álbum *Bota Fogo* (2014), em alusão ao bairro onde nasceu o Quintavant, foi mixado a partir de uma sessão de improviso do norueguês Paal Nilssen-Love com músicos cariocas, o próprio Eduardo Manso acompanhado de Felipe Zenícola e Arthur Lacerda. Em 2016, a gravação do show do trio de free jazz Full Blast, liderado pelo saxofonista alemão Peter Brötzmann, deu origem a *Rio* (2018), trigésimo álbum do QTV, também lançado na Europa pelo selo austríaco Trost Records (Brandão, 2018, p. 114). Em 2021, *Rocinha*, álbum de estreia de Mbé, também passa pela sina da cidade.

No entanto, se pensamos em acionamento do território, uma das realizações do Quintavant mais incisivas na exploração da cidade foi a terceira edição do Festival Antimatéria, em 2018, que contou com uma agenda de cinco dias de programação. O evento, que “surgiu a partir das experiências com a programação contínua do evento Quintavant”,¹⁸ foi sediado em diferentes áreas da malha urbana do Rio, com performances que aconteceram na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Jardim Botânico; no Teatro Glauce Rocha, no Centro; na loja Void, em Madureira e, claro, na Audio Rebel, em Botafogo; e boa parte da programação era gratuita.

Com curadoria de Pedro Azevedo e Bernardo Oliveira, a proposta daquela edição do festival se concentrou em proporcionar novas situações para os artistas engajados no Quintavant, num formato de produção que possibilitou, em poucos dias, experimentar *a partir* da rede, propondo encontros e acontecimentos que efetivaram potencialmente intuições, sinais, fundamentos de pesquisa e interesse que são tensionados pelo coletivo – sempre em um exercício de *pensar a prática pela prática*. Dessa forma, o modelo do festival apresenta, desde o conjunto de performances colocadas em ato, um corte para o qual se pode refletir sobre os caminhos da música contemporânea além das descrições de estilo ou filiação criativa, explicitando a trajetória de inovação, bem como o teste de variantes nos ambientes de partilha da voz/som.

¹⁸ Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2018. Disponível em <<http://eavparquelage.rj.gov.br/festival-antimateria/>>. Acesso em 04/02/2021.

As particularidades da curadoria que emergem da prática posicionam a cena em um contexto de autorrevisão, não apenas das expressões artísticas que se tornam evidentes na colaboração, mas principalmente do choque entre prática e pensamento a partir da comparação de sonoridades lado a lado. Na tentativa de sintetizar as principais questões levantadas pelo conjunto proposto pela curadoria do Festival Antimatéria, GG Albuquerque construiu parte de sua análise sobre a cena de música experimental ao reagir à impressão de uma criança que, presente numa apresentação de Cadu Tenório (um dos nós de destaque no catálogo do QTV), teve flagrada sua curiosidade quando entou a seguinte pergunta: “Mamãe, o que ele está fazendo?”.¹⁹ Diz GG Albuquerque (2018, s/p, grifo meu):

No meio da “música experimental”, confrontamo-nos com um ideal entronizado de que as coisas são inventivas quando visam inventar o “novo”, ou oferecer soluções para “problemas musicais”. Talvez não seja bem o caso aqui — afinal, **a música é uma ficção** e portanto não existem problemas musicais. Esses artistas são inventores porque experimentam concretamente procedimentos artísticos singulares, modos intensivos de escrita que transbordam a categoria do protesto e da denúncia e tomam solidez enquanto gambiarra. Ao operar experimentos no corpo, na matéria e na espacialidade fazem germinar múltiplas formas de ver-ouvir, brotam outras possibilidades criativas, proliferam diversas escritas de si e modos de conceber o mundo.²⁰

Se para o Quintavant interessa a prática como condutora do *estar vivo*, os resultados do agir-fazer impulsionado pelo coletivo são determinados pela maneira como seus articuladores se movem entre produção e ato, como organizam as sessões e escolhem convidados/as, como fabulam a própria máquina ficcional que tem em mãos. Inventar este fazer é então o próprio fazer, enlases dos diálogos que se dão e giram em torno da experiência e da prática conjunta, da continuação e da mudança dos processos, principalmente, da mistura entre os trabalhos e da tomada de posição. Esse tipo de escolha afetiva (Di Leone, 2014), que confere à curadoria também uma intimidade, uma amizade – escolha que se dá pelo convívio – é resultado das pontes de contato e interesse criadas entre os próprios participantes do Quintavant – “afinal”, como diz GG Albuquerque (2018, s/p), “há um corpo que se lança” –, e se ali está, está para emitir e se encontrar.

¹⁹ Alexandre Duque, Cadu Tenório em: “Mamãe, o que ele tá fazendo?”, 2014. Disponível em <<https://youtu.be/KmKX3UrjuXo>>. Acesso em 04/04/2021.

²⁰ GG Albuquerque. Da cosmovisão às cosmovisões: abrindo a caixa preta dos sons, *Volume morto*, 2018. Disponível em <<http://volumemorto.com.br/da-cosmovisao-as-cosmovisoes-abrindo-a-caixa-preta-dos-sons/>>. Acesso em 06/04/2021.

Eu sou o Rio

O espaço de encontro que um coletivo engaja se torna uma espécie de usina de criação e pensamento, fazendo das escolhas uma consequência dos movimentos de produção e ato, também, de suas tomadas de posição, de seus engajamentos ficcionais e propostas de realização. Vimos dois exemplos, o Poesia de Esquina e o Quintavant, que realizam performances a partir do encontro. A independência do discurso dos coletivos coloca esses artistas em um limite tênue entre o fazer e a cidade, suas práticas e seus modos de vida, muitas vezes refletindo em suas expressões a vivência dentro de um complexo *Rio* em funcionamento. Os coletivos se reúnem para se proteger, se resguardar e, assim, ter autonomia. Somam-se, colaboram, trocam. E utilizam boa parte de sua energia para constranger o status quo. É contra essa cidade, contra seu ícone, contra sua oficialidade, que esses artistas se levantam.

Quando Ericson Pires (2007) analisou a exposição improvisada de lambe-lambes colados nos muros da Avenida Brasil na ação Atrocidades Maravilhosas,²¹ percebeu como os coletivos tornavam-se sintoma de uma situação bastante particular: na virada dos anos 2000, esses artistas estavam atuando feito uma “mídia táctica”, cuja atuação *por fora* das instituições de arte contemporânea estava abrindo caminhos para “pensar os corpos como mídias de si mesmos” (Pires, 2007, p. 57). Para ele, aqueles artistas estavam vertidos em agentes interventores da capacidade da cidade de comunicar, fazendo com que, pelo menos ali naquele momento, a paisagem cotidiana se mostrasse volátil, passível de inserção de “mídias” em seu projeto visual, “mídias” vertidas em corpos criadores de ficção.²²

Ericson Pires (2007) chama atenção para os pormenores que aquela ação coletiva estava propondo. Uma intervenção que tocou pontos sensíveis sobre a maneira como as artes visuais são distribuídas na cidade. Os tapumes e muros da Avenida Brasil foram, então, capturados: tornaram-se eles mesmos a *parede branca* de uma sala de exposições. Ao desviar aquelas imagens para o muro, e perceber um público de passantes como frequentadores de galerias, Atrocidades

²¹ Para ações das Atrocidades Maravilhosas ver Alexandre Vogler, s/d, disponível em <<http://www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas/>>. Acesso em 06/04/2021.

²² Ver Capítulo 2 – Sem garantias.

Maravilhosas contornava a agenda de exposições disponíveis na cidade. Mesmo que não fosse este o principal objetivo da ação, a proposta provocou uma discussão sobre a lógica de trabalho dos/as artistas que se reflete no programa de instituições. Pires (2007, p. 45) comenta que “a lógica do *branding* generalizado”, da maneira como Estado e setor privado organizam o sistema de arte também pelo *consumo de marca* – do museu, do teatro, do grande festival –, tornou-se um lugar de conveniências, em que os/as artistas são colocados em uma vitrine que vincula sua produção às campanhas de divulgação e publicidade dessas organizações. O empenho de recursos para arte com objetivo de valorar as marcas institucionais teve como consequência o fato de que “o *branding* invadiu todos os campos da produção cultural contemporânea” (Pires, 2007, p. 47, grifo do autor) e passou a exercer certo estatuto de normalidade, na maneira de fazer e de se comportar, tornando o espaço de arte em um código disciplinado, ainda mais quando, muitas vezes, a curadoria de instituições corrobora com o previsível e a repetição de uma *tradição*.²³

O revide a essa lógica se dá na forma de um “contra-*branding*” (Pires, 2007, p. 48, grifo do autor), propostas de organização que refletem uma virada no modelo institucional e geram movimentos de agentes culturais que se unem para encontrar maneiras de desarmar o branding. E, assim, reorientar os mecanismos da recepção, como parece intuir Alexandre Vogler (s/d, p. 2-3), um dos colaboradores das Atrocidades Maravilhosas, quando relata que a exposição-intervenção na Avenida Brasil “leva a arte em direção ao não artístico”, e aponta para o fato de que a galeria improvisada tornou “dispensável essa ruidosa pré-disposição do espectador em encontrar um ‘trabalho de arte’ num ‘espaço de arte’”²⁴ – a apropriação do muro como espaço expositivo fragilizou a noção de arte perante um sistema calcado no reconhecimento. Ao transformar a principal

²³ Sinto aqui a necessidade de modular a crítica de Pires (2007) ao sistema de investimento em arte. Como falamos acima, os coletivos carecem de financiamento e infraestrutura. Tais investimentos institucionais público e privado são claramente muito importantes, contudo, o apoio em troca de visibilidade de marca deixa ver que a intenção desses financiamentos está mais vinculada à construção do branding do que o incentivo ao trabalho de artistas propriamente dito. É essa absorção do trabalho de artista pela marca e a normalização do lugar de encontro (não exatamente o volume de dinheiro distribuído) que, a meu ver, é importante indicar.

²⁴ Alexandre Vogler. Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público. Disponível em <<http://www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Atrocidades-Maravilhosas-ac%CC%A7a%CC%83o-independente-de-arte-no-contexto-pu%CC%81blico.-Alexandre-Vogler.pdf>>. Acesso em 07/04/2021.

avenida da cidade em área de atuação, Atrocidades Maravilhosas revelou um Rio destoante de seus equipamentos culturais, consequentemente, tornou-se um vetor de diferença em um branding elitista que poucas vezes é voltado ao subúrbio carioca.

As mídias táticas conseguem realizar ações que arranham o discurso previsto da cidade, interferindo diretamente no imaginário coletivo permeado pelas ficções de poder. Ao organizar ações localizadas, os coletivos influenciam o território para determiná-lo, cavando por dentro da maquinaria curatorial para “sabotar o território vazio de outros e romper o nihil dominante” (Pires, 2007, p. 45), verificando a potência de discursos latentes na cultura que emergem de suas práticas. Contudo, os corpos-mídias organizados, quando individuados, também carregam em sua trajetória seus próprios mecanismos de ação. Quando vistos como “um corpo que se lança”, para retomar o enunciado de GG Albuquerque (2018), coadunam em si mesmos as interferências nas visões de *Rio* que concorrem simultaneamente.

Em 2018, o documentário *Eu sou o Rio*, dirigido por Anne Santos e Gabraz Sanna, protagonizado por Tantão, retomou as irradiações criativas de um dos artistas que, quando revisitado em suas falas e pensamentos, compromete-se como uma das ranhuras desviantes da cidade. Músico e artista visual, Tantão fez parte, nos anos 1980, da banda punk afrofuturista Black Future – seu único disco, lançado com a faixa-título *Eu sou o Rio* (1984), apresentava uma estética sonora bastante diferente das bandas de Brasília que, naquele momento, despontavam nas rádios e se tornavam uma fatia importante para o mercado fonográfico.

O filme, que foi exibido na Bernilane 2018, na Alemanha, marcou um momento de reaparição de Tantão como figura incontornável da cena experimental do Rio. Um ano antes, o selo QTV lançara *Espectro* (2017), de Tantão e Os Fita, trabalho que marcou seu retorno à rebelião do som. Em uma reportagem do jornal *O Globo*, Tantão foi apresentado como a “figura mítica da Lapa”²⁵ que, então, ressurgiu das cinzas do underground punk para eclodir seu “espectro” em pleno século 21. O trabalho com Os Fita colocou a voz de Tantão,

²⁵ *O Globo*, 06/10/2017. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/figura-mitologica-da-lapa-tantao-lanca-album-de-estreia-no-circo-voador-21914272>>. Acesso em 04/04/2021.

sua expressão seca, rouca e ritmada em frases retas, típicas do punk, costurada por um ambiente de tensão, sem perder o pique entre o espanto dos avisos e das colagens e sobreposições das frases-estrofes. *Espectro*, de certa maneira, colaborou para comunicar uma imagem de Tantão como alma vagante, uma espécie de anti-herói que irrompe de dentro da cidade, um sobrevivente de seus próprios demônios, “buraco negro, barra pesada”,²⁶ cujo corpo se coloca, enfim, como um *Rio*.

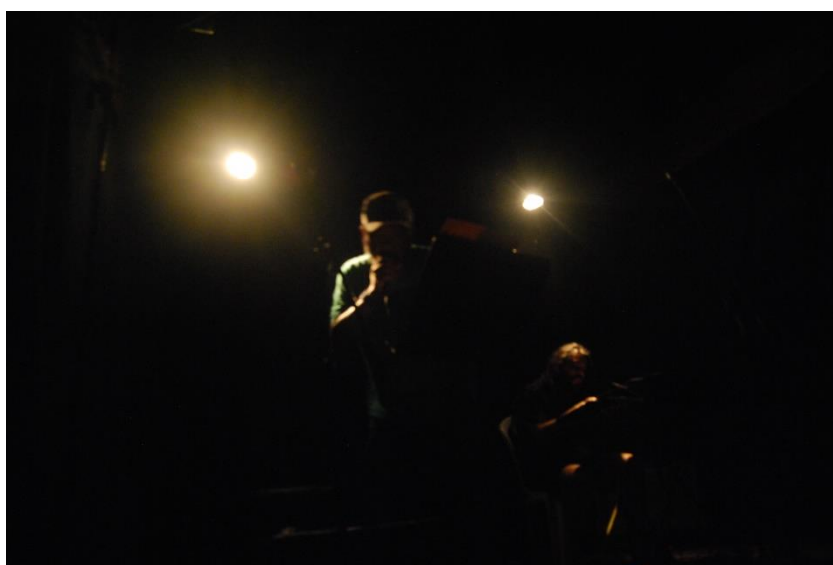


Figura 2: Tantão, acima, no frame da transmissão da apresentação junto com Os Fita, DEDO e Los Carlos, no Festival Antimatéria, Void Madureira, 2018; abaixo, performance no projeto Subcena, com Lucas Pires (um dos artistas do DEDO), na Audio Rebel, 2018.

Ações coletivas como as realizadas pelas Atrocidades Maravilhosas e corpos-espectro como os de Tantão trabalham como se aferissem rachaduras na

²⁶ “Espectro”, Tantão e Os Fita, *Espectro*, 2017.

tradição. Se a distribuição de arte no Rio se estrutura por sistemas que tendem à normalização dos modos de se relacionar com suas ficções, então, a recepção se torna cúmplice de um tipo de fidelização a um reconhecimento de cidade das instituições que falam em seu nome. A reviravolta nesse jogo acontece quando há uma “traição” (Pires, 2007) dos modelos de representação. Uma das janelas visionárias de Ericson Pires (2007) para dismantelar a hierarquia dos organismos de mediação poética diz justamente sobre a atuação em recusa e/ou negação da tradição, uma vez que é na invenção de um “traidor” que as veredas do improvável, para aludir a Haroldo de Campos, se abrem e convidam. Para Pires (2007, p. 44, grifo do autor) a tradição “*entrega a alguém*”, no sentido o qual constitui algo que é passado adiante, enquanto a traição “*entrega alguém*”, é este “traidor” que interrompe a passagem do que lhe é oferecido para *acusar*, assim, desviar os sentidos do fluxo dos modelos.²⁷ Se queremos aqui pensar como a produção cultural independente se articula e “traí” as expectativas, em como as dinâmicas de convívio se tornam dinâmicas do fazer e refletem nas escolhas afetivas (Di Leone, 2014), é preciso ter em vista que, como propõe Ericson Pires (2017, p. 50, grifo meu),

Trair é entregar alguém. Alguém pode ser qualquer um, ou mais precisamente, aquele que é entregue: aquele onde se dá o ato da traição. Não se trata daquele que é traído, nem dos elementos ou substâncias da ação, mas sim do agente local, da área de intensidade do ato. Trair – enquanto linguagem, enquanto verbo – de maneira mais específica, sugere um coletivo, uma aglutinação, um conglomerado. **Trair como encontro.** A conjunção entre o receptor do ato realizado, o espaço onde se dá o ato e a duração ou a extensão do ato, caracteriza este encontro como uma ação transitiva direta. Neste sentido, alguém (o lócus da ação) é pensado como plano de incidências de forças.

Ericson Pires (2007, p. 12) intui que a continuidade das vertentes experimentais da arte brasileira passaria pelo pensamento de uma “tradição da traição”, um tipo de nomadismo inegociável, orientado pelo “delírio” e pelas ações que giram em torno de reconstruções e arruinamentos sucessivos. Se há algo na prática dos coletivos que tem funcionado como uma dinâmica de oferecimento dessas aberturas, muito se dá pela disposição de duvidar dos regimes de vinculação de suas criações. Como indica Ricardo Basbaum (2001, p. 25) esses

²⁷ Ver Capítulo 4 – Duração.

sintomas da prática artística dos últimos anos podem ser aliados de “uma autonomia que talvez se faça sem a necessidade de reivindicar o nome de ‘arte’ como garantia prévia de sua inserção”.

As “mídias táticas” conseguem se firmar numa posição privilegiada para desenvolver esse tipo de usinagem traidora. Assumem sua negatividade diante do estado geral de coisas e agem para se expor, para se fazer evidente. Quando desdobrada nas artes do corpo, transpassam pelo gesto e pela voz, incorporando em seus movimentos o xadrez experimental que é construído pelo fazer, pelo encontro, pela disputa. Pensar produção cultural nesse contexto também é construir uma maneira de perceber e se atar às negatividades – ciente de que o limite quando testado nem sempre deixa de ser limite –, para então colocá-las em contato, lançá-las contra o muro.

Na performance de Tantão no projeto Subcena, ao lado de Lucas Pires, a escuridão da sala de shows era quebrada por apenas dois spots de luz voltados na direção do público. O backlight permitia ver apenas o contorno da dupla que, valendo-se dessa identificação fugidia, armou um ambiente de suspense; se a sonoridade proposta por Lucas Pires apontava para uma ruidagem com um toque de trilha de filme de terror trash, Tantão se sentia à vontade para gritar suas visões delirantes, que pode se mostrar em uma apropriação debochada de uma ideologia, como em “Liberté, Égalité, Cocainé”,²⁸ ou um denunciismo de nossa *rat race*²⁹ atualizada: “Os ratos roem, roem, roem / Os ratos roem”.³⁰ Se há uma estética libertária que nos dias de hoje se confunde com uma captura pelo hype das grandes cidades em associações de consumo fácil, Tantão não deixa essa bola passar: “O grafite fode tudo”,³¹ recusando-se a se aplainar pelo tolerável, no jogo por vezes duvidoso da arte urbana, repetindo a opção pela recusa da conciliação. Ele constrói sua estética em torno de si, de sua figura singular, do seu jeito de caminhar e seu giro vagaroso em cena, de sua voz desarticulada que parece dizer o

²⁸ Tantão e Lucas Pires, Subcena, 2018. Disponível em <https://youtu.be/LUdtxBqPE84>. Acesso em 27/01/2021.

²⁹ “Rat Race”, Bob Marley & The Wailers, *Rastaman Vibration*, 1976.

³⁰ Tantão e Lucas Pires, Subcena, 2018.

³¹ Tantão e Lucas Pires, Subcena, 2018.

que o além diz, alma penada sem barroquismos, “flambante no vai lá”,³² Tantão é traidor.

Eu não sou igual a você, eu não sou, eu não sou

Eu não sou igual a você, eu não sou, eu não sou

Se você não pensa igual a mim, você não presta

Eu te chamo de burro, eu te chamo de fascista

Eu te chamo de ladrão, eu te chamo de tudo

Se você não pensa igual a mim, se você não pensa igual a mim

Se você não usa, foda-se!

O Brasil que eu não quero, o Brasil que eu não quero

O Brasil que não é bom para mim

O Brasil não é bom para mim³³

³² Verso de um poema de Guilherme Zarvos sobre Tantão.

³³ Tantão e Lucas Pires, Subcena, 2018.

Capítulo 2

Corpo: escrita, gesto, lição

Estúdio

Quando eu e Vinícius Melo criamos a kza1 estávamos atrás da poesia. Criamos uma editora que, mais que publicar, queria propor. Pensar arranjos. Espaços. Fazeres. *Atrás*, no sentido de procurar por ela, e também no sentido de que não queríamos protagonizá-la. *Estar atrás*, para vê-la passar. Em 2017, assim que intensificamos os trabalhos de edição e desdobramos alguns pensamentos sobre a cena de poesia em atividades e eventos, alguns caminhos se abriram. No breve tempo em que tocamos juntos alguns projetos, vimo-nos desenvolvendo uma editora que se afastou do mercado editorial e se aproximou dos coletivos engajados na produção cultural independente. Tão logo, também apresentamos aos coletivos alguns acontecimentos:³⁴ um encontro de leitura de poemas que chamamos de Estúdio kza1,³⁵ em parceria com a Casinha PAz, um pequeno centro cultural, no Catete, que tem uma biblioteca aberta à comunidade; uma feira de publicações, realizada com a Mídia Ninja e o Fora do Eixo, que demos o nome de Hangar: mídias e poesia,³⁶ realizado no Front, no terraço de um prédio no Centro

³⁴ Digo *propor acontecimentos aos coletivos* porque a kza1 nunca funcionou exatamente como um coletivo, porém nossas atividades aconteciam entre os coletivos, em formações que se reconfiguravam a cada ação. Quando conversamos sobre o nosso trabalho em uma entrevista para Jessica Di Chiara e Luiz Guilherme Barbosa (2018), que estavam cartografando coletivos de poesia em atividade na cidade do Rio de Janeiro no âmbito do projeto Coopoesia, essa questão foi abordada. Jessica Di Chiara (2018, p. 5) fez o seguinte comentário: “Penso a kza1 indissociada de um cenário de produção e circulação da poesia em coletivos no RJ. uma cena que ganhou muita força nos últimos cinco anos mais ou menos, que teve seu ápice de 2016 a 2018 e que agora parece estar passando por uma queda de energia”, para Luiz Guilherme Barbosa (2018, p.5) essa indissociação se parecia com um tipo de mobilização: “A kza1 mobilizou coletivos, seja formalmente, convidando eles a atuarem no Hangar, por exemplo, seja informalmente, no sentido de produzir relações entre poetisas, livreiros, leitores.” Disponível em <<https://escamandro.com/2020/04/13/xantocoopoesia-por-jessica-di-chiara/>>. Acesso em 27/01/2021

³⁵ O Estúdio kza1 teve apenas duas edições, cada uma delas contou leituras de poemas e performances, com uma atividade principal; a primeira com uma leitura de Taís Bravo, Estela Rosa, Danielle Magalhães e Rita Isadora Pessoa para poemas de Warsan Shire, traduzidos por Taís Bravo; a segunda foi puxada pelo lançamento do zine *Odisseia vácuo*, de Renato Negrão. As atividades aconteceram na Casinha PAz, no Catete, um espaço comandado pela poeta Lúcia Helena Ramos.

³⁶ Houve 4 edições da Hangar. Nossa intenção era montar uma feira de poesia que colocasse em diálogo diferentes protagonistas que produzem, guardam e/ou vendem as mídias de poesia: impressos, áudios, vídeos e performance, desde os sebos aos produtores autônomos. Registros da feira podem ser vistos em <<http://kza1.redelivre.org.br/hangar/>>. Acesso em 27/01/2021.

da cidade, entre o Balança Mas Não Cai e o Terreirão do Samba; lançamentos de impressos no sebo Belle Époque,³⁷ no Méier; curadoria e produção da Coleção A Galope,³⁸ apenas de livros inéditos de poesia, em parceria com a Garupa Edições; e, paralelamente, o projeto Subcena, realizado em conjunto com o selo QTV e a Audio Rebel, em Botafogo.

Todas essas atividades se mostraram sintomas de nossa perspectiva de poesia que, naquele momento, se voltou para repensar o trabalho editorial – de certa maneira recusando uma normatividade para o livro, seja industrial, seja cultural –, reconcebendo-o em produções que experimentavam a partir de pontas soltas do sistema de literatura (as feiras, os sebos, os saraus, os coletivos, o copyleft, os/as piratas etc.) para realizar um acontecimento, para *produzir*. Esses cruzamentos se davam em cena. Nas nossas propostas, apenas faria sentido um fazer que fosse realizado pelo corpo – que fosse, de verdade, mediado pelas presenças.

Vinícius e eu também trabalhávamos no jogo duplo entre produção e ato, chegando inclusive a fazer uma performance juntos a convite da Terceira,³⁹ uma feira de poesia que aconteceu em Ipanema, em 2018, ao lado de Valeska Torres. No entanto, em nossa dinâmica de criação, cada um se manteve em certa posição, com certa autonomia sobre o fazer que, se comparado, se mostrou claramente diferente um do outro. Enquanto na maioria das oportunidades eu propus leituras de poemas os quais eu também vendia em impresso, Vinícius apresentava coisas que ele tinha escrito naquela mesma manhã. Lia algumas traduções aparentemente feitas apenas para estreiar e sumir. Ele misturava textos e os repetia exaustivamente. Dava voltas pelo espaço e gesticulava marcando o ritmo, como se buscasse cantos esquecidos de um poema que só ele conhecia. Em todos os atos que realizamos, ele nunca repetiu nem um texto e nem um gesto – seu repertório era imediato e eletrizante –, e tremulava em sua mão apenas naquele momento,

³⁷ Comandado por Ivan Costa, o sebo Belle Époque é bastante atuante no Méier. Clubes de leitura e lançamentos movimentam o espaço, que fica em frente uma escola estadual. *O Globo*, 07/04/2021. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/ate-machado-de-assis-proibidao-donos-de-sebos-indicam-livros-para-quarentena-24344210>>. Acesso em 05/04/2021.

³⁸ O catálogo da coleção pode ser conferido em <<https://www.leiagarupa.com/product-page/cole%C3%A7%C3%A3o-a-galope-bloco-1-pacote-2>>. Acesso em 05/04/2021.

³⁹ Feira de poesia de edição única, foi idealizada por Juliana Travassos, do coletivo Garupa, e Santiago Perlingeiro, produtor cultural *mil-funções*, entre elas do CEP 20.000.

sempre transmitido por sua voz. Sua manipulação da cena era transitória, camuflada no instante, e não se dava a chance de uma segunda vez. Era tudo ou tudo. Aquela era a sua maneira de “trair” (Pires, 2007).



Figura 3: Vinícius Melo, acima, no teatro do Front, valeu-se de um texto que se transformava de improviso (Foto: Mídia Ninja, 2017); abaixo, no Estúdio kza1, leitura feita com apoio do celular em seguidas repetições, reformulando o texto a cada vez pelo timbre e intensidade da voz (Foto: Letícia Carvalho, 2017).

A atuação de Vinícius Melo fez da existência do poema algo instantâneo e puramente original – àqueles textos não interessava nenhum tipo de tratamento editorial ou de vinculação à autoria. Falar um poema, para ele, não se dava por uma marcação de posição definida, pelo contrário, Vinícius explorou a performance em suas leituras e apresentações, trabalhando como se imbuído da

vontade de desidentificar o ato de falar um poema com uma possível profissionalização do poeta – uma atuação profundamente gerida pela desestabilização. Ao fazer isso, entregou poemas exclusivamente para o momento, transmitidos exclusivamente pelo seu corpo para quem estivesse minimamente atento/a.

Acontecimentos desse tipo acerca da voz e do corpo começavam a se colocar nas nossas atividades de maneira cada vez mais incidente – e, vale dizer – fazendo com que nosso interesse em edição de impressos passasse a ser influenciado pelo fazer-poesia mediado pelo corpo vivo. A partir dessas perspectivas que se desprendiam de nossos planos, pudemos propor uma série de trabalhos que queriam colocar atenção nas possibilidades de performance nos atos de poesia, movimento que, meses depois, desaguou no projeto Subcena. Quando, em 2017, conversamos com Bernardo Oliveira, um dos criadores do selo QTV, sobre a possibilidade de uma ação conjunta concentrada em abrir caixas da poesia-som – o som da poesia e a poesia do som⁴⁰ – estávamos dando passos na direção de uma *plataforma editorial* que passaria a experimentar em torno e a partir do corpo, no jargão da kza1, *ao vivo*.

Essa mudança de entendimento acrescentou aos atributos da edição de poesia uma guinada pela ação, voltada para a poesia e suas vertentes atuais, seguindo alguns de seus indicadores mutantes, pontos fora da curva, incidências falíveis de lógica. Ao apostar nessas aberturas, propusemos uma primeira data para uma performance acontecer na Audio Rebel. Esse evento, que funcionou como uma espécie de piloto para o que viria (antes mesmo de o nome Subcena surgir), acabou se tornando um disparador para a sequência de atividades que realizaríamos a partir dali. Se, naquele momento, estávamos pensando em como propor novas situações em poesia para o corpo, para a voz e para o som, nossas escolhas voltaram-se a imaginar cruzamentos de artistas que estivessem a fim de criar modelos colaborativos para o alargamento de horizontes.⁴¹ Então, um trabalho nos encontrou: *Antiboi*, de Ricardo Aleixo.

⁴⁰ Faço aqui menção ao título de uma coletânea de artigos sobre poesia e sonoridade *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, organizada pela Marjorie Perloff e Craig Dworking (2003).

⁴¹ Propor trabalhos conjuntos a artistas de redes com pouco diálogo influenciou na escolha do nome *subcena* – nosso pensamento sempre se voltou em inventar uma curadoria escavada *por baixo das*

Sem garantias

A abertura da poesia como uma arte do corpo é muitas vezes requisitada para dar conta de situações que parecem desafiar um fazer habitualmente referido como *performance*. Há, também aqui, um limbo quanto à aplicação desse termo. Se alargamos sua semântica, como faz Zumthor (2018), percebemos uma noção de performance muito mais próxima de nossas própria experiência de mundo, em que o uso do corpo como meio de expressão artística se dá não apenas na atuação, mas também na recepção.⁴² No entanto, se há um íterim do fazer artístico que aparentemente parte da poesia e esbarra nas artes do corpo, torna-se possível analisar a questão assumindo desde já seu caráter interdisciplinar. Se a suspensão de um conceito adequado faz com que nos encontremos em um terreno movediço de definições, pouco ajuda se afirmamos essa seara a partir de uma noção de *performance de poesia*, uma expressão que, se dissecada, aparenta não ser mais que um pleonasmo, uma maneira forçada de dizer algo que, na verdade, quer dizer apenas *performance* ou apenas *poesia* (quando não *teatro* ou *cinema*).

Isso nos coloca diante de um pensamento que muitas vezes deixará em aberto expressões como *performance* e *poema*, e não serão excepcionais aparições desses termos praticamente como sinônimos. Para nós, estudantes de Letras, é interessante observar que alguns problemas triviais para a crítica de performance assumem considerações afins da literatura. Se tratamos a performance como uma reconstrução simbólica do corpo no espaço-tempo, percebemos essa corporeidade artificialmente modificada em seu sentido pelo ato. Com diz Jorge Glusberg (1986, p. 92, grifo do autor), durante a realização de uma performance, “a naturalidade se esfuma, num duplo sentido, no *contexto* (a cenografia) e no *texto* (o corpo)”.

A confusão entre poesia e performance aparentemente também reside nisso, num tipo de força que passa do texto para o corpo, e do corpo para o texto. Algo que Ricardo Aleixo (apud Medeiros, 2011, s/p) parece intuir quando chama

cenar que sucessivamente tenta, e foram muitas as vezes das gratas surpresas, propor contatos e realizações para o fluxo de criações em andamento.

⁴² Ver Capítulo 3 – Ler.

seus desenvolvimentos em performance de “corpografia”,⁴³ como se definisse uma particularidade da escrita a partir dos gestos e da voz. A intenção de Aleixo em nomear seu fazer como uma espécie de corpo-escrita coloca um holofote direcionado ao vazio de classificação. Contudo, para Glusberg (1986, p. 67, grifo do autor) se o trato das performances carece de “marcos conceituais” para a crítica da arte, não se pode ficar alheio/a ao fato de que o que está em jogo “é o *sentido*, e não as formas das ações corporais (...), seus significados, e não seus significantes”.

Talvez por aí esteja a entrada de Ricardo Aleixo no ínterim performance-poesia. A noção de corpografia parece arquitetar uma prática que insere o gesto no regime textual – consequentemente, inclui o gesto nas rotações da leitura (da atenção, da interpretação), tomando-o ali por inteiro e renegociando no corpo seus *sentidos*; coloca-se em cena, então, movimentos que expressam um tipo de “pensamento que só o corpo é capaz”,⁴⁴ uma compreensão de si apenas possível pela experiência de *se ler (de ler a si)*. Eis o poeta e sua imediata absorção do entorno. Diz Aleixo (apud Medeiros, 2011, s/p, grifo meu):

Escrevo sempre tendo em mente, mais que o “leitor Ninguém” imaginado por João Cabral, o leitor que efetivamente sou. E que continuarei a ser ao performar – lembrando que performar significa, no meu projeto poético, uma forma de dar a ler, em perspectiva ampliada (...), elementos já virtualmente presentes no texto escrito que **só por meio da ação do corpo e da voz** (que também é corpo) podem ser de fato materializados.

Em 2017, Ricardo Aleixo estava lançando seu então novo livro *Antiboi*, uma reunião de poemas escritos desde 2013. Alguns meses antes de sua performance na Audio Rebel, Aleixo havia se apresentado no programa Fruto Estranho, que colocou em cena performances de poetas antecedendo mesas da Flip 2017, com curadoria de Joselia Aguiar.⁴⁵ Aquela era uma maneira de fazer

⁴³ Entrevista de Ricardo Aleixo a Sergio Medeiros. Poesia e performance: uma entrevista com Ricardo Aleixo, Florianópolis, **Qorpus**, n. 3, 2011. Disponível em <<https://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-003/entrevista-ricardo/>>. Acesso em 07/04/2021.

⁴⁴ “Falhe comigo (corpografia)”, Aleixo, 2015. Disponível em <<https://soundcloud.com/recibo33/ricardoaleixo2>>. Acesso em 05/04/2021.

⁴⁵ Faço menção à performance realizada na Flip principalmente porque não temos registros audiovisuais da apresentação de Aleixo na Audio Rebel. Na Flip, o trabalho de Aleixo foi apresentado assim: “A performance de Ricardo Aleixo tem como base textos próprios sobre literatura, política, pobreza, racismo e loucura. Fragmentos do ‘Diário íntimo’ e do ‘Diário do hospício’, de Lima Barreto, aparecem em meio a um ‘livro vivo’, numa combinação de recursos de

poesia que “deambulava” (Scherer, 2015, p. 300) entre as práticas da literatura e do corpo, principalmente quando Aleixo, trajado com seu poemanto (ele parecia construir do tecido que o envolvia uma outra camada de pele), alternava leituras de seus livros recentes, *Modelos vivos* (2010), *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015) e, então, *Antiboi* (2017), refazendo a expressão de seu repertório dentro da Igreja da Matriz Nossa Senhora dos Remédios, no Centro Histórico de Paraty. Na vez da Audio Rebel, Ricardo Aleixo se apresentou acompanhado de Gustavo Benção, em uma performance que, se comparada a que aconteceu na Flip, se deu em uma esfera sonora mais imersiva, ambientada por vozes, ecos e texturas de som de sintetizadores. Contudo, a maneira como Aleixo costura suas remissões pela performance implode as fronteiras da escrita e da voz – esta assume, então, uma atitude própria dentro de sua poética. É a voz que, quando solicitada pelo delírio e pelo não dizer, entra em cena de maneira desmantelada: verte-se em agudos, gritos e assobios, arranhões de garganta e batida de dentes, estalos de língua e sopros, recursos da boca e da garganta além das cordas vocais que ofereceram ao poema algo possível apenas por aquelas ranhuras, rasgos sonoros a partir de uma espécie de *estresse* do próprio do corpo. Ricardo Domeneck (2008, s/p), quando comenta sobre as propostas de Aleixo para o som, diz que

O trabalho sonoro de Ricardo Aleixo afasta-se em grande parte do que eu chamaria de “tentação do transcrevível”, fazendo uso da oralidade como manifestação poética em si, menos dependente da escrita que a fixa que do corpo que a produz. Sem buscar hierarquias entre oralidade e escrita, respeitando cada uma em sua manifestação e necessidade/utilidade para o poeta, Ricardo Aleixo vem produzindo uma obra em que o poético só pode ser compreendido em sua multiplicidade, sem gerar contradições entre voz e signo, sem opor a concretude de uma à concretude da outra.

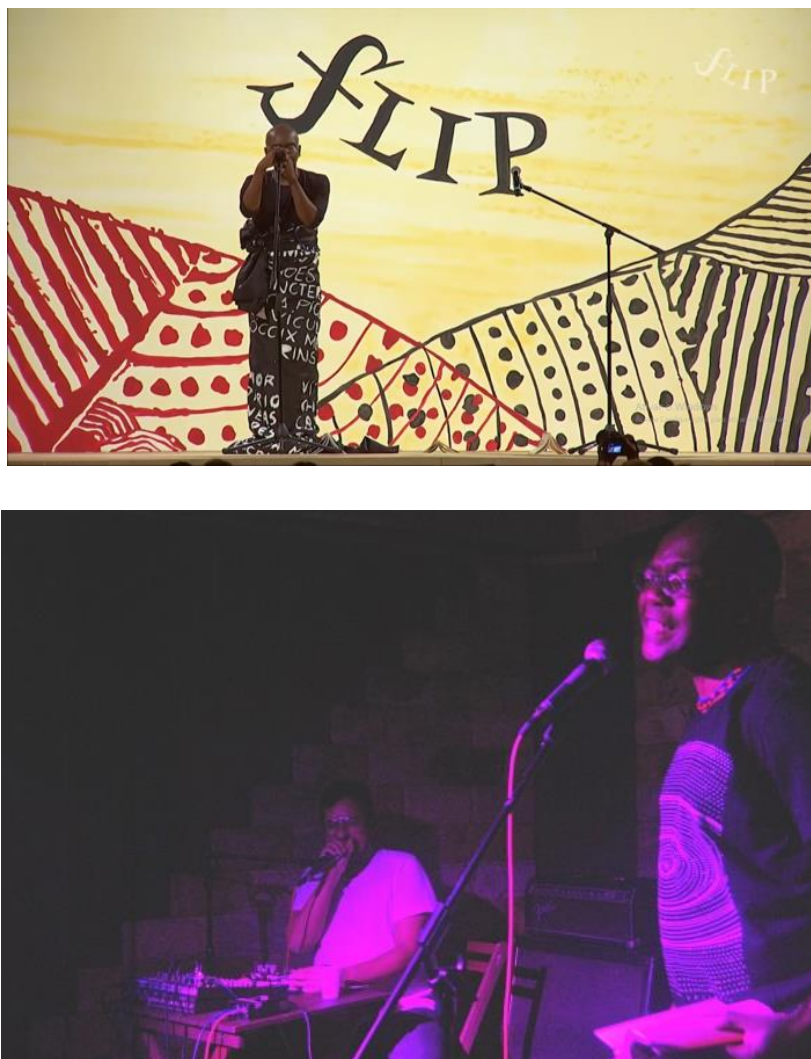


Figura 4: Ricardo Aleixo, acima, frame da performance do programa Fruto Estranho, na Flip 2017; e, abaixo, na performance *Antiboi*, com Benjão, na Audio Rebel, em 2017.

É a partir da pretensão de que é possível performar em horizontalidade de meios que as hierarquias de classificação caem. Para Domeneck (2008), essa virada que Ricardo Aleixo parece decantar sua formação concretista, sendo ele um dos artistas que se dedicaram a experimentos de “renovação do conceito do verbivocovisual”, em uma exposição através de um embaralhamento de práticas de vanguarda. Sua maneira de trabalhar coloca o poema no alvo de transformações formais, concebidas como se tratassem de “quinas, ângulos” (Domeneck, 2008) pelos quais o poeta aponta seu panorama de referências como espelhos de sua própria poética, de seu “caos semiótico” (Augustoni, ano, p. 25). No ato, sua maneira de se ler, o uso do corpo e dos objetos são refeitos por um

artista em “descoberta (...) do corpo como mídia”,⁴⁶ ou seja, em um processo de invenção de uma corporeidade ficcional, um lugar para si criado pela sua voz, pela sua presença e pela ação transitória dos meios.⁴⁷ A corpografia, então, insere o texto no regime corporal.



Figura 5: Gestos de Ricardo Aleixo. Audio Rebel, 2017.

Na performance na Audio Rebel, Aleixo abaixou a queixo por trás do antebraço, nas mãos, um gravador com sua voz, que apenas ressoou depois do seu clique. Ao fazer uma leitura, jogou a cabeça ao máximo para trás, alongando a

⁴⁶ “Falhe comigo (corpografia)”, Aleixo, 2015.

⁴⁷ Não à toa, a expressão “livro vivo” foi utilizada no anúncio da performance de Ricardo Aleixo na Flip 2017.

garganta e falando com cada vez menos ar. Torceu o braço, comprimindo as costas, como se estivesse tentando se virar do avesso. Pulou em um pé só, deixando sua voz ofegante carregar o poema aos presentes. Cada ação refazia suas palavras. A cada gesto, seu poema era outro. Aleixo parecia provocar um corpo a se espantar com a sua voz, ao movê-la de um possível conforto. Os golpes dados contra si, a intensidade em gastar a energia do corpo, esticá-lo e mostrá-lo falho, limitado, asfixiava sua voz que, espremida pelos gestos repetidos e pelo cansaço, parecia forçada a não prosseguir – sua emissão dava mostras de sua vitória, um triunfo diante das dificuldades articuladas por Aleixo. Como diz Prisca Augustoni (2011, p. 35) ao comentar sobre uma performance dele, “a voz que declama os versos sofre alterações devido aos movimentos que o corpo realiza em cena” – o corpo é, naquele momento, uma massa que está envolta pela voz, ao mesmo tempo que é exigente, e se mostra no controle do ato, estranhamente, parece querer derrubar a voz, como se não aceitasse a convivência, como se subvertesse a primazia do dizer. Aleixo usa um corpo que duela contra sua fala, em que um movimento torna o próximo mais agudo, transformando essas tensões entre gesto e voz também em tensões midiáticas – em tensões do poema. Ele atua como se não se interessasse pelo “imediatismo da tecnologia, e sim na capacidade de testar os limites (e ultrapassá-los, se necessário) que unem intimamente o corpo e a voz” (Augustoni, 2011, p. 35).

A maneira como Aleixo desestabiliza a voz e desgasta o corpo na performance encena suas investidas poético-políticas, na denúncia do racismo ou no reavivamento da resistência das comunidades negras. É a partir desse conjunto de remissões que Aleixo se coloca em cena, ele *se lê* no poema concreto “Rondó da noite noturna”, que diz “q uanto + alvo, + negro” (Trívio, 2002), e se vale da mesma imagem da noite na narrativa de outro poema, “Na noite calunga, do bairro Cabula” (*Impossível...*, 2015), em menção a chacina, ocorrida em 2014, de 12 jovens assassinados pela Polícia Militar da Bahia, na periferia de Salvador. Seu corpo parece driblar o destino homicida que este país oferece aos negros, sugando de um projeto de civilização suas lições de sobrevivência e devolvendo-as em seus movimentos e ação, como se despistasse, em um baile, seu perseguidor.

Esse corpo em trânsito pelas áreas de atuação – pela Igreja da Matriz, pela Audio Rebel, pelo Cabula – parece ilibado, ao mesmo tempo que frágil,

vertido em uma poesia que toma para si as rédeas de sua própria história, contada pelo gesto. O *sentido* de seu trabalho se faz não pela aceitação de uma expectativa, mas pela reinvenção em carne das entrâncias de seus poemas e de seus sinais de alteração. Há, no *Antiboi*, caminhos com possibilidades de leitura, reorientações de forças de poder, deixando a interpretação dessa poética sob o serviço da participação e da retomada, ciclos de revisitas que se coadunam para vir à superfície e retornar na performance, então, se relacionar com as incertezas das experimentações da voz e do corpo.

Se há uma economia do boi, uma política do boi e uma história do boi que deram régua e compasso à formação do Brasil, Aleixo se transforma em antiboi, uma construção que se apropria de festas populares que ritualizam as criações de gado para se instaurar como um intervalo de suas ficções:

A vida como, p. ex., um anti-

boi de parintins, (porque)

nada é caprichoso

nada é

garantido.

(Aleixo, 2017, p. 57)

A aposta de Aleixo em fazer do corpo mediador do poema coloca ele próprio num interstício entre disputas políticas que polarizam interesses particulares e comunitários os quais se valem da voz (por exemplo, em um comício ou protesto) para afirmação de seus modos de vida. A voz reage, canta a vivência de um corpo, expõe os conflitos raciais, preconceitos cotidianos e violências históricas ao mesmo tempo que ritma, retumba, repica em seus giros possíveis. O poeta (sua própria voz) se equivale às tensões discursivas que anuncia; Aleixo, então, oferece a si como instrumento de denúncia. Ele remonta

suas referências para afirmar. Assume lugar em cena para se impor – a voltagem de seu trabalho parece apontar para dois cortes, um deles nas expiações de vanguarda e outro na ventura de sobrevivente. No entanto, é na fala que está sua resposta, seu revide. Em sua voz está o seu recado.

A voz assume, então, sua própria condição – triunfante em seu uso. Não apenas recircula uma posição histórica, remonta um espaço e se estica no tempo, a voz aproxima cada adjacência, está tudo ali, a política, a estética, a vibração. A voz resiste e, assim, se inaugura. O arbítrio da voz em se afirmar faz de cada falante um Estado e sua lei, um discurso individuado em relação a todos os outros. A voz está vestida por uma mídia capaz de se transmitir. Constrói um nome a ser reconhecido e então uma ficção encantada pelo testemunho. Como diz Zumthor (1997, p. 31), “toda comunicação oral, como obra da voz, (...) estabelece um ato de autoridade”, pois atribui ao enunciado uma forma na medida em que se manifesta, evidenciando a faculdade da voz de ser “instauradora de uma ordem própria” (idem, p. 7), de conferir assertividade ao que é dito e confiança em quem diz. Assim, a voz se anima pela autonomia do corpo – se torna ela mesma a forma capaz de deslocar os marcadores de supressões para revalidar a existência, colaborando decisivamente para exprimir na performance uma comunicação indômita.

Vazio

Se, em Aleixo, a voz se coloca e marca seu espaço, afirma sua identidade e autoriza o discurso, é interessante ver como essa tendência da voz de constituição de uma posição pode ser desmontada por ela própria, quando vertida pela insolência – uma voz impostora – que se apropria de uma ficção de poder com o objetivo de escancará-la, como acontece em *Odisseia vácuo*, de Renato Negrão (2017). Um livro-performance concebido em torno de uma voz por vezes pedante que, quando convocada a afirmar, se apresenta dissimulada, e na hora de interpretar o mundo e classificar, se esvazia.

Negrão se apropria de um pastiche de um texto de crítica de arte em sua tentativa de iluminar os clichês da classificação e da hierarquia: nomes, datas, *quem fez o quê*, como, quando e por quê. Constrói, a partir disso, um tipo de

aventura (ironicamente monótona) percorrida por uma intelectualidade extraviada de seu historicismo, erodindo a estabilidade do texto ao desempacotar sua sintaxe dominada por assertivas. As lacunas se tornam campos abertos para intervenção na narrativa classificadora, fazendo com que o exercício crítico *se reinicie* quando interessado em escavar o vazio das interpretações automatizadas. O texto se apresenta, então, furado em suas passagens mais determinantes:

ocorre que importantes controvérsias do
 organizaram polêmicas de raro valor e serviram de campo para a
 pois prosseguiram no
 tanto que haviam publicado obras que procuravam estabelecer uma teoria
 das
 através do agrupamento dos
 e disto valeu-se
 para aprimorar as ideias anteriores e lançar uma teoria das
 que haveria de ter grande repercussão nas
 prevalecendo até mesmo no
 e
 estabelecia uma celeberrima fórmula?
 (...)
 seu processo deu origem ao
 que
 e emprestaram grande contribuição aos nossos
 no começo a evolução foi moderada-
 e dentre os luminares da época destacam-se
 no fim do
 formaram sólida base para a fase seguinte os ilustres
 autores
 (Negrão, 2017, s/p)

Renato Negrão explora a vacância de seu texto na própria forma do livro *Odisseia vácuo*, uma publicação idealizada juntamente com Preto Matheus em encadernação sanfonada, que não se realiza em uma leitura que *passa páginas* como na brochura, mas sim em giros no eixo vertical de seus vincos – fazendo

com que a leitura se dê pelas páginas frente e verso, contornadas pela margem interna. Quando a sanfona abre, temos uma só página comprida e estreita. Duas placas de papel cartão servem de capa e contracapa em que estão impressos dois semicírculos; quando unidos, colocam à vista um grande círculo centralizado. Capa e contracapa se completam – e mudam de posição entre si. Parece que o livro quer nos convidar para uma travessia que dá voltas sem fim. Se há uma grande página impressa frente e verso, não sabemos por qual deles o livro começa. O texto transita pelos eixos propostos. É um livro sobre a circularidade.



Figura 6: Renato Negrão, acima, apresenta um pocket da performance *Odisseia vácuo* no sebo Belle Époque, no Méier, com Miguel Javaral (Foto: Vinícius Melo), na antevéspera de sua participação no projeto Subcena, abaixo. Na Audio Rebel, a performance foi apresentada junto com Miguel Javaral e Bruno Schiavo, em 2018.

Negrão usa o livro em performance. Mostra uma maneira de lê-lo. Quando esteve no projeto Subcena, ele tomou o livro em suas mãos e o evidenciou como um artefato. Abria, virava de cabeça pra baixo, brincava de frente e trás, como se apresentasse um objeto que seria lido não importa a direção – o começo não é um ponto de partida fixo, o começo é algo que já está a caminho.⁴⁸ Ele parecia embaralhar o texto crítico recortado, como se, solenemente, estivesse prestes a comunicar uma teoria importante. Uma teoria chacoalhada. Aquela ciência, contudo, também se fazia quando o livro passeava em suas mãos e, pelos gestos, desenvolvia suas formas, seus planos. As mãos agiam como se quisessem investigar aquele objeto e, a partir do tato, também serem leitoras. Esse gesto, promovido pela vocação da curiosidade das mãos, joga luz na *manipulação*, no “ato de tocar, segurar ou transportar com as mãos”⁴⁹ como veículo de construção do sentido. O livro *Odisseia vácuo* parece algo especialmente feito por mãos para ser modificado por outras mãos. Quando Vilém Flusser (1994, p. 59, tradução minha) analisa a movimentação das mãos nos seus comportamentos destinados por um *gesto de fazer*, diz que

À medida que as mãos investigam seu objeto, descobrem a estratégia para dar-lhe forma. E na medida em que o objeto sofre, as mãos revelam sua debilidade e seu segredo. E quando as mãos investigam esse segredo, quando compreendem como é possível modificar o objeto, uma vez mais modifica o seu gesto. Este é o “gesto da elaboração”. As mãos podem agora impor ao objeto um valor, podem penetrá-lo até seu núcleo para encontrar-se e confluir, juntas as duas mãos.

Para Flusser (1994) a simetria entre mão esquerda e direita fazem-nas gêmeas que, espelhadas pela fisionomia, porém unidas pelo sistema nervoso, se movimentam principalmente para se encontrar, se tocar e, por um tempo, permanecerem juntas, sendo uma também parte da outra. As mãos são inquietas. Ele parece reforçar a nossa expressão *dar as mãos* como um de seus gestos mais requisitados. Mesmo quando no limite do toque há um objeto, as mãos tendem a se procurar, consultando-o para “juntas as duas mãos” realizarem suas escolhas ou

⁴⁸ Como diz Renato Negrão, em uma entrevista para o programa *Agenda*, da Rede Minas (2019): “Ele abre de uma maneira que confunde um pouco o leitor, a proposta é essa. A entrada no livro é difícil. Até eu tenho uma dificuldade de entender por onde ele começa. É o jogo do livro.” Disponível em: <https://youtu.be/y6wMbHsOJgQ>. Acesso em 21/01/2021.

⁴⁹ Dicionário Caldas Aulete: “manipulação”.

modificações, seus desejos ou abandonos. Flusser (1994) provoca em sua fenomenologia uma inclinação do corpo acostumado pelo *raciocínio do uso das mãos*, pela maneira como utilizamos nossos *gestos de fazer* e assim entendemos o mundo: a função das coisas, como usá-las, como transformá-las em instrumento, a maneira de classificá-las e de torná-las provisão, recurso.

Ao oferecer um artefato que deixa as mãos livres para se entender, Renato Negrão parece provocar os modos distraídos e alienados de *manipulação* – sua intenção parece chamar atenção sobre como as mãos formulam os discursos de classificação, ou melhor, como elas mesmas classificam, separam, diferenciam. A maneira errante que as mãos tocam seu livro também as denuncia em seu treinamento de leitora. Se as mãos se perdem, tudo se perde. Lançam-se, então, na tentativa de reconstruírem o reconhecimento, se fazer outra vez pelo tato. Passam elas também a se colocar na travessia, elas mesmas se investigam pelas lacunas de se conhecer, de tonar conhecido e, então, comunicar sobre isso. As mãos reagem e, conforme se acomodam, passam a se especializar – a dominar o objeto e, em consequência da própria gerência manual, elaborar sua forma, sua unidade, como diz Flusser (1994, p. 60, tradução minha), “elaborar um objeto significa também não elaborar nenhum outro. É um gesto de ‘decisão’”.

Curiosamente, o texto furado que Negrão performa encontra na *manipulação* de seu livro um sintoma evidente dos vazios intencionalmente arquitetados para aquela tentativa auspiciosa de escrita. Há muito deboche quando ele lê o texto, um “inventivo humor”, como diz Susana Souto (2017).⁵⁰ Ele acelerava o ritmo daqueles clichês, fazendo-os soar como em um *forward* no vídeo, como se estivéssemos diante de uma parte chata da narrativa que fosse preferível evitar. No entanto, a hesitação sucessiva no momento de *cravar* a informação, na hora de eternizá-la, mostra uma voz jocosamente ausente, galhofada em sua própria pompa, como se caminhasse aos tropeços e de pronto parasse à beira de um precipício, nesse caso, à beira de uma palavra-fractal – Negrão interrompe a voz para apresentar, então, um pensamento que se comporta feito o universo em expansão. Se aquele vazio é o lugar de um conceito, não se trata da representação de uma lacuna fixa mas sim de algo em movimento, um conceito que, na verdade, não está ali porque está sempre em *outro lugar*. Na

⁵⁰ Susana Souto, 2017. Disponível em <<https://www.renatonegrao.org/post/odisseia-v%C3%A1cuo-por-susana-souto>>. Acesso em 04/04/2021

Subcena, o ambiente sonoro flutuante e futurista criado por Miguel Javaral, com participação de Bruno Schiavo, deu ares de ficção científica à voz de Negrão, que era a todo momento alterada em graves e agudos, em tons metálicos que artificializavam ainda mais aquelas explanações recortadas de vazios. *Odisseia vácuo* é também uma viagem intergaláctica e, em muitos momentos da apresentação, Negrão teve uma voz *alienígena*, robótica, não humana. As lacunas se assemelham, pelos ecos e fantasmagorias sonoras, a galáxias desconhecidas, hiatos indecifráveis, mistérios que talvez nunca venham à luz – uma viagem digna de histórias de herói, a *odisseia* enfim.

Aquele silêncio da voz, aquela suspensão, impregna-se do quase dito. Ao dar uma rasteira na expectativa, o/a espectador/a gargalha ao ver a situação sucessivas vezes se repetir (uma risada de quem se percebe frustrado/a em ciclos de mesmice), reage como quem se transforma em refém de uma expertise sobre arte – as lições de como acumular informação e tantas e tantas vezes repeti-la. O objeto criado por Negrão trata de uma circularidade que também é refletida pelo cânone. Em sua performance, o historicismo se escancara como lugar concebido para demarcar dentro e fora. Um sol ficcional o qual giramos em torno. A voz de Renato Negrão se verte, assim, na voz de um *professor* que não responde à classificação e não adere à reiteração. Um mestre em estabelecer vácuos, ou seja, dom de quem ensina pela descoberta, pelo *se lançar* no espaço e pela exploração do que é ignorado. E, assim, mostra caminhos para construirmos nossas próprias perspectivas, nossos próprios crivos políticos.

Negrão usa uma voz que trai o corpo na tentativa de se apresentar na figura de sabedor. Há, nessa posição de instrutor, uma aproximação dos gestos que Esther Ferrer (2012) explora em *El arte de performance: teoría e práctica*. Uma performance auto explicadora da concepção e realização de performances, pensada com base na provocação em estabelecer conceitos para uma atividade tão indefinida que desafia, a cada vez, a estabilidade das palavras. No entanto, Ferrer produz um filme negativo em relação ao procedimento vocal de Negrão. De frente para uma plateia, sentada atrás de uma mesa como uma palestrante, ela simula um discurso professoral, com gestos que evidenciam a maneira como o corpo se comporta ao elucidar uma ideia, suas expressões no rosto que parecem apontar para os gestos de ensinar através dos pontos importantes de sua fala. Contudo, ela silencia a voz durante toda a elaboração das frases explicativas, mantendo ativas

todas as faculdades do corpo requisitadas por um falante durante uma palestra, exceto a voz.

A voz surge apenas para indicar os termos que serão desmembrados pela ação, passando pelos conceitos-chave que poderiam nos alimentar para uma crítica de performances: “performance”, “vídeo-performance”, “áudio-performance”, “rádio-performance” etc. Então, a voz some em toda a explicação que vem a seguir, fazendo com que o público compreenda os sentidos de sua teoria na ausência de seus predicados, intuindo pelo uso do espaço-tempo, do corpo e do som, brechas nos discursos classificadores – Ferrer parece ensinar pela sutileza, captando a atenção dos/as presentes pelo estranhamento de sua *aula*. Dado momento, ainda sentada na cadeira por trás da mesa, ela diz “auto performance”, para seguir sua explanação sem voz, apenas se valendo dos gestos da boca ao falar e as mãos elucidativas, então, despe-se de suas vestes, mostra-se nua para o público e, com a ponta do dedo indicador, contorna toda sua silhueta vagarosamente.



Figura 7: Dois frames do vídeo *Esther Ferrer. Extractos de “El arte de la performance: teoría y práctica”* (2012). A atividade fez parte da exposição *Esther Ferrer. En cuatro movimientos*, Es Baluard Museu d’Art Modern i Contemporani de Palma, Itália, 2012. Disponível em <<https://vimeo.com/61516168>>. Acesso em 20/01/2021.

A nudez desmonta a aparência do que, talvez, ela estivesse tentando comunicar o tempo todo – um corpo que dialoga francamente com seus próprios discursos. Para tanto, Ferrer mostra um jogo que, em vez de uma teoria demarcada sobre seu fazer, é uma prática que se verte nos caminhos de sua explicação, sinais a serem descobertos não apenas pelo contato com aquela ação, mas a serem reconhecidos no corpo de cada um/a, uma descoberta pelo uso, uma investigação pelo movimento, também, instigada pelas mutabilidades de se inventar, uma vez que, como diz María Salgado (2017, p. 159-160), esta é “uma performance na forma de uma leitura entregue a uma linguagem que não existe”, contudo, prestes a se realizar. Há um texto de Ferrer que expõe as premissas do trabalho *El arte de performance*, uma espécie de rascunho de preparação para o que é então acionado, em que ela aponta justamente para a maneira como trabalha a sobreposição entre *dizer e fazer*. Assim Ferrer (2017, p. 227-228, tradução minha) escreve quando se pergunta “Afinal, o que é performance?”:

Uma performance que é uma leitura ou uma leitura que é uma performance, a teoria que se torna prática ou a prática que se torna teoria.

O real, o imaginário, o lógico, o absurdo, o óbvio e o menos óbvio, uma maneira particular de fazer e falar.

Algumas pessoas talvez pensem que ela não diz nada

"	"	"	que ela diz muito
"	"	"	que ela diz o bastante
"	"	"	que ela não diz o bastante
"	"	"	que ela diz mais do que o necessário.

Algumas pessoas talvez pensem que ela não faz nada

"	"	"	que ela faz muito
---	---	---	-------------------

"	"	"	que ela faz o bastante
"	"	"	que ela não faz o bastante
"	"	"	que ela faz mais do que o necessário.

Na verdade, ela diz e faz. E isso é tudo.

Tanto Ferrer quanto Negrão inventam uma estrutura teórico-prática permanentemente *desafirmada*. Fazem disso uma ciência que contorna os conceitos principais norteadores de sua prática. Suas lições são apenas transmissíveis em corpo presente a uma reunião de pessoas em que a situação é compartilhada. É como se esses artistas precisassem da expectativa, de ouvidos ansiosos por saber para reacomodá-los, instigando-os a aprender quando, naquele momento, desconfiam da percepção do entorno. Para Ferrer (apud Tosta, 2018, p. 136), as atividades que ela propõe não fazem sentido sem companhia, “o que é interessante é esta tensão, esta cumplicidade ou este viver em comum algo que acontece em uma situação que a performance provoca”. Se tentamos elencar conceitos e explicações para o que vemos em cena, seus esquemas parecem desviar de uma observação distante da prática. Como ela diz, “para fazer ações, tudo o que você precisa é vontade de fazer. De lá você pode inventar tudo: a técnica, a definição, **a teoria (se precisar)** etc. É a mais democrática forma de arte que existe” (Ferrer apud Borja-Villel, 2017, p. 13, tradução e grifo meus).

Bichos

Durante os primeiros meses da quarentena para frear o contágio pelo novo coronavírus Sars-Cov-2, a Escola de Arte Dramática da USP organizou uma série de falas no programa Perspectivas Anos 20. A atividade foi realizada por videoconferência, pela plataforma Zoom, uma maneira possível de seguir as funções acadêmicas uma vez que o contato social e as aglomerações em lugares fechados são uma das principais vias de infecção e desenvolvimento da covid-19, uma doença atroz que, principalmente, acomete e destrói os pulmões, fazendo com que os enfermos graves convalesçam por asfixia.

Uma das convidadas do programa foi a performer Eleonora Fabião, que apresentou uma ação concebida especialmente para acontecer por videoconferência, o *Eletrovento* (2020).⁵¹ A pandemia em curso está dando os moldes de uma crise sanitária sem precedentes, agravando decisivamente a situação política e econômica que temos enfrentado nos últimos anos – e o mais aterrorizante, fazendo aflorar questões delicadas de nosso cotidiano, em que se pese a maneira como historicamente nossos costumes refletem maneiras de lidar com a morte, o desaparecimento, a chacina e o genocídio. Com o seu *Eletrovento*, Fabião intenciona uma posição frente a frente com este tempo político incontornável (e aparentemente insuperável). Cria uma espécie de máquina do destino que dialoga com seus processos sistemáticos de eliminação.

A situação planejada por ela parece partir de uma reação à sina. No *Eletrovento*, Fabião apresenta aos participantes na sala virtual um leque de cartas e pede para que cada um/a faça uma escolha, que diga a ela qual carta deve ser acionada. Cada carta resguarda uma ativação. Uma vez escolhida, Fabião revela o conteúdo, um título, uma frase, uma palavra, que desencadeia, por três a cinco minutos, uma ação. Ela alterna sua fala entre trechos de livros, como *Encantamento*, de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020), “O feminismo não é um humanismo”, de Paul Preciado ou *A queda do céu*, de David Kopenawa e Bruce Albert (2015), registros de performances elaboradas por ela recentemente como a ação M.E.S.A. e Levante, entre outros arquivos de texto, fotos e vídeos. Na sua tela, Eleonora Fabião está sentada em uma mesa, ao lado de um vaso com uma espada-de-são-jorge e, na parede, duas linhas cor magenta compõe o plano.

⁵¹ Perspectivas Anos 20, conversa com Eleonora Fabião. Disponível em <https://youtu.be/8dELALbpsjs>. Acesso em 25/01/2021.

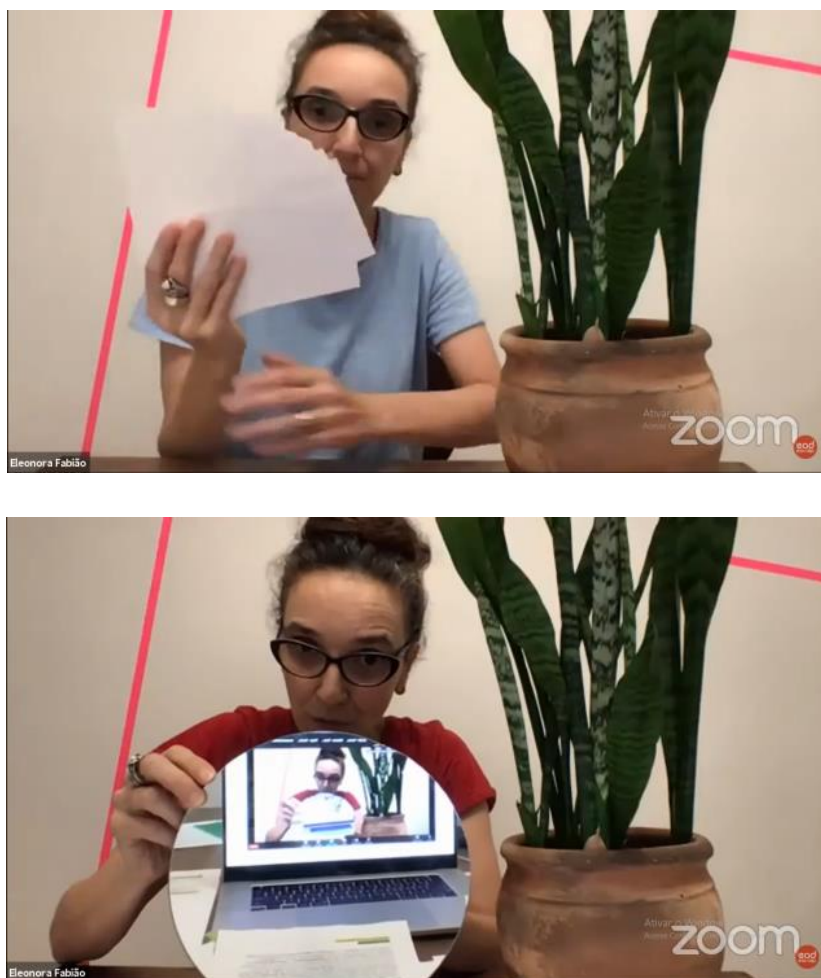


Figura 8: Dois frames da performance *Eletrovento*, de Eleonora Fabião (2020), realizada na plataforma de videoconferência Zoom. De camisa azul, ela mostra o leque de cartas para a escolha do/a participante; de camisa vermelha, reflete o plano por trás da câmera do computador com o apoio de um espelho, depois, direciona-o de frente para a tela. Escola de Arte Dramática da USP, São Paulo, 2020. Disponível em <<https://youtu.be/8dELALbpsjs>>. Acesso em 27/01/2021.

A cada pedido por uma carta, uma escada é composta por sua narrativa. Uma vez revelada, a carta passa então a reger a cena. Uma série de gestos passam a responder às propostas. Articulações entre *dizer* e *fazer* que são construídas por dentro da videoconferência, valendo-se de suas ferramentas, como o compartilhamento de tela para exibir um vídeo ou uma foto, e de sua *imagem em transmissão* – quando Fabião lê um trecho de *A queda do céu*, por exemplo, um plástico sem translúcido é colocado por ela em sua câmera, tendo assim sua imagem alterada por um filtro verde, um verde imersivo que se torna, a partir dali, seu ambiente. A leitura das palavras de um xamã ianomâmi se dá então por uma imersão no verde, uma imersão na floresta. Se no início ela está de camisa azul, dado momento a retira e, por baixo, surge a camisa vermelha. Fabião elaborou

Eletrovento em correspondência às cores do padrão RGB (*red, green, blue*), utilizado pelas telas de vídeo, em que vermelho, verde e azul são as cores primárias que dão origem a todas as outras. As cores estão vestidas por ela, marcadas pelos objetos em cena e, mais além, na própria expansão da lógica visual do vídeo, transformando sua performance num tipo de alegoria analógica de uma vibração eletrônica, cada vez mais determinante na visualidade cotidiana mediada por telas – situação que, durante a quarentena, tornou-se exponencialmente mais incidente.

As cartas fazem então este cenário se mover. Como se estivessem preparadas para vir à superfície apenas depois de a sorte ser lançada na roleta russa da intuição. As escolhas apontadas pelos participantes interferem no ritmo das cenas, e constroem naquele momento uma narrativa elabora pela exposição dos fragmentos. Cada carta refaz a “gira”, como disse o professor José Fernando Peixoto de Azevedo ao comentar sobre o que havia acabado de viver. Os fragmentos só aparecem quando o acaso conspira a seu favor, então, mostram-se assim na segurança de sua revelação, é este o momento em que Fabião faz suas emersões, exibindo-se sempre após uma convocação. Suas reações também guardam, curiosamente, uma resposta à carta revelada. A exibição pode vir por *qualquer lado*, rompendo a sensação do sufocamento do espaço que o famigerado quadradinho do Zoom causa a quem está recebendo a transmissão; se ela usa o espelho para explorar objetos por trás da câmera de seu computador, deixando-nos ver aos poucos a totalidade do cenário em que a videoconferência está acontecendo – são as partes não vistas, mostradas por ela de objeto a objeto, que parecem transpor uma elucidação na direção do que é ignorado pela câmera. Será que estamos vendo tudo o que está acontecendo? Quando a carta “voz” é escolhida, ela executa a gravação da canção “O sol nascerá”, de Nelson Cavaquinho, na interpretação de Elza Soares. Se há uma voz, essa voz é de uma mulher negra, uma voz que sacramenta um “juízo final”, uma voz do samba. Aos poucos, seus movimentos fragmentados vão jogando fagulhas em uma estética totalmente vertida em uma *política da atuação*, como ela diz, “as artes da cena tem muitas possibilidades”. Fabião cria, então, uma maneira possível de jogar com o destino que estamos indubitavelmente compartilhando, vivendo junto,

através de armações desenvolvidas *em resposta* a esse convívio na violência, forjado pela sequência de violações que marcam as nossas ficções.

O anúncio da ação guarda um procedimento de revelação. Ela também constrói seus sentidos em torno da instrução versada pela carta, um *título para o gesto*, que se assemelha com as elaborações do corpo realizadas por Chacal na performance *Os bichos*. Nela, Chacal apresenta uma placa com o enunciado de um personagem-animal que virá à cena, como o Alce Triste, o primeiro a ser criado e mais icônico deles, para em seguida apresentá-lo com seus próprios gestos, muitos deles bem humorados e espalhafatosos, fazendo o corpo humano se mexer como o corpo do animal. Na videoconferência *Perspectivas Anos 20*, a última carta revelada por Eleonora Fabião foi “animalismo”, uma termo elaborado pelo pensamento feminista de Paul Preciado que propõe uma virada das maneiras de reiterar os corpos humanos pela negação do “humanismo”, criticado por ele como uma ficção de poder criada historicamente por homens brancos e heterossexuais.⁵² Para colocar em cena o texto puxado pela carta, Fabião pinga um corante verde em sua língua, mostra-a pintada, lambendo o ar e esticando-a, ostentando seu traço pontiagudo, como se estivesse apontando para uma mudança na substância de seu corpo que fosse capaz de aludir o “animalismo” de Preciado. A língua verde, a língua de uma fera.

Em seus gestos, Eleonora Fabião parece experimentar um corpo em ascendência de sua condição, descolando-se (ou no limite de se descolar) de um espaço-tempo histórico, marcado por determinações que, desde a colonização, funcionam aqui como ordem regente. O pensamento sobre o corpo torna-se então uma maneira do corpo pensar. Pensar seus gestos é, pois, pensar a sua condição.

⁵² Fabião cita Preciado (2014) em tradução própria; para facilitar o estudo da performance, reproduzo aqui outra tradução, publicada no jornal *O povo*: “Não foram o motor a vapor, a imprensa ou a guilhotina as primeiras máquinas da Revolução Industrial, mas sim o escravo trabalhador da lavoura, a trabalhadora do sexo e reprodutora, e os animais. As primeiras máquinas da Revolução Industrial foram máquinas vivas. Assim, o humanismo inventou um outro corpo que chamou humano: um corpo soberano, branco, heterossexual, saudável, seminal. Um corpo estratificado, pleno de órgãos e de capital, cujas ações são cronometradas e cujos desejos são os efeitos de uma tecnologia necropolítica do prazer. Liberdade, igualdade, fraternidade. O animalismo revela as raízes coloniais e patriarcais dos princípios universais do humanismo europeu. O regime de escravidão, e depois o regime de trabalho assalariado, aparece como o fundamento da liberdade dos ‘homens modernos’; a expropriação e a segmentação da vida e do conhecimento como o reverso da igualdade; a guerra, a concorrência e a rivalidade como operadores da fraternidade.” Disponível em <<https://www20.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop,3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>>. Acesso em 04/02/2021.

Quando relata sobre a elaboração de *Os bichos*, Chacal (2014, p. 6) faz uma crítica sobre a reiteração de sua atividade de poeta quando, depois de 40 anos, “ir ao microfone” e falar um poema se tornou “previsível”. Sua saída pela imitação dos animais, pela mímica dos gestos dos bichos, pelo silêncio da sua voz (de sua expressão) objetiva desalojá-lo, como se estivesse se colocando em uma elaboração de cena em negativo de suas práticas costumeiras: a voz que formou seus acentos, suas intenções de dizer e afirmar, seus desaforos assertivos que parecem não encontrar mais lugar em seu corpo emissor. O trabalho ficou mudo, sem voz, sem fala, em uma procura pela ativação do corpo sugerido pela estranheza dos personagens-animais, pela sua comicidade, a palavra que faz Chacal se mexer, e ainda assim estão lá suas características mais marcantes que o destacaram como poeta, o deboche e a curtição.

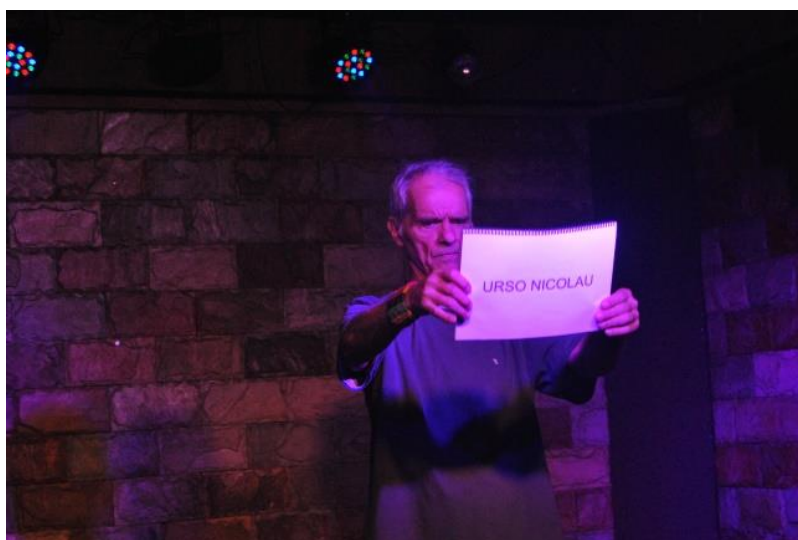


Figura 9: Chacal, acima, mostra a placa que abre a encenação do Urso Nicolau, abaixo, exibe um de seus gestos, na apresentação de *Os bichos*, na Subcena, Audio Rebel, 2018. A performance foi realizada juntamente com Barrão, criador do som, uma trilha animada e descontraída que deu ritmo à cena.

Eles parecem propor, cada um a sua maneira, uma re-humanidade pela investigação dos bichos – uma empatia, um modo de se relacionar com o mundo, construído pela interpretação do movimento dos animais, como suas necessidades demandam uma desconstitucionalização, reformando a maneira como se toca as coisas e se faz presente. As palavras-título e os textos funcionam, portanto, como uma entrada de transformação do corpo, quando requisitado por si próprio para se mostrar vivo, para *encantar* (Simas e Rufino, 2020). Por aí há mais que um procedimento útil, há uma abertura ontológica de reassimilação dos marcos políticos e dos valores universais, fazendo com que as ligações desse fazer com a materialidade das coisas se desprenda do tempo histórico. A poesia dos bichos é possivelmente a *poesia primordial*, não racional, não acadêmica, não profissional. É pelo destrave do arquétipo drummondiano da máquina do mundo que a “precariedade” (Fabião, 2011) da vida passa a reger seus próprios caminhos e decisões. Logo, se em algum momento tentarmos nos questionar pela origem desse fazer, nos perderemos completamente do elo que, hipoteticamente, possa ser apontado como fato decisivo por ter colocado o humano em cena. “A performance em poesia é tão antiga quanto à própria poesia”, diz ironicamente Charles Bernstein (1998, p. 3), em seu jeito particular de desviar de questionamentos que giram em torno da gênese do poético. Não é isso que está em jogo.

Estamos aqui dando contornos a um corpo que se torna então a *possibilidade do corpo no tempo*. A “precariedade” verte-se em uma marca indissociável do/a performer em seu trabalho de “inventar (...) novos corpos” (Fabião, 2011, p. 66), que só se pretende realizável pela fundação de si próprio e, consequentemente, pela ressignificação do entorno. Fabião (2011) retoma a noção de “precariedade” pensada a partir dos escritos de Lygia Clark que, em sua trajetória, refletiu repetidas vezes sobre a questão de como aliar seu trabalho ao “movimento permanente” (Clark apud Fabião, 2011, p. 63) que suas criações passaram a demandar de sua própria vida. A prática da precariedade foi desmembrada em atividades arte-terapêuticas de Clark como um dos nortes

fundantes da *Estruturação do Self*. Uma proposta de *obra em uso* que executa um “programa psicofísico” com efeitos de reequilibrar o corpo (sua durabilidade material e sua composição no espaço) de seus desdobramentos comportamentais e de costumes, políticos e éticos, econômicos e sociais etc. O mundo, então, converge ali em uma só usina de reprocessamento de si. A proposta de Clark provocava o/a participante a se conhecer pela primeira vez através de um corte no eu. A precariedade ganha assim uma vereda de transformação, um recurso tangente às respostas imediatas e automatizadas, como diz Fabião (2011, p. 66, grifo meu) quando propõe sua visão sobre a performance como prática da precariedade:

Performances são elogios ao precário porque desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas e hábitos de valoração; porque desfixam sentido e desmontam convenções; porque inventam, através da execução de programas psicofísicos, novos corpos, novas possibilidades de encontros, agrupamentos e devires. Performances são elogio ao precário porque suspendem o estabelecido. O trabalho do performer é revelar e valorizar a precariedade emancipadora do vivo. Precariedade que, no corpo performativo, deixa de ser uma condição lamentável do que está irremediavelmente condenado ao tempo, para se revelar como potência. Pois o performer investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade e indefinição em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte. Graças à sagacidade conceitual e à dimensão política de seus atos, o pacto do performer com o precário não leva à deterioração, mas à **recriação**. Esta é justamente a manobra filosófica, poética e política em questão.

Para Fabião (2011) a precariedade se torna então condutora de sua perspectiva de que propor performances é um caminho para “mover-se permanentemente no movimento permanente”. Esse vetor de incidência desestabilizada faz da performance um atividade aguda de suspensão, é a partir disso que o uso que se faz delas passa a vibrar em regimes alterados de contato e recepção. Essa suspensão está operante quando nos voltamos para *Eletrovento*, principalmente como os arquivos são requisitados para significar a alteração pretendida. Se nos concentramos nos textos, a leitura de Fabião os recupera de seus estados habituais, do livro industrializado aos equipamentos digitais, em que repousam para dar-lhes movimento. Os textos se comportam como acionamentos, informação que, uma vez decodificada, é reconduzida pela voz em sua mudança de plano, adentra as dimensões do tempo e do espaço, convivem na performance.

A reação dos presentes ao fim da atividade nos entrega facilmente o espanto que acabaram de sentir. As expressões eram de surpresa e regozijo, de fascínio e, no bom sentido, ilusão. A suspensão chegou aos participantes da videoconferência. Aqueles textos passam, então, a irromper sua “unidade metafísica” para se manifestar como um “evento plural”, como diz Charles Bernstein (1998, p. 14):

Um poema compreendido como um evento performativo e não meramente como uma entidade textual recusa a originalidade do texto escrito em favor do “evento plural” da obra, para usar uma expressão de Andrew Benjamin. Isto é, a obra não é idêntica a nenhuma realização gráfica ou performática, nem pode ser equacionada em uma unidade totalizante dessas versões ou manifestações. O poema, visto nos termos de suas múltiplas performances ou de uma intertradutibilidade mútua, tem uma existência fundamentalmente plural. Isso ganha maior dramaticidade enunciativa quando instâncias da obra se revelam contraditórias ou incomensuráveis, mas também se aplica quando as versões diversas são comensuráveis. Falar do poema em performance é, portanto, superar a ideia do poema como um objeto linguístico fixo, estável, finito; é negar no poema sua essência e unidade. Logo, quando a performance enfatiza a presença material do poema, e do performer, ao mesmo tempo nega sua presença unitária, o que quer dizer sua unidade metafísica.

Capítulo 3

Voz: reinício, pulsão, pivô

Repetir

Em suas primeiras edições, o projeto Subcena testou a dualidade poesia/som tematizando-a em seus convites: um/a artista da poesia trabalhando junto com um/a artista do som. Nossas escolhas se valiam de intuições sobre os efeitos sonoros, as emissões propositivas, os gestos que marcam as cenas. Circulávamos em torno das diferentes aferições sobre quais frutos renderiam em nossas tentativas de construir um panorama para o som da poesia. Lidávamos então com as alternativas que nos pareciam condutoras de uma prática de *transição*⁵³ que acumulou algumas pistas, rumores que aqui tento rearticular. Pela passagem de cada ato, nosso movimento estabelecia novas miradas para modos de fazer diversos, dando ao projeto alguma direção investigativa, pela prática nada coesa, que funcionava de maneira diferente a cada passagem. Era como se as escolhas seguintes, de alguma maneira, sempre afetassem as anteriores, da mesma forma como, claro, as anteriores apontavam para as seguintes. Enquanto elaborávamos o projeto, eu tinha a sensação de que estávamos movidos pela intenção deliberada de perder de vista as origens conceituais e as marcações profissionais em prol da ação, do que poderia vir a acontecer. Além disso, essa estimativa sobre uma performance, a maneira como que, a partir de um convite, nos tornávamos imaginadores de uma ação futura passava a ser também um tipo de aviso sobre o que estávamos prestes a fazer.

Essa intuição sempre foi muito importante. O trabalho era uma tentativa de criar uma operação de *reinício*. Afinal o que exatamente queríamos dizer quando insistíamos em anunciar nosso evento como uma *situação inédita*? Havia aí uma tentativa de radicalizar o ineditismo na direção do inaugural. É como se, por exemplo, ao convidar um/a poeta para um trabalho, não nos interessasse se aquela pessoa será uma poeta em cena; se aquela pessoa trabalharia seu repertório ou tentaria algo ainda não apresentado; se faria uma leitura, cantaria ou ficaria

⁵³ Ver Capítulo 4 – Transição.

muda. Idealmente, o projeto foi motivado pela pretensão de abrir um campo em que os/as participantes não se sentissem condicionados/as pela sua obra ou mesmo pela maneira com a qual costumeiramente executa cada prática. Que parassem um momento para elaborar algo a partir das novas possibilidades que nosso jogo dispunha – e do que poderia ser feito a partir dali. Nas vezes em que logramos êxito no ineditismo, vimos um *reinício* que deu conta de seu próprio fim. Outros trabalhos que *reiniciaram* no nosso projeto foram depois apresentados em outras oportunidades, em outras cidades até. Assim, estávamos consultando nossas próprias intuições sobre as cenas, e também, estendendo a quem nos interessava uma proposta igualmente intuitiva sobre si mesmo/a que poderia ser desdobrada para além da Subcena. Desse jeito, nossas tentativas giravam em torno de um campo que não teria preferência pela expressão x ou y nem por um corte geracional; Subcena poderia tanto servir como uma plataforma de auto investigação como de irreverência ou de invenção; poderia servir também para refazer, reencenar, reler ou repetir. Não tínhamos respostas prontas para as perguntas que nos fazíamos, nem para a programação que planejávamos – contudo, havia apenas uma saída. Uma ação. Uma ação no palco de shows da Audio Rebel.

A performance voco-sonora de Ricardo Aleixo e Gustavo Benjão nos ofereceu a primeira impressão de como uma proposta afim das questões principais do projeto poderia se desenvolver. Nas nossas primeiras edições, esse modelo dualista poesia-som se repetiu algumas vezes, como por exemplo, nas performances de Liv Lagerblad e Ernesto Sena, Heyk Pimenta e Cadu Tenório, Fabiana Faleiros e Érica & Pinaud, Tatiana Nascimento e Cibebe Minder, Angélica Freitas e Juliana Perdigão; apresentações bastante diferentes uma da outra que, no entanto, comungavam uma expressão da sonoridade da poesia em sua manifestação evidentemente mutante e indefinida. Se estávamos naquele momento inicial motivados pelas possíveis armações sonoras (e consequentemente performativas) para as cenas que se entrecruzavam no nosso projeto, um elemento dessa produção parecia especialmente disputada: a voz. A partir do arcabouço sonoro, em que as vibrações construíam um código específico para a percepção do entorno, ressonante entre trilhas, timbres, ruídos e alterações,

a voz se colocava, por um lado, dotada de sua capacidade ímpar de dar sentido à discursividade, por outro, como elemento de som que se coadunava aos demais.

Em alguns momentos em que tentei pensar sobre a experiência da voz dentro do nosso projeto, cheguei a anotar o termo *voz total* na tentativa de descrever uma articulação da voz permitida pelo som, uma maneira de pensar como sua sonoridade específica se misturava e era apropriada pelo âmbito da sonoridade plural, principalmente quando sua manifestação tinha como aliada – e não concorrente – as demais emissões sonoras que cada uma daquelas apresentações rearticulou. Delirantemente, a *voz* se tornava assim não apenas um elemento da comunicação individual, não apenas uma sonoridade produzida pelas cordas vocais e pela respiração, mas uma emissão sonora deslocada que arquitetava o poema, incluindo nela, em sua tomada inadvertida, o som mesmo que dá forma ao *texto* como uma totalidade mobilizada pela voz.

Essa anotação teve um ponto influente: a performance de Ricardo Domeneck, poeta que recebemos na 10ª edição da Subcena. Se vínhamos nas edições anteriores colocando em prática as interconectividades propostas pela nossa curadoria, realizando encontros entre artistas, convidando participantes de outros estados e construindo aos poucos nosso programa, a apresentação de Domeneck destoou das anteriores; ele se apresentou sozinho, mostrando ali algumas das peças de seu repertório de performances – que incluiu poemas seus e de Torquato Neto e Allen Ginsberg.⁵⁴ A dinâmica da sua participação no projeto Subcena direcionou a atenção para uma pessoa em voo solo. Ali, mesmo quando Domeneck utilizava trilhas sonoras para dizer os poemas simultaneamente, a voz protagonizou a materialidade do som de uma maneira que eu não havia me dado conta antes. A voz era o som, a música, o dizer – numa presença que revelou um poema *seco*, envolto pela verbalização vocal. A dualidade poesia-som foi então reiterada em uma só figura, que passou a dominar o que, até então, vinha se mostrando a principal dinâmica criativa da Subcena – a sonoridade, que até ali se manifestara em um emaranhado complexo de emissões ruidosas e vocais, apresentou-se em uma modalidade redutora de *apenas voz*. Se minha anotação

⁵⁴ Ricardo Domeneck, Subcena, 2018. Disponível em <<https://youtu.be/TWe8k2BzD9g>>. Acessado em 12/02/2021.

sobre a *voz total* é pertinente, na performance de Domeneck ela se mostrou mínima, e o mais importante, sem deixar de ser suficiente.



Figura 10: Ricardo Domeneck no estúdio Audio Rebel. Abaixo, ele está à frente de uma foto de uma das vítimas da ditadura civil-militar (1964-1985); na performance, Domeneck diz nomes de mortos/as e desaparecidos/as políticos/as listados/as pela Comissão Nacional da Verdade, enquanto vemos suas fotografias 3x4 na projeção. A apresentação aconteceu um dia após o primeiro turno das Eleições 2018.

Muito provavelmente o que percebi naquele dia tem a ver com que Domeneck (2009) chama de “poesia tesa”, prática que não arregimenta distinções para uma hierarquização das mídias de poesia, voltando-a para uma operação que habilita a voz como senso criativo que constrói a oralidade e a escrita. A voz se deixa perceber a partir da mesma prática que quer tornar a escrita, voz, assim

como a voz, escrita. Esta é também uma saída crítica de um poeta que, em sua formação, lidou com as tradições líricas e as contra tradições concretas com igual interesse, sem abrir mão, no entanto, de uma posição ulterior. Em seu exercício, ele não quer se alinhar historicamente em procedimentos de recusa, mas sim de absorção. Está ao mesmo tempo distante de uma oralidade que entrega clichês do fetiche vanguardista e de um poema que não cabe na boca, déficit de uma escrita (e de um corpo) que não se permite armar pela oralidade. Contudo, está interessado em procedimentos que mantem desafiadora uma comunicação vocal forte o bastante para se sustentar. Como diz Domeneck (2009, s/p),

Em meu trabalho pessoal, meditar sobre a oralidade é um desdobramento que eu vejo como coerente com a pesquisa que se dá também em minha escritura. Em minha busca por uma relação mais saudável com as dicotomias que herdamos de certo Ocidente, com sua separação violenta entre corpo e mente, matéria e espírito, sem mencionar outras (para não exagerar na polêmica), sempre busquei, em minha escrita e a partir de minha est-É-tica, que minhas imagens, metáforas, metonímias, símiles viessem de meu corpo, do corpo humano. Queria, como nos últimos versos do poema de exórdio do meu trabalho, o primeiro da *Carta aos anfíbios*, escrever “como uma garganta / enrijece-se rápida / para resistir à faca”.

Garganta é um termo que surge no trabalho de Domeneck para revelar uma particularidade da produção poética do corpo. Seja em *Garganta com texto* (2007),⁵⁵ um vídeo-performance que contém um tipo de manifesto de uma poesia anti-literatura, que se concentra em elidir a cultura gráfica por uma voz que insistentemente não se deixa afogar (mesmo que vencida no fim), seja no título de um de seus livros *Som: Arranjo: Garganta* (2009). A garganta é aqui uma parte de corpo cuja vitalidade frágil é sempre postulada pelo assassinio, da mesma maneira como é a cavidade que guarda o aparelho fônico, que emite palavras a partir da despressurização atmosférica, e que pode se *enrijecer* ficcionalmente contra as agressões. Além, a garganta é o istmo entre a cabeça e o restante do corpo, vista como parte especialmente sensível da racionalidade manifesta, que também é revelada pela sedução, pelo erotismo (tanto da voz, quanto do cangote). A maneira como esses atributos aparecem no fazer-poesia de Domeneck evidencia uma “canção da carnalidade”, como diz Gustavo Silveira Ribeiro (2020, p. 47),

⁵⁵ Ricardo Domeneck. *Garganta com texto*, 2007. Disponível em <<https://youtu.be/sZwFos5meBU>>. Acesso em 14/02/2021.

que ressoa pela vontade, desejo, ambição, a produção de seu extenso conjunto de poemas que podem vir à cena nas performances.

Nas apresentações do projeto Subcena, foram raras as vezes em que textos de outros/as poetas eram reencenados, pois trabalhávamos muito com textos de autoria própria. A escolha de Domeneck de incluir um poema de Torquato e outro de Ginsberg nos reaproximou de um poeta especialmente dedicado à leitura pública, que frequentemente se apresenta em festivais de poesia e que considera parte importante de sua performance rememorar aparições de poemas que dialogam com seu discurso. Especialmente naquela noite na Audio Rebel, numa performance apresentada um dia após o primeiro turno das Eleições 2018, reiterar o verso de Torquato “aqui é o fim do mundo”⁵⁶ se traduziu na temperatura política do momento: os rumores da ditadura militar pareciam muito próximos de um retorno (pelas urnas, ironicamente), rumores estes que se efetivaram na vitória eleitoral da chapa de extrema-direita e em vários momentos obscurantistas nos dois primeiros anos tumultuados de governo Bolsonaro.

Domeneck usou sua voz para, naquele momento, requisitar a memória contida no poema de Torquato, não como uma saudação distante da resistência aos anos do AI-5, mas como uma revalidação do contexto político brasileiro dos anos 1970 que retorna nos dias atuais: “minha culpa, meu pecado”⁵⁷ insere-se então nas disposições de ódio que se organizam em redes de ataques, no dedo indicador apontado para a diversidade dos modos de vida que parece estrangulada pelo discurso unificador e autoritário alçado à grande cena do poder de Brasília. Aquele poema surge então como um recado refeito de um país malfadado que gira em torno de si em ciclos de terror de Estado.

Nos termos que Diana Taylor (2013) expressa para sua crítica de performance, ao reafirmar o texto de “Marginália II”, retomando o *arquivo* deste poema ao público, Domeneck assume uma posição diante de um possível *repertório*, na medida em que encena “a memória incorporada” (Taylor, 2013, p. 49), ou seja, faz uso do documento para comunicá-lo em seu corpo, em sua voz, escavando pela latência do texto para devolvê-lo à circulação, à troca, ao

⁵⁶ Torquato Neto, “Marginália II”. *Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982, p. 432..

⁵⁷ Idem.

convívio, assim, reparando com alguma atenção os momentos históricos e atuais que se encontravam ali sobrepostos. A capacidade da performance de mediar uma *incorporação*, como diz Taylor (2013), diz respeito à maneira com as quais práticas culturais são conservadas no corpo na constante reativação de suas formas pelos membros de uma comunidade. Essas reencenações são imprescindíveis para a manutenção de um repertório das culturas que passam por revisões forçadas e violentas, principalmente quando, por venturas diversas, sofrem as ameaças de interrupção da possibilidade de *incorporar*.

A maneira como arquivo e repertório são articulados em uma performance pode dar a entender que Taylor (2012; 2013) propõe uma nova visão sobre os debates que buscam relacionar escrita e fala a partir de práticas rituais. No entanto, ela expõe uma compreensão do arquivo *em uso* nas performances, e como seus recursos podem ser aproveitados na maneira como as remissões são construídas e reiteradas. Nesse sentido, a reencenação pelo repertório nos mostra como a prática é confiada pela presença, fazendo da escrita um registro também a se inventar, um tipo de objeto o qual, revisitado pela leitura e reincorporado pela performance, assume a pluralidade de contextos em jogo. A apreensão ficcional e a vida mesma se colocam em uma só abertura, como indica Taylor (2013, p. 55, grifo meu), quando diz que a tensão entre arquivo e repertório pode ser comparada a tensão entre escrita e oralidade:

A tensão entre o que denomino arquivo e repertório tem sido frequentemente construída como existente entre língua escrita e a falada. O arquivo contém textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais – canções, orações, discursos –, bem como práticas não verbais. A divisão entre escrito/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo nesse estudo na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, **por meio de vários métodos mnemônicos**, e são transmitidas “ao vivo” no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes.

Nesse sentido, podemos pensar a leitura a partir de uma dinâmica de performance em que registros escritos se oferecem como recursos à presença, e não apenas como uma documentação que circula seu próprio fim, como diz

Taylor (2012, p. 161) “a performance pertence ao repertório, o texto ao arquivo”. Domeneck se valeu da voz para recolocar aqueles textos em cena, mediando seus discursos que passavam, então, a interagir na ação presente, reinserindo o texto no *nosso tempo*. Sua segunda opção remissiva, o poema “Please Master”, de Ginsberg, uma longa exaltação ao prazer carnal em versos como “aperta a minha boca contra o coração do teu pau”,⁵⁸ um icônico hino homoafetivo de devoção e entrega, se colocou igualmente aos ecos do contexto, quando mais uma vez a desgastada associação entre homossexualidade e degeneração supôs-se recuperada pela ascensão da extrema-direita. A intolerância se percebeu ali assolapada pelo *repertório gay*, pela situação descrita e cantada das possibilidades do prazer homoerótico que, manifestado publicamente, conquista e marca sua dignidade enquanto descreve maneiras de gozar e, ferindo a ufanía do macho brasileiro, de se submeter ao desejo.

O repertório torna possível que arquivos de datação longínqua possam ser reencenados e interpretados a partir da maneira com as quais ressurgem nos contextos atuais. Nos dias de hoje, a agenda política em tempo real transformou as relações afetivas diante de processos que outrora se davam em *ficções lentas* do teatro de Brasília, com um agravante narrativo possível pelo acesso aos arquivos recentes da internet. Subcena também se valeu da sociedade da informação articulada em tempo real para criar espaços de contato *instantâneo* com o arquivo. Um desses exemplos é a performance apresentada pelo coletivo Manifestação Pacífica, em que as atenções se voltaram para os arquivos recentes exibidos numa tela no centro da cena, com transmissão de momentos de nossa crise política atual. Imagens que, desde o impeachment de Dilma Rousseff, em 2016, aos primeiros anos de governo Bolsonaro, marcaram a história esburacada que se tornou o espetáculo de nossa derrocada econômica e social.

A diferença na base de remissões se mostrou apenas uma escolha cujo propósito de resistência é compartilhado por ambas as performances: o desarme do arcabouço autoritário verde-amarelista que, em nome da pátria, de Deus e da

⁵⁸ Na Subcena, Domeneck recitou “Please Master” conforme o original em inglês. Para facilitar a leitura, utilizo aqui uma tradução de Paulo Henriques Brito divulgada pelo blog do Claudio Willer, “Por favor meu amo”, apresentada espiritualmente como “Ginsberg para homofóbicos”. Disponível em <<https://claudiowiller.wordpress.com/2015/06/05/allen-ginsberg-para-homofobicos-um-poema-edificante-e-instrutivo/>> . Acessado em 17/02/2021.

família conseguiu e ainda consegue rearticular forças reacionárias e um forte apoio popular. Nos interessa observar como um mesmo arquivo pode se modificar quando acionado a partir de repertório específicos – como é feita pela inversão proposta pelo coletivo Manifestação Pacífica, por exemplo, na exposição de uma fala da ministra-pastora Damares Alves. Ali, uma situação de reiterada intolerância ganhou, a partir da performance, um status de denúncia encenada pelo confronto desses discursos – no caso, reforçado pela presença de símbolos nacionais como a bandeira e o fardamento militar utilizado pelos/as performers.



Figura 11: Dois momentos da performance do coletivo Manifestação Pacífica, Audio Rebel, 2019. Acima, exibição de uma fala da ministra da Mulher, Direitos Humanos e Família do governo Bolsonaro, Damares Alves; depois, leitura em cima da bandeira do Brasil.

A maneira como Domeneck e o coletivo Manifestação Pacífica trabalham modos diferentes para contornar uma mesma denúncia nos coloca diante, para além de uma visão da escrita como modo de documentar, de uma historicidade dos gestos. É por aí que a relação arquivo/repertório envolve o debate escrita/oralidade sem requerer uma prevalência de uma sobre a outra para balizar sua discussão. Quando Domeneck reflete e faz recomendações sobre as particularidades do seu trabalho, incentivando a manifestação da voz como parte fundamental da prática da poesia, indica justamente uma relação desimpedida entre a manufatura de arquivos e a reencenação do repertório para, ao lado dessa descrição de Taylor (2012; 2013), configurar um modelo criativo em mão dupla, que não se fecha para as dinâmicas de acionamento, utilização e recriação a partir dos *gestos de escrever* (Flusser, 1994). Diz Domeneck (2009, s/p):

Porque creio que os poetas-escritores ganhariam muito, se mantivessem sua atenção também voltada para estes aspectos da prática poética, assim como creio que os poetas orais e trovadores contemporâneos brasileiros ganhariam muito se atentassem mais para a textualidade de seu trabalho oral e em performance. Os escritores ganhariam, por exemplo, pois o trabalho oral é menos suscetível a um exagero de intertextualidade (ou “metástase de referências literárias”, como alguns prefeririam), assim como o contato direto com seu público, apenas possível em leituras e performances, seria extremamente saudável para alguns poetas-escritores. Quanto aos poetas orais, uma maior preocupação (digamos) literária permitiria a criação de textos mais tesos, densos e concretos, que poderiam também funcionar na página.

Quando emparelhamos a sua recomendação aos enunciados de Taylor (2012; 2013), Domeneck parece admitir que o trabalho do/a poeta, na verdade, funciona a partir de uma intensa operação entre arquivo e repertório, em que as dimensões da escrita e da voz permanecem em trânsito (o que significa também trocas de posição), assim como são retroalimentadas, uma pela outra, em sua manifestação pública, em sua prática. Não interessa, portanto, estabelecer marcos que confirmem uma poesia monomidiática, pois dificilmente assim é.⁵⁹ O poema retorna porque é feito para retornar. E por aí, também, um destino da voz se cumpre.

⁵⁹ Ao comentar sobre a diferença do lugar da voz na *Odisseia* e na Bíblia, Roberto Zular (2019, p. 382) chama a atenção para o “lugar da literatura como um lugar de agenciamento de diferentes modos de relação entre a letra e a voz, isto é, a potência da literatura é a própria variação dessa possibilidade do modo de articulação do texto com aquilo que não é ele mesmo e, particularmente para o que nos interessa aqui, com a voz”.

Ler

A performance de Domeneck na Subcena arrefeceu alguma menção desfavorável a práticas de performance que se aproximassem de uma *leitura*. Claro que, na primeira hora, nos voltarmos dedicadamente a performances de leitura não nos parecia a estratégia mais interessante a se realizar. Se estávamos propondo para a poesia uma *situação inédita*, se estávamos interessados na expressão sonora e na experiência da voz, a leitura talvez fosse, naquele momento, a ação mais difícil de deslocar. Principalmente pelo fato de que, à primeira vista, a leitura é limitadora da sonoridade da voz – um enquadramento de suas possibilidades, no sentido de que ao ler não se faz outra coisa que acompanhar o texto e retransmiti-lo, pode-se dizer, em posição de segurança. A performance de leitura parecia dificultar a *traição* (Pires, 2007).

Porém, essas premissas não se cumpriram. Principalmente pelo fato de que a aparição ou não do ato de ler nas performances não se traduziram em perdas ou trivialidade. As diferentes performances de leitura funcionaram e tornaram nosso fazer ainda mais complexo, posso afirmar, principalmente porque a condutora daquelas ações não era a escrita, mas a voz. Quer dizer, o êxito da leitura nas performances da Subcena se valeu muito do envolvimento do poema pela voz – que tomou o ambiente e, ali, uma vez demarcado o lugar, também habitou no público igualmente. Essa presença, por seguinte, nada tem de permanente. Por ser fugidia, a voz não é tateável. Esse mistério diante do *fazer material* que se conclui na escuta muito se vale do fato de que a voz é, como diz Zumthor (2018, p.76), “inobjetável”. Uma apreensão que marca o/a ouvinte sem que se possa recuperá-la, pois da mesma maneira que a voz rasga o silêncio e assume sua expressão, repousa a seguir, se retirando do ambiente da mesma maneira abrupta com a qual surgiu. A voz passa e a rapidez de assimilação de seus resultados parece entranhar-se de seu feitiço. O texto, então, vibra em um arranjo transitório. Aparece, some. Retorna. E vê algumas de suas práticas basilares, algo “suscetível a um exagero de intertextualidade”, como recomenda Domeneck (2019), se rearticular pela experiência sonora – uma transmissão do texto que é, ao mesmo tempo, sua forma e contra forma. A voz é relacional e toma o espaço mediado com liberdade para transformar as aparências daquela comunicação,

sendo ela mesmo o que é, como diz Zumthor (2018, p. 79, grifo do autor), “dizendo qualquer coisa a voz *se diz*”.

Essa característica reflexiva da voz⁶⁰ coloca suas possíveis distinções como mídia de poesia em um lugar difícil de ser evidenciado. Na leitura, seu protagonismo nem sempre é levado em conta – desde a intimidade à manifestação comunitária – por uma afirmação que confere ao texto a existência do poema. Na Subcena, a voz se colocou pela leitura como um código de acesso duplicado – afinal, para um/a escritor/a, se mostrar lendo seu próprio livro pode ser encarado como um gesto imitativo do leitor de seu próprio livro. Aquela escrita se apresentou, então, como sempre é: um objeto a ser consultado, a ser decodificado pela voz, e então, se tornar instrução daquela invenção, daquela performance – na cena não está o/a escritor/a, mas um/a leitor/a, *um/a leitor/a de si*, ou seja, alguém que reage pelo estranho contato consigo mesmo, com seu próprio texto, sua própria vibração. A presença do livro, do papel e da tela nas cenas reforçou ainda mais as vias dessa relação e, simbolicamente, direcionou os holofotes para um gesto importante daquele fazer, como se houvesse pelas lições de leitura sempre uma mensagem latente da ação – a maneira como o poema *vem de trás e lança-se à frente*. Vasculhar os arquivos, a partir dos próprios.

A voz é o agente de reconsulta, porém, de abandono imediato da fonte. Assim que toma o texto, a voz o faz de maneira completa, sem que ela deva ao texto algum tributo, bastando para isso apenas se mostrar fugaz, iludir, sentenciar e, principalmente, se comportar à revelia da palavra caso for. Da voz, o texto só exige que retorne, se houver chance. A voz não precisa do texto para sobreviver, porque ela constantemente o supera.⁶¹ Está, portanto, imbricada na própria *atividade do poema* e, se assim podemos dizer, sua aproximação com a linguagem sempre a colocará diante de situações as quais o “fato poético” (Zumthor, 2018, p.

⁶⁰ Ver Capítulo 3 – Pivô.

⁶¹ Adriana Cavarero (2011, p. 28, grifo da autora) argumenta que essa superação se dá principalmente na voz *excedente*, isto é, na voz que não está precisamente “endereçoada à palavra”. Diz ela: “Se o registro da palavra se torna absoluto, talvez identificado com o sistema de linguagem do qual a voz seria uma função, é inevitável, de fato, que a emissão vocálica não endereçoada à palavra não seja nada além de um *resto*. Trata-se, pelo contrário, de um excedente originário. Em outras palavras, o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede. Reduzir este excedente à insensatez – isto é, o que resta quando a voz não está intencionada a um sentido que se quer domínio exclusivo da palavra – é um dos vícios capitais do logocentrismo. Esse vício transforma o excedente em falta.”

73) está explicitamente manifesto nela mesma. Essa constatação é marcante e decisiva para o ato de ler poesia – ato este que, no nosso projeto, muitas vezes também nos ofereceu uma via torta de *autoria*. Uma autoria da leitura.

É interessante observar como essa *autoria* foi articulada pela participação de Catarina Lins e Ana Frango Elétrico no projeto Subcena.⁶² Ali, duas poetisas identificadas com a *nova geração* de poetas do Rio se mostraram em uma performance de leitura que funcionou como um jogo de pingue-pongue,⁶³ em que poemas eram batidos e rebatidos, de uma a outra, em sequências de falação intercaladas. Enquanto Catarina Lins trouxe poemas de seus livros *Parvo orifício* (2016) e *Capital sul-americana do porco light* (2019), este à época no prelo, Ana Frango Elétrico leu poemas não publicados, textos e anotações de arquivos de seu computador. Catarina leu em papel, Ana leu em tela. Se o texto de Catarina Lins se mostrou mais denso e alternado ritmicamente, fazendo-a ler com rapidez para empregar uma voz subindo em voltagem, Ana Frango Elétrico trouxe versos curtos e cacofonias, dando às palavras uma relação sonora entre suas sílabas que ganhavam uma curiosa fruição pelo ritmo, como em “hipopótamos hipocondríacos”,⁶⁴ valendo-se, arrisco dizer, de sua manha de letrista. As trilhas produzidas por Ana, usadas para ambientar a performance, foram todas feitas com recursos sonoros automáticos de teclado e outras apropriações, uma montagem de som repetitiva e monótona, próxima dos acompanhamentos de karaokê, lembrando alguns procedimentos de construção sonora de *Mormaço queima* (2018), seu disco de estreia. Ana e Catarina não estavam ali apenas mostrando como duas poéticas diferentes formalmente poderiam conviver a partir de um discurso compartilhado, mas dedicadamente estavam reencenando a maneira como elas mesmas se estudam (se conhecem) e se envolvem com a prática, como podem armar um jogo de aproximação uma da outra numa modalidade de fazer-juntas. A leitura é, então, uma maneira de se habitar, de estarem implicadas, de ação.

⁶² Catarina Lins e Ana Frango Elétrico, Subcena, 2018. Disponível em < <https://youtu.be/nCkfajVljdg> > . Acesso em 24/02/2021.

⁶³ Faço especialmente a menção ao jogo de pingue-pongue também para nos aproximarmos de um trabalho visual participativo *Jogador visitante*, de Catarina Lins e Pri Fiszman, exposto na coletiva *Rejuvenesça*, curadoria de Pollyana Quintela, Rio de Janeiro: Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2018. Disponível em < <https://www.catarinalins.com/post/jogador-visitante-n%C2%BA-2> > . Acesso em 24/02/2021.

⁶⁴ Catarina Lins e Ana Frango Elétrico, Subcena, 2018



Figura 12: Catarina Lins e Ana Frango Elétrico, poetas de geração? Audio Rebel, 2018.

Essa relação entre leituras não pode se dar sem uma boa dose de passionalidade que, ali, se mostrava abertamente colocada pelas trocas de posição entre suas vozes, estabelecendo um jogo relacional que convida ao chamamento e que simula a leitura na intimidade. As *autorias* se tornam, então, algo mais delicado que a assinatura, uma via de transmissão única e rarefeita, apenas possível pela conexão das duas poetisas, que cativam pelo *mostrar-se*, como se estivessem aproximando o público de uma troca que, sabemos, não está permitida à vista – são mobilidades de situações interiores, compartilhadas na incorporação

por um momento muito breve, para a seguir, reacomodar-se na vida privada.⁶⁵ Contudo, a voz que transpassa as imposições (de crítica, de estilo, de geração) conota as pulsões daqueles poemas, a voz ali se comportou como um tipo de manifestação da leitura pela investigação e pela curiosidade que acontece sem tutelas, vozes que respondem a si mesmas pela maneira randômica com a qual um texto ganha vida e, de uma a uma, passa a reger inserções da poesia no mundo que vivemos.

No entanto, como podemos observar essas poéticas emergentes a partir do campo crítico que se arma em torno do pensamento contemporâneo sobre poesia? Como é possível sua entrada em um espaço poético marcado por definições e recortes geracionais e históricos? Como um *poema novo* é marcado pelo contexto crítico de poesia? É através de uma visão sobre o caráter pulsional que a leitura de poesia é despertada em um ensaio de Italo Moriconi (1992). A partir desse dado crítico que objetivou medir um panorama da poesia brasileira contemporânea no início dos anos 1990. Essa janela de observação pode ser medida também se pensamos como as poéticas de Catarina Lins e Ana Frango Elétrico se tornam referentes de um panorama contemporâneo. No entanto, como exatamente isso se dá? Como uma *nova* poética pode ser debatida, precisamente, como *influyente*? No texto, Moriconi (1992) reelabora um pensamento (descrito pro Silviano Santiago [1986] sobre um poema-carta de Ana Cristina César) de que toda leitura de poesia advém de uma atitude de amor pelo poema – consequentemente, também numa combinação de posse e reciprocidade. “Às vezes o leitor não é feito para certos poemas”, diz Santiago (1986, p. 97), “assim como muitas vezes não fomos feitos para quem, no entanto, queremos amar”. É este *querer amar* a ação responsável, digamos assim, pela renovação do interesse, libidinoso e passional, das novas gerações de poetas e leitores pela poesia. É um ciclo que marca um local para os encontros.

No entanto, o amor não é motor para uma captura automatizada de dicção como prevista pelas criadoras, como fazem Catarina Lins e Ana Frango Elétrico,

⁶⁵ Charles Bernstein (2003, p. 144, tradução minha) relembra que, certa vez, numa fala, David Antin disse que a performance na poesia (*poetry performance*) é um “acontecimento privado num espaço público”.

pela sua época ou pela sua *escola literária*; por sua vez, a leitura de poesia⁶⁶ libera as potências latentes do poema ao fazer do próprio corpo do/a leitor/a (seu olhar, sua escuta, sua voz) meio para dar-lhe sentido e, mais além, para funcionar como elo compartilhado pela comunidade. Isso tem implicações diretas nos modos como um poema caminha da abstração à superfície e se torna objeto comungado – algo com o qual se relacionar. “A voz poética nos declara isso [a sociabilidade] de maneira explícita”, acrescenta Zumthor (2018, p. 79, grifo do autor), “nos diz que, *aconteça o que acontecer*, não estamos sozinhos.”

Para Moriconi (1992) a percepção alargada de como a leitura de poesia *corre solta* traz dificuldades capitais para a crítica que tenta, nesses emaranhados randômicos de idas e vindas, aferir a situação das poéticas reprocessadas nas leituras – a questão *mas, afinal, o que está acontecendo na poesia brasileira?* sempre estará condicionada à parcialidade, numa tangência ao reconhecimento da própria insuficiência da crítica em lidar com o campo criativo-devorador aleatório e por vezes encoberto. Logo, faz-se necessário, propõe Moriconi (1992), que a crítica de poesia contemporânea *se desmemorie* nas incontáveis direções da circulação de poemas no presente. É preciso *se perder*. Esse exercício de crítica desconfiada quer lidar com um panorama de produções pelo contato, pela experiência, desconfiando de uma ciência que diz *o que é*, num campo de produção em que a suposição do objeto está escancaradamente fragmentada. Se o envolvimento com a leitura de poesia se dá de maneira similar ao envolvimento com a pessoa amada, a crítica disciplinada pode vedar de seu horizonte a possibilidade da leitura como geradora de uma constante ativação, fazendo ela mesma ironicamente uma revisão de sucessivas *recusas do amor*: visões que apartam a poesia do ato de poesia. Essa ciência apartada do ato, ou seja, do encontro, da partilha, da experiência, desfigura o poema em seus processos cíclicos de intermitência. A intenção de Moriconi (1992) é despertar uma crítica que também se comporte de maneira passional. Uma crítica que seja, puramente, leitora.

Acrescentando a essa compreensão a importância dos efeitos da voz, vemos como o prazer da leitura pode também desorganizar as comunidades de

⁶⁶ Nas palavras de Santiago (1986), “singular e anônima”, logo, “pessoal e intransferível”, e nas de Moriconi (1992, p. 18), “leitura que é desleitura”.

leitores/as favorecidos/as pela didática para escavar novos lugares àqueles/as que se engajam no poema como uma abertura para a infinidade da imaginação. É assim que os/as leitores/as indisciplinados/as entregam para a poesia o conjunto de suas forças vitais. Para Moriconi (1992, p. 19, grifo meu), portanto, a leitura de poesia atende a um “jogo de pulsões” incontrolável, que reitera em um conjunto de ações invisíveis a dispersão a qual a máquina classificadora tenta amenizar:

É por causa do seu caráter (...) pulsional que todo exercício crítico honesto e autoconsciente reconhece sua própria insuficiência. Mais difícil é encontrar críticos cômicos de que esta insuficiência é o indicador seguro de injustiças cometidas contra o corpo do poema. **A injustiça da disciplinarização.** Se a literatura não pode existir sem a prática constante da crítica, o poema precisa estar sempre reivindicando seus direitos sobre os abusos de ambas.

Neste ensaio, Moriconi (1992) lidou com uma questão imperativa àquele momento. Os anos 1980, já findos, passavam então a se colocar na história da poesia brasileira. Os problemas enfrentados pela crítica eram comuns às tentativas de historicizar produções de poesia da atualidade: *como, quem e por quê*. Contudo, a tentativa de classificar uma geração como sucessora das vanguardas brasileiras tornou-se uma atividade tão inofensiva quanto sabidamente imprecisa. Uma das janelas de racionalidade propostas por Moriconi (1992, p. 18) para lidar com a crítica de geração diz justamente sobre “inverter o movimento de consagração”. Inversão que libera a leitura de poesia para o encontro com sua estranha atualidade (ou seja, deixando-a ser como é), sem que esteja condicionada a se comportar de acordo com a etiqueta da disciplina – com os arcabouços favoráveis da consagração que nos legaram sucessões determinadas. A voz se relaciona com o *mundo poético* de maneira horizontal, ela mesma, em sua curiosa manifestação, desvia *naturalmente* das hierarquias de leitura e passa a criar um sentido próprio aos poemas que decantam de acordo com a sua vontade. A partir dessa inversão, portanto, ama-se. Ama-se principalmente porque a leitura é envolvida pela própria voz, que passa a carregar no som (no ambiente) os estamentos daqueles significados. Se cabem na voz, se se permitem por ela serem envolvidos e se assim vem à comunhão, passam a constar também pela estrutura que dá forma a cada voz, passam a funcionar como se estivessem em um *registro clandestino*, que não deve respeito às críticas profissionais. É por essa abertura que sobremaneira o poema cumpre sua destinação e realiza em seu meio a

“travessia para o outro” (Santiago, 1986, p. 95) permissível pela leitura-escuta de si. Uma travessia que acontece ao largo da fonte da leitura, mas que é reunida pelo corpo, que reage a seus estímulos, uma reação que Zumthor (2018) sublinha como performance. A própria voz devolve ao corpo-que-lê seu manto de significado, somando-se ao corpo pelas respostas ao que é manifestado. O outro está, então, em mim. Na leitura de poesia, a descrição de Santiago (1986) se apresenta a partir do próprio corpo-que-lê e se reunifica pelo sentido do poema – “é por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo”, como argumenta Zumthor (2018, p. 80, grifo do autor), “uma presença não somente espacial mas íntima. Ouvindo-me, eu me *autocomunico*. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo”.

A inversão do movimento de consagração encampado pela leitura de poesia coloca a voz numa função de filtro de equidade crítica, em que cada leitura, cada tomada do corpo e do espaço pela voz, colabora para um largo panorama impalpável. A inversão é fruto de um consumo irrestrito que intuitivamente põe de lado considerações que “abusam” do poema na intenção de classificá-lo e então sequestrá-lo de sua infinitude de significados. A revelação da leitura é, então, pilhagem. Montagem e remontagem constante de panoramas. Antologias e antologias perdidas pelos cômodos. A voz não aponta para um centro, nem aponta para cima. A voz é radial. Essa consideração importa especialmente se pretendemos lidar com a recepção do poema com atenção na escuta – e com a criação do poema a partir da voz – justamente porque a sonoridade da poesia a torna uma materialidade desalojável de uma posição afirmada e consolidada das latências de cada poema encravadas pela classificação. O som é efêmero, *morredouro*, principalmente, o som não quer ficar, não quer permanecer.

O som da voz transborda o poema que se vê circulado pelas aferições. Essa aproximação da leitura-escuta na recepção de textos é tão fundamental na distribuição da poesia na cidade do Rio que seus indícios estão espalhados pelas muitas camadas da intuição que hora ou outra chegam à superfície da criação. No posfácio que Heloisa Buarque de Hollanda escreveu para o livro de estreia de Ana Frango Elétrico (Ana Fainguelernt, 2020), *Escoliose paralelismo miúdo*, uma saudação a Ana Cristina Cesar, mencionada pela sua assinatura icônica Ana C, é feita então para “Ana F”, para colocar sobre a maneira como a escrita de mulheres é capaz de articular um “modo de dizer que não cabe na razão masculina”, modo

de dizer que deu em um tipo de poema-recado o qual, desde Ana C, transmite nuances de esperteza e agudez por uma sutileza que é “segredada cuidadosamente ao pé do ouvido” (Hollanda apud Fainguelernt, 2020, p. 79), algo que se comporta feito uma memória da voz. Talvez este seja um bom exemplo da maneira com que a travessia para o outro percebida por Silviano Santiago (1986) chega ao ponto, a cada vez, da escuta reconstituída. Por aí, o poema é sempre uma ficção em aberto.

Vocigrafia

Mas como a voz *se diz*? Para melhorar a escuta da voz nos atos de poesia é preciso percebê-la em sua presença, na maneira como advertidamente a voz protagoniza o discurso, oferecendo seus significados com a mesma (im)precisão com a qual a voz revela a si. O encontro com a voz só pode se dar em sua abertura única, quando lidamos com forças que constituem, como diz Adriana Cavarero (2011), uma *unicidade* do sujeito posta em compartilhamento. A atenção na unicidade se mostra necessária para a compreensão da manifestação da voz como um sinal do *alguém que diz*, e para afastar associações da voz que subestimam sua semântica para deslegitimá-la. Segundo Cavarero (2011, p. 25, grifo da autora), é preciso perceber a voz descoletivada para revelar a sonoridade retirada da corporeidade que significa algo *sem soar*, um emudecimento refém da “linguagem como código, [d]a sua alma semântica que aspira o universal, [que] torna imperceptível, na voz, o *próprio* da voz”.

Para habitar o mundo das vozes é necessário se perceber em um lugar constituído pela “unicidade plural” (Cavarero, 2011, p. 25) em que a universalidade é abolida por cada voz que vem à frente. Esse dado é, para a poesia, um ativo incontornável, uma vez que a ideia mesma de “unicidade plural” tem se colocado nos últimos anos como uma *esquina* dos atos de poesia que se coordenam em torno da voz – e nisso reside sua capacidade mobilizadora mais determinante. A voz é a voz de cada um/a. No entanto, a constatação de que as poéticas vocais sempre estão sofrendo alguma força de adequação pelo código, muitas vezes acompanhada de um forte julgamento estético, pode fazer com que nosso campo de análise seja reconduzido à “desvocalização” da palavra (Cavarero, 2011), uma apreensão mental simbolizada por traços específicos e

regulados que substituem a voz do lugar que é dela. A partir desse *mal entendido*, vemo-nos numa situação em que as palavras e o código estabelecido tendem a um mesmo sistema circular – situação esta em que e a voz, portanto, desaparece.

A irrupção da voz perante o sistema de desvocalização da palavra se dá, claro, por uma investida dela mesma, que embaralha e, pela barafunda a qual se articula e chega aos ouvidos, desvia das “armadilhas logocêntricas” (Albuquerque, 2017, p. 120) que enquadram e reduzem sua manifestação. Para a poesia, o excedente vocálico pode se afirmar de inúmeras maneiras, vale reforçar, como diz Cavarero (2011, p. 25), pois sua prática revela um campo em que, ironicamente, “a soberania da linguagem se rende à soberania da voz”. É nesse sentido que, por exemplo, Zumthor (apud Cavarero, 2011, p. 27) propõe uma visão da voz em duas instâncias, da “oralidade”, o funcionamento da voz como portadora de linguagem, e “vocalidade”, as características da voz que lhe são próprias, independentemente da enunciação. A voz, dentro dessa discussão, passa a ser encarada como um tipo de meta-suporte da poesia, cuja apreensão se dá num jogo entre seu próprio modo de operar e a mensagem levada adiante – uma mensagem que é também a voz mesma.

Nesse esquema, o poema salta em correspondência à naturalidade emissora da voz (de cada voz), cuja complexidade do dizer pode ser esquadrinhada em recursos, acionamentos pela maneira como ela se comporta quando vibra e ambienta o espaço, pela maneira como comunica o texto, desvia ou o reinventa, pelas imposições que fazem sua prática desvincular a poesia de um lugar despreviligiado de som. Para Charles Bernstein (2003, p. 144, tradução minha e grifos do autor), a capacidade da voz articular um poema partir da *unicidade de quem diz* pode ser melhor ouvida se estivermos atentos/as às modulações dos “gestos vocais” na operação poética, segundo ele:

Existem quatro recursos, ou gestos vocais, que estão disponíveis em fita, mas não em páginas que são de especial importância para a poesia: o agrupamento de *ritmo* e *andamento* (incluindo a *duração da palavra*), o agrupamento de *intensidade* e *entonação* (incluindo *amplitude*), *timbre* e *sotaque*. Os dois primeiros desses recursos podem ser plotados visualmente em formas de onda; a gestalt dessas características constrói o tom [o modo de dizer].

A descrição de Bernstein (2003) responde ao jeito que voz articula a discursividade e passa a regular sua recepção. Claro que essa divisão atende a aferição de sua escuta, um tanto personalizada para perceber como esses diferentes estamentos da voz podem impor sua força à narrativa de poemas-textos que circulam nos Estados Unidos, buscando, também nos/as poetas, um estilo da voz, uma *autoria* do dizer, principalmente, como a vocalidade pode influir na oralidade e transformar a comunicação, colocando-nos em uma recepção atraída pela voz de quem diz em seu modo de dizer. Para isso, Bernstein (2003) alia estamentos de som (de onda, amplitude e duração), com estamentos de identidade (timbre) e formação (sotaque), propondo uma *gestalt* especialmente concebida para se implicar naquele tipo de texto. Nesse sentido, “duração da palavra”, certamente um recurso caro à velocidade da poesia americana, calibrado pela maneira como as sílabas são experimentadas sonoramente, passa a constar como uma marca, uma escolha de ritmo, uma ação do som no poema, mas também um eu, uma personalidade, uma história de vida, um estilo, um jeito. Essa totalidade reconstitui um corpo pelos gestos vocais – um corpo que, então, ressurgue pela voz, que diz em seu nome e assim o redimensiona, no contexto da prática e de como habita a cidade, pelos sons influentes na intenção daquele instante.

Situações da poesia contemporânea onde o uso da voz é central no engajamento do poema no instante escanacaram esses efeitos. São modelos práticos de uma relação em que a unicidade do corpo e os gestos vocais estão expostos na mesma medida que o *texto* os expõe. Por exemplo, uma apresentação de Valeska Torres na edição final do Slam das Minas RJ 2017, mencionada por Luciana di Leone (2019), se oferece como uma situação da voz que, exercitada na leitura, se desencontrou da reação do público presente – um deslocamento na recepção dos gestos vocais no contexto de uma roda de slam.

Naquela final do Slam das Minas RJ, Valeska Torres deu à performance de slam a particularidade da leitura.⁶⁷ Os poemas no slam são apresentados de cor

⁶⁷ É importante ressaltar que houve problemas extra-performance que fizeram com que Valeska Torres optasse pela leitura do poema “Marlene”. Ela me contou em conversa privada que foi convidada de última hora para se apresentar no slam e teve pouco tempo para se preparar. A maneira a qual ela lidou com a situação emergencial se materializou em sua participação. Inclusive, a performance marcou o reinício do poema “Marlene”, que ganhou nova roupagem textual depois desse acontecimento. Consideramos aqui a performance tal qual aconteceu, contudo registra-se o convite-surpresa.

e permitem improvisação.⁶⁸ Embora nunca se saiba exatamente se o texto oral da slammer está sendo criado no instante da performance ou se foi decorado previamente (ou ainda modulações entre o decorado e o improvisado), de maneira geral, confere-se ao dizer do poema sua própria forma. Contudo, na oportunidade de sua performance, Valeska Torres se distanciou dos ditames do slam para realizar a leitura de um de seus poemas com o apoio do celular.⁶⁹ Como analisa Di Leone (2019, p. 7, tradução minha)

Na contramão da ideia de poema exitoso no slam, Valeska Torres lê um poema, não sobre um “eu” sujeito da experiência, mas sobre um personagem: “Marlene”. Também não atende à “exigência” de leitura de memória; ela lê do celular. Não respeita os três minutos ideais. “Marlene” é um poema sem rima nem métrica memorizável, ou seja, sem uma marca oral formal facilitadora da escuta. É um poema difícil. Não provoca uma empatia direta no público. Torres lê um poema que fracassa.

Essa quebra de decoro proporcionada pela leitura de Valeska Torres parece provocar a performance de slam com uma contra performance vocal. Tal constatação se apoia mais no comportamento do público presente à final do slam do que propriamente na performance da poeta. No slam, a comunicação do poema é um trunfo, a performance incita a manifestação do público e colhe seus resultados a partir da incitação. A melhor performance provavelmente será a mais vibrante. É por essa vibração que o revés de “Marlene” pode ser medido, por sua “empatia direta no público” que naquele momento derradeiro se dispersou. Os gestos vocais de Valeska Torres contradisseram uma expectativa de cena – algo que, se comparamos sua atuação à leitura que ela fez no piloto do projeto Subcena, faz-se evidente a maneira como ela se arrisca e estressa sua poética na voz, um desenvolvimento *muito dela*, um jeito de lidar com as falas que não sofrem diante de diferentes regimes de ritual. Na Audio Rebel ou no Largo do Machado, a voz de Valeska se mantém. A transitoriedade de seu exercício é percebida em cada momento pelo qual as aparências de seus poemas se constroem na voz. Se há uma memória ativada pela reencenação, o contexto absorve o que

⁶⁸ Roberta Estrela D’Alva (Roberta Marques Nascimento, 2019, p. 1) explica como funciona o Slam Resistência, em São Paulo: “Poetas munidos de poemas autorais, de até três minutos, sem acompanhamento musical ou adereços, são avaliados por um júri popular escolhido dentre o público que levanta placas com notas de 0 a 10 entre manifestações entusiásticas dos participantes.”

⁶⁹ Valeska Torres na final do Slam das Minas RJ 2017 está disponível em <<https://youtu.be/47asjKDXsiM>>. Acesso em 03/03/2021.

re-vem; e é este movimento de retorno que apresenta à voz seus próprios ecos, uma voz que *fala de novo* e já anseia pelo momento seguinte, com isso, gira em torno de seus sentidos em que cada movimento de agora se destina ao *reinício*, “a glória do poema é libertar-se de seu contexto original”, assim pressagia Italo Moriconi (1992, p. 20), “para renascer em qualquer outro”.



Figura 13: Valeska Torres, acima, na leitura que antecedeu a performance *Antiboi*, de Ricardo Aleixo, Audio Rebel, 2017; e, abaixo, uma de suas falas na final do Slam das Minas RJ 2017, no Largo do Machado, Rio de Janeiro (foto: Bléia Campos/I hate flash, 2017).

“Marlene” não é um texto que, por isso ou por qualquer outra coisa, se afasta da atmosfera de contestação que o slam instaura no campo poético, não é um texto que perdeu sua atitude de enfrentamento, sua lição de sobrevivência e seu espírito de denúncia. Seu malogro é circunstancial, não se trata de um

malogro do texto, mas um malogro da voz, que colocou a poeta em contra sentido àquele rito, uma experiência outra, que se somou às ficções possíveis para aquele texto. A interpretação de Di Leone (2019) àquele acontecimento só se fez ali, por isso, sua confiabilidade também demanda por considerá-la efêmera. Valeska trabalha por dentro de um reconhecimento do poema que é mutante, desafiando exaustivamente os corações da recepção a percebê-la *mutantemente*. É preciso fazer de novo porque é preciso reouvir.

As ações que mobilizaram o recente boom do slam no Brasil colocaram em cena um poema indissociável da voz de quem diz, uma expressão que sobrepõe as histórias individuais e as ficções de poder dos dispositivos coloniais. Quando nos aproximamos dessa prática, como relata a experiência de Roberta Estrela D’Alva (Roberta Marques Nascimento, 2019), emerge um tipo de poeta que se vale apenas da expressão vocal, entregue à criação de um fluxo que sustenta o texto, então, que se coloca inteiramente na transmissão, na maneira de cantar que tem de um lado o arquétipo da rapper, e de outro da mc, especialistas em lapidar a forma das palavras em resposta ao ritmo. No slam, a voz se impõe. É imediata. E consegue tudo o que quer. Ali, a voz é domadora da situação política, aponta, revisa, denuncia, nas quebras do “ativismo limiar” (Nascimento, 2019, p. 25) que se exprime na voz para disputar o imaginário.

Na busca para dimensionar a empresa da voz no ato de poesia, Roberta Estrela D’Alva (Nascimento, 2019), uma das pioneiras do slam no Brasil, se apropriou da expressão “vocigrafia” para, a partir dela, pensar a cena de slam em torno do som da voz e supor uma primeira inserção crítica que aliasse sua prática como slammer e produtora cultural com profundidade. O primeiro encontro com esse termo se deu num artigo de Jerusa Pires Ferreira (2006), sua orientadora de doutorado na PUC-SP e grande tradutora dos livros de Paul Zumthor para a lusofonia. Ferreira (2006, p. 196), ao comentar sobre a escrita do paraguaio Augusto Roas Bastos, arrisca o termo “vocigrafia” para aludir à intenção de Zumthor de trabalhar com os sentidos da voz da leitura, da voz que responde ou guarda um texto, e também da escrita que transborda operações da voz, como bem fez João Guimarães Rosa e Clarice Lispector (Librandi Rocha, 2014). A intenção zumthoriana que, em parte, sobrepõe oralidade e escrita nos lega objetos codificados *perturbados* pelo som da voz; a vocigrafia proposta por Ferreira

(2006) poderia ser medida pelos modos dessa alteração, em que o regime do código se dilui no som. É por essa dimensão acústica que a literatura orbita a voz. No entanto, a apropriação do termo por Estrela D’Alva (Nascimento, 2019) quer esvaziar a expressão para recarregá-la, acrescentando sua experiência de rua ao universo medievalista de Zumthor e à intermediação de Jerusa Pires Ferreira na revisão latino-americana para, no último rearranjo, tomá-la como acionamento para as descrições dos usos da voz pelas/os falantes. Estrela D’Alva, contudo, em vez de cravar sua postura “vocígrafa” (Nascimento, 2019, p. 24), dobrando a aposta crítica de sua apropriação, oferece-a na condição de “grande guarda-chuva” (Nascimento, 2019, p. 288) em que as práticas e teorias da voz podem se aliar para compor um novo campo do agir-fazer, sem hierarquias e destinações previamente endereçadas. Sua construção apura fios soltos de uma relação intensamente afetiva entre Jerusa Pires Ferreira e Paul Zumthor, cujos desdobramentos chegam, agora, como curva incontornável para os estudos do slam brasileiro.

Nesse campo extenso de percepções da voz, sua sonoridade é entendida como um tipo de *escrita inobjetable*, cuja expressão orienta um texto independentemente do código. A voz cria e forma o texto, cuja absorção pelo som torna-se um anteparo do *gesto de escrever*, uma performance da voz que subverte a instrução do texto e domina a ação do discurso. A questão da vocigrafia se coloca então numa sonoridade que requer, por demanda histórica e social, a legitimação literária da voz sem que a outrem a deva pedir, institui uma ação de conflito que é retorcida para contra-atacar e “nomear as novas insurgências” (Nascimento, 2019, p. 288), ressoar a experiência de luta e sobrevivência, também pela exposição do embate cultural entre o letramento e a oralidade (em uma oralidade do saber); e o quanto o *eterno* só pode ser alcançado por meio da realização e da repetição do ato, da capacidade de firmar uma história e tornar pública uma posição. Algumas terminações para o verbete *vocigrafia* propostos por Estrela D’Alva (Nascimento, 2019, pp. 285-287) dizem extensamente sobre uma atitude diante do som que passa então a *disciplinar* o arquivo, entre outras colocações, *vocigrafia* pode designar um/a:

1. escrita da voz.

13. disciplina que se ocuparia em perceber as unidades da voz.

15. conjunto das vozes selecionadas, coletadas e agrupadas em suportes variados por meio de escritos, gravações de áudio, filmagens, desenho, fotografia entre outros.

20. processo de recuperação de vozes perdidas ou esquecidas.

25. método utilizado pela/o vicígrafa/o para coletar dados sobre a voz.

29. inventário de vozes.

36. conceito que se irmana ao de “escrevivência” proposto por Conceição Evaristo, mas sob a perspectiva da voz.

37. uma escrita da voz para a voz, com a voz, que parte da voz ou sobre a voz.

O conjunto utópico de terminações para o verbete deixa algumas impressões sobre como Estrela D’Alva (Nascimento, 2019) pretende uma ciência para dirimir a clandestinidade da voz material através de um novo aparato técnico e de pensamento. Suas considerações permitem observar as fraquezas materiais que conferem à voz uma delicadeza pouco requerida como fonte de informação confiável, desvalorizada como contadora da história e da ciência. Para isso, é preciso orientar as mídias para se voltarem à voz para funcionar como voz, um acesso permitido pela maneira própria de perceber a voz em suas dubiedades e revelações. A atividade de slam, vista por ela como uma “ferramenta”,⁷⁰ um modelo de operação da voz que pode ser montado e desmontado, proposto e remexido, é um campo aberto das *vozes plurais* (Cavarero, 2011), seu próprio funcionamento é uma dádiva a qual se convida, e é um convite para ouvir. O slam não trabalha com hierarquias, seu movimento assume uma frente diante da dispersão das forças políticas populares, do apagamento da história dos grupos vulneráveis e minorias, e propõe um encontro, uma troca, uma arena para pensar e se entender, relembrar e repetir, dialogar e ser visto/a, agir-fazer e, claro, dar o papo.

⁷⁰ Roberta Estrela D’Alva, 2019. Disponível em <https://youtu.be/_lcK6E6YhiE>. Acesso em 08/03/2021.

Embora o projeto Subcena tenha ao longo de sua trajetória trabalhado intensamente com as posturas da voz, na participação de Lewa D'Oxum e Andrea Bak,⁷¹ duas integrantes do coletivo Slam das Minas RJ, vimos como os gestos vocais podem ser direcionados para uma performance que reclama uma posição e assume o controle, uma virada marcada pelo verso de Lewa “Na mão da minha preta uma AK / Na mão da minha preta uma AK” que estava sendo trabalhado por ela naquela época e gerou um single de trap e videoclipe.⁷² O sentido é a *imposição* de um sentido. A voz é um corte. Na performance de Lewa e Bak, poemas com o acento do slam eram permeados por outras remissões rítmicas ao rap e ao funk, então, racismo e lesbofobia eram triturados. A maneira como habilmente os poemas mudavam a estrutura do fluxo também fazia com que a regência do ambiente furtivamente acompanhasse suas alterações. A voz então calcou um sedimento. Ninguém mais ali poderia passar batido por aquela *escrita*.



⁷¹ Infelizmente a performance de Lewa D'Oxum e Andrea Bak não foi gravada.

⁷² Lewa D'Oxum, 2019. Disponível em <<https://youtu.be/yT3Sfqr9a0U>>. Acesso em 08/03/2021.



Figura 14: Lewa D'Oxum e Andrea Bak, à esquerda, em frame do clipe *Na mão da minha preta uma AK* (Lewa D'Oxum, 2019, direção de Bléia Campos) e, à direita, participação no projeto Subcena, Audio Rebel, 2019.

A situação de embate que é formadora das cenas de rua – desde o slam, o rap, o funk – é sustentada por elas nas trocas de energia entre as palavras e o ritmo. Repetir, nesse caso, é criar a casca grossa para dizer o que tem que ser dito. A temperatura política mede o tamanho do estrago; e o estrago é grande, o estrago é enorme.

Pivô

A semana anterior ao segundo turno das Eleições 2018 foi marcada por um discurso inusitado e totalmente inédito nas histórias das corridas presidenciais. Em um domingo à tarde, enquanto uma multidão de apoiadores se aglomerava na avenida Paulista, a última mobilização antes da decisão em definitivo, o então candidato Jair Bolsonaro fez um discurso à distância, pelo celular. Sua voz e imagem foram retransmitidas no Centro de São Paulo pelo aparato do comício, um gigantesco telão e potentes autofalantes, fazendo daquela multidão eufórica espectadores de uma liderança mediada. Vencedor no primeiro turno e franco favorito para levar as eleições, Bolsonaro estava afastado dos compromissos de campanha ao alegar recuperar-se do atentado a faca ocorrido semanas antes. O

benefício de sua retirada do dia a dia da campanha se mostrou seu trunfo mais poderoso, recluso e ausente nos debates, sua figura obscurantista era reprocessada virtualmente em campanhas de disparo de fake news e publicações impulsionadas nas redes sociais. Na transmissão no telão, era possível ver o então candidato em um quintal simples, numa cenografia pitoresca e cotidiana, *caseira*, em que, ao fundo, lençóis brancos pendurados no varal eram contrastados com o chão de terra batida. Daquele quintal ermo, Bolsonaro discursou no coração de nossa maior cidade. Ao contrário dos que apostavam que ele baixaria o tom de ameaças quando estivesse prestes a vencer, naquele discurso, reforçou as violências que marcaram sua trajetória política ascendente, insultando adversários de esquerda e, mais grave, apregoando-os à morte.

O alarmante discurso da Paulista colocou aquela voz em curiosa posição: um comício realizado à distância (em muitos sentidos) somou uma cenografia reconhecidamente familiar com uma mensagem absolutamente destoante do decoro dos candidatos/as à Presidência, do que podemos reconhecer como a temperatura habitual do discurso público. A maneira como Bolsonaro conduziu aquele momento, seu modo de falar pausado e permeado por frases simples, diretas, quando não incompletas, excessivamente pontuadas (ao jeito dos militares), e cultuadas como mensagens de encorajamento pelos apoiadores, posicionou sua voz em um *pivô*, pois eram bravatas ditas num quintal qualquer e uma fala de poder próxima de alcançar a exclusividade do maior posto da República. Um presidente, um vulto. Ao analisar aquele telediscurso, Roberto Zular (2019, p. 374-375) chama atenção para as duplas faces daquela voz, um acionamento configurado por um *pivoteamento* entre as esferas de público e privado, de severidade e graça, de brutalidade e reconciliação:

Os lençóis pareciam os fantasmas de um passado sem luto que retornava na ubiquidade da voz ao mesmo tempo dentro e fora do espaço público, dentro e fora da lei, isto é, um chamado à violência que sustenta a lei para autorizar tacitamente a violência sempre velada de sua instauração e do seu excesso. O lugar paradoxal da voz como um excesso que legitima a exceção. Tudo se passa como se o rei e o bobo de corte enfim se encontrassem na mesma enunciação (...) O núcleo pivotante dessa dupla inscrição simultânea em dois espaços, dando à voz e não ao que se diz a fonte do poder, torna impossível discernir

quem fala e qual o protocolo de verdade que guia sua enunciação.

Depois daquele dia, o passado sem luto verteu-se numa estranha sensação do tempo presente. Os discursos do presidente mais importantes não são feitos à beira dos púlpitos, mas sentado numa mesa, ladeado de seus comandados, em lives nas redes sociais. Ao desviar da cena institucional, seu poder se espraia por uma trama armada dentro dos cotidianos das famílias em comunicação por notificações do algoritmo, por chamados em tempo real, ou seja, contato direto com o eleitorado. Seu projeto de poder passa pela replicação de sua voz. Bolsonaro se comporta como uma patente livre, sem direitos autorais. Seu nome foi tomado emprestado por mais de setenta candidatos nas eleições seguintes, em 2020.⁷³ Uma rede infundável de influenciadores conseguiu espaço no debate político falando em seu nome.

Muito de seu carisma vem do jeito de falar. Em vez da voz empolada e técnica dos burocratas, anacolutos. Em vez dos direcionamentos e dos grandes projetos, piadas rasteiras. Em vez da conciliação, ódio. Em vez da clareza, confusão. A voz do presidente não é a voz de um presidente. Sobra espaço para o autoritarismo e a necessidade cíclica de afirmação, em seu temperamento inconstante, qualquer coisa que atenda à sua vontade pode alcançar os mais altos estamentos de Brasília. Algo somente importa se dito por ele – e é aí que o “protocolo da verdade”, como diz Zular (2019), entra de ponta cabeça no jogo político. Durante a pandemia e o surto de covid-19, tivemos a pior lição de como o obscurantismo da voz destrói os organismos de Estado fundamentais para a proteção social. Se na batalha contra o coronavírus navegamos às cegas, no fundo do convés sempre tinha alguém falando. O presidente não para de falar.

Contudo, no discurso da Paulista há uma chave importante para entendermos melhor como a voz de poder depõe a lei e configura nela mesma o ornamento a ser seguido, principalmente nesse caso em que a ausência do candidato não comprometeu a reunião em torno de seu fascínio autoritário. Ele não precisava estar lá, precisava apenas da voz. O funcionamento da voz como um

⁷³ *GI*, 16/11/2020. Disponível em <<https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2020/eleicao-em-numeros/noticia/2020/11/16/apenas-1-dos-78-candidatos-com-bolsonaro-no-nome-de-urna-e-eleito-no-brasil.ghtml>>. Acesso em 09/03/2021.

pivô que transfigura a lei (escrita) pela sua própria forma (sonora), para Mladen Dolar (2015), pode ser encarada no feixe de dois eixos principais. O primeiro recupera a prescrição aristotélica entre *phoné* e *lógos*, similar à noção de vocalidade e oralidade, e propõe uma partição da voz que tenta distinguir sua sonoridade de seu enunciado. O segundo, emparelha a inserção no pensamento de Agamben (2002) das noções de *zoé* e *bíos*, na partição da voz natural da voz politizada, e o que há na voz de animalidade e sua pretensa guinada pela humanidade mediada na biopolítica. Os eixos expõe a capacidade da voz de se colocar na “topologia paradoxal como essencialmente ‘entre-os-dois’” (Dolar, 2015, p. 202), ou seja, como essencialmente pertencente a um “núcleo pivotante” e “ambivalente” que nos devolve a imagem de um *giro* da voz. Sua latência para ficcionalizar seu próprio enunciado pode ser compreendida tal uma “variante” ressurgente na antipolítica como modo de dizer que anuncia e esgarça. Essa é a virada fundante da voz qualquer que passa então a ser uma voz de comando, uma voz que, ela mesma, faz definhar seus moderadores, assumindo a partir daí uma posição de soberania. A voz se torna a letra. A lei se torna som.

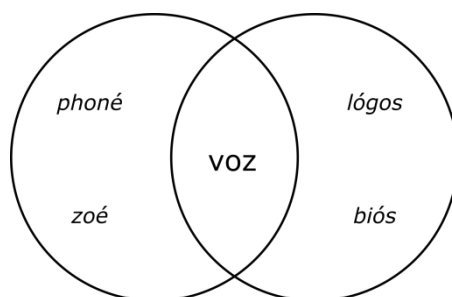


Gráfico 1: Dolar, 2015, p. 202.

A projeção autoritária da voz circula a Constituição. Ela não apenas dá à lei um sentido particular e muitas vezes criativo demais, mas passa a desautorizá-la enquanto se diz por ela protegida. Esse contrassenso da voz da antipolítica, requisitado como liberdade de expressão em sentido positivo e perseguição ideológica em negativo, perfura por dentro da democracia uma posição vazia para então violentá-la, uma violência da voz, uma violência sonora. O vazio se torna um lugar único. Um referente sem concorrentes. Para Dolar (2015, p. 202), essa

situação é um exemplo de como o “núcleo pivotante” opera na virada fascista, *zoé* e *bíos* se fundem,⁷⁴ *phoné* e *lógos* também:

As duas entidades se sobrepõe constituindo um elemento que não pertence a nenhuma delas e que, entretanto, as mantém unidas. Essa localização – na interseção, no vazio – dá à voz um caráter frágil e elusivo, como algo que não pode ser nem reduzido à plena sonoridade de uma presença inequívoca, nem compreendido como uma simples ausência. Quando essa voz é tomada como uma coisa positiva e compulsória em si mesma, entramos no domínio em que consequências nefastas rapidamente se seguirão. Na arena política, ela logo se transforma na “Voz do Dono”, que suplanta a lei.⁷⁵

É por meio desse vazio que uma “ferida” é exposta, como diz Zular (2019, p. 378), em que um discurso com a estrutura da defesa de minorias é subvertido em uma enunciado para a fôrma da “maioria vitimizada”, uma suposição que desequilibra as conquistas recentes de direitos civis ampliados com o status de privilégio que nunca pertenceu aos grupos vulneráveis; essa ampliação insustentável dá às forças reacionárias uma avenida de possibilidades para reagrupar, reconsolidar a autoridade unitária e o enunciado de comando, como percebemos no discurso da Paulista, então, “a ordem e a desordem pivotam no mesmo eixo e se encontram no mesmo ato”.

Os dois primeiros anos do projeto Subcena aconteceram no *calor* desse vazio. Muitas performances tentaram responder à voz ascendente que parecia recolocar o país numa versão repaginada (e bastante cafona, é preciso dizer) da linha-dura da ditadura civil-militar. Essa reencenação patriarcal da antipolítica encontrou outro contexto histórico, cuja organização das respostas pelo *texto* reinsere as forças reprimidas no ato, trocando a posição da soberania pelas “infinitas cenografias” (Zular, 2019, p. 379) permitidas pelo ato de poesia. Uma das performances que tocou exatamente essa dobra foi a participação do coletivo

⁷⁴ Dolar (2015) chama atenção para a passagem em que Agamben (2002, p. 190) comenta sobre o *Führer*: “Ele se situa então em um ponto de coincidência entre *zoé* e *bíos*, corpo biológico e corpo político. Na sua pessoa eles transitam incessantemente um pelo outro”.

⁷⁵ Dolar (2015) usa o termo “a voz do dono” em alusão à antiga marca de gramofone e hoje grande gravadora His Master’s Voice, mais conhecida pela sigla HMV. A marca é inspirada na pintura de um cachorro que ficava enfeitado e atento à voz de seu antigo dono falecido gravada para reprodução em gramofone. Dolar se vale dessa imagem para comentar sobre o retorno da voz da autoridade que não perde seu efeito. A expressão se tornou lendária, “a voz do dono” passou a ser usada também como slogan impresso nos discos da gravadora RCA Victor.

Conjuração 44,⁷⁶ uma articulação de mulheres LesBi (lésbicas e bissexuais) que concebeu uma ação em torno dos “saberes de cura” e da “terapia” (Azevedo, 2021, p. 110) para acontecer no espaço demarcado da Audio Rebel.

Adriana Azevedo (2021, p. 111), uma das performers da Conjuração 44, relata que o convite feito por Maria Bogado para participação no projeto Subcena tornou-se uma oportunidade para responder a duas frentes, uma situação geral, que se pôs contra as “manifestações absurdas do conservadorismo” apresentadas por Dolar (2015) e Zular (2019) na esfera da antipolítica, e outra, particular, atenta à capilaridade dessa *autoridade ferida* voltada para o próprio campo de produção cultural da Subcena, em que reproduções da “violência heteropatriarcal atravessa eventos promovidos por sujeitos mais progressistas”, em remissão direta às denúncias⁷⁷ nas redes sociais que causaram uma profunda reavaliação de como a cena experimental modula pequenos poderes que se assumem também em investidas de abuso.

A performance da Conjuração 44 revelou um agir-fazer marcado pela vigilância e violação de corpos e vozes de mulheres que aparecem sempre espremidas por paredes difíceis de derrubar, como disse Maria Isabel Iorio, “Vejam, há uma porta e ainda assim você pode ser encurralada”.⁷⁸ A proposta se tornou então um redimensionamento daqueles corpos naquele lugar, um “arranjo que mistura performance, sonoridades experimentais e sinos tibetanos” (Azevedo, 2021, p. 110). Os sinos funcionavam como uma sonoridade de *tratamento* a qual cada performer do coletivo passou antes de falar o seu poema. Os ciclos entre o toque do sino e a emissão do poema, entremeados pelo ritual de cura, em que cada poeta se deitou para depois *se levantar e falar*, tentavam articular uma “proposição político-afetiva da experiência do trauma” (idem, p. 111), incluindo no contexto da performance todo o arcabouço autoritário mobilizado para ser

⁷⁶ Conjuração 44, Subcena, 2019. Disponível em < <https://youtu.be/teEKxPsIs3w>>. Acesso em 14/03/2021.

⁷⁷ Adriana Azevedo (2021, p. 110) pontua que a performance foi debatida pelo coletivo tendo em vista “a Audio Rebel ser um espaço que já foi denunciado por feministas como um espaço opressor e machista”; Bethania Brandão (2019, p. 94) relata sobre a denúncia feita por colaboradoras do Quintavante que “acusaram publicamente, através de posts no Facebook, alguns membros do coletivo de machismo e assédio”; por último, uma reportagem de Paulo Marcondes (2016), da *Vice*, abordou as denúncias. Disponível em < <https://www.vice.com/pt/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro>>. Acesso em 14/03/2021.

⁷⁸ Conjuração 44, Subcena, 2019.

reprocessado no som – um som em ondas vermelhas. Enquanto uma delas estava deitada, outra estava ao microfone falando um poema.



Figura 15: Dois momentos da performance do coletivo Conjuração 44. Acima, a performer Aline Miranda passa pelo tratamento com os sinos tibetanos em meio às pernas; abaixo, a performer Singoalla encerra a apresentação como se sugasse e assoprasse a energia depositada nos sinos em cuia após a passagem das demais participantes: Clarissa Ribeiro, Adriana Azevedo, Gabriela Sad, Fernanda Vaz e Maria Isabel Iorio. Curadoria e coprodução de Maria Bogado. Todas vestiam vermelho na luz vermelha.

O tratamento era solene, o tom era de luto. A performance operou suas intenções no som, para além de uma crítica direta ao *ramo da casa*, o efeito vibracional também perpassou as interioridades, intervindo nos fluxos *internos* marcados pelo limite de cada corpo. A ação vibratória é total. Aos poucos, as

diferentes consciências presentes passaram todas pela vibração dos sinos, que eram remexidos por dentro de cada um/a; dado momento, o ambiente sonoro conduzido por Clarissa Ribeiro ganhou mais fortemente a intenção de fluxo, de *ir-se*, como se filtrassem aquela energia reprimida através do som da chuva forte e das correntes de água. Adriana Azevedo (2021, p. 115, grifo da autora) descreveu sua experiência assim:

Quando deitei ente os sinos durante a performance, fechei os olhos e fui embalada pela sua sonoridade relaxante e pela vibração sonora que ele produz por toda extensão líquida da qual meu corpo é composto internamente. Meu corpo vibra. A ansiedade que persiste em mim como subjetividade atravessada pelo trauma da violação e das rejeições, por conta da minha sexualidade desviante, foi dissipada. *A água trouxe e levou meus medos*. O som dos sinos se misturava ao som da voz da poeta Fernanda Vaz dizendo a sua poesia:

começo por diferenciar o acho, acredito e espero
fora clichês:
acho que não temos jeito
acredito na vida eterna de alguma matéria
espero tirar a língua dessa ferida que não cicatriza
e falando nela a saliva não ajuda em nada
só aqui dentro
que falar sara muito

No fim, outro lugar possível foi construído na mesma *área de atuação* que, por segurança, seria evitada. O fluxo dos sinos não parou de soar. A tomada do espaço não respeitou os limites das peles, colocando em cena um poema translúcido, recompondo na vibração a experiência do trauma e seus desdobramentos políticos mais imediatos. Um pivô entre o que era e o que pode vir. Um lugar se abre na própria ficção da ideia de literatura, uma intenção, com diz Zular (2019, p. 398) de lançá-la à frente, radicalizando a experiência do instante, uma *produção* que dá contornos às possibilidades de “encontrar modos de experiência que assumam a variação; a escuta e a traduzibilidade de mundos heterogêneos possibilita a reinvenção de outras cenografias enunciativas que, por sua vez, reinventam o político e suas formas de dissenso.” A prática se transforma pelas unicidades, e as unicidades transformam o todo.

Capítulo 4

Som: transição, ruído, canto

Ruído

Ao longo de 2019 o projeto Subcena ganhou uma dinâmica acelerada e passou a operar sob perspectivas muito particulares. Das coisas com as quais eu me envolvi, edição de impressos e livros, organização de feiras e oficinas, saraus, leituras e shows, Subcena se desgarrou e se desenvolveu como um organismo autônomo. O projeto é audacioso principalmente pela intensidade da agenda, e foi pensado para rodar infinitamente. Foram dois anos completos, de janeiro a dezembro, com 25 sessões mensais na Audio Rebel além de participações em eventos, como aconteceu na performance de rádio-noise de Bernardo Girauta na ArtRio 2019, na Marina da Glória. Cerca de cem artistas passaram pelo projeto. Se naquele ano as coisas para a produção cultural estavam complicadas e raríssimas eram as oportunidades de financiamento, a pandemia nos colocou em hibernação. Dois mil e vinte poderia ter sido um ano de consolidação. E sinto que estávamos perto de uma reformulação da proposta que futuramente ainda pode contribuir muito para as cenas que nos interessam, se retomarmos. Sobretudo, o pique na agenda só foi possível porque o projeto era *produzido* em uma associação tripartite, uma colaboração entre eu, Bernardo Oliveira e Maria Bogado; três produtores com formação e interesses muito diversificados, com associações coletivas diferentes que se traduziu em um ponto de vista amplo para a cena de arte, porém, com uma fenda comum: o ruído.

Essa indicação é importante. Ela não nos coloca apenas numa direção sonora para as performances, mas principalmente, torna a in/sustentação uma premissa básica, um prejuízo decorrente da operação que é, ela mesma, o centro do nosso trabalho. Som é ambiente. Tocar o som é tocar a atmosfera. Nosso centro é sensorial. O ruído pode ser encarado aqui como uma arma de ficção – se a modificação do ambiente e do tempo é inserida no campo do agora, só há agora; todo o redor é reconduzido para o instante, para um ponto de convergência do ato. Ambiente, obra, ação. Trabalhar o som inesgotavelmente tem como efeito a lida com sua natureza multiplicadora-e-única, de sua trama discursiva fantasmagórica

e enigmática, uma manipulação de ondas que se comportam similarmente aos raios de luz ultravioleta. Materialidade carregada pelo invisível, o ruído é uma coisa qualquer, tão ordinária e descartável, tão delicada e mutante, tomado como zona de inflexão pela performance.

No entanto, o que colocamos em ato tinha um complicador material mais determinante, já que no nosso projeto os *sentidos do ruído* passaram a dialogar em camadas de discurso mais embaralhadas, principalmente pela presença praticamente constante da voz, ou seja, do som da voz, natural ou igualmente ruidosa, uma presença muitas vezes percebida por mim também nos termos de uma disputa pelo ambiente; ruído e voz passaram a encenar um enlace tremelicante – e os desdobramentos desses contornos passaram a constar como uma das operações mais características do cartel de intenções do projeto Subcena.

É por essa janela de propostas que a encenação do poema poderia então se tornar uma complicação no espaço-tempo (ao nosso modo). Uma complicação da experiência pela *ruidosidade* (Campesato, 2012). Isso também tinha a ver com a criação de um lugar de passagem dos objetos para o som, incluindo o que parcamente podemos considerar como *palavra*. Quando Bernardo Oliveira (apud Brandão, 2018, p. 59) comentou sobre o início do projeto Subcena, disse que:

Eu já tava há um tempo querendo fazer algum tipo de programação dentro do Quintavant que de alguma forma se relacionasse com os usos sonoros da palavra, sabe? Não necessariamente poesia, não necessariamente literatura, mas, tipo, essas relações entre sons e palavras, que podem ser inclusive relações sem sentido, né, sem semântica.

Nesse comentário breve, é possível destinar uma fala do Chacal quando seu gênio criador de slogans arriscou mais um: “Subcena é o sexo entre palavra e som”. Aposto na tradução desse comentário do Bernardo em uma ilustração mais barata que dê conta de imaginar o projeto Subcena como sempre operante num tipo de *regime de transição*, em que a entrada pode até ser determinada, mas a saída estará sempre no *algo a ver*: “relações entre sons e palavras” versus “relações sem sentido, sem semântica”. A fugacidade do som intensifica essa transição radicalmente, quando o destino sonoro da palavra, então, se desprende da sua utilidade determinada e passa a ser realocada no ruído. Ali, a palavra tonteia e apenas tem seu rumor a favor. No entanto, é preciso pensar nessa

transição como algo imediato, não há etapas na atividade sonora entre a palavra e seu encantamento, supomos para esse relacionamento uma operação que acontece ao mesmo tempo, como um pivô girando em eixos simultâneos (Dolar, 2015; Zular 2019).

Aqui, também, o ruído é uma lição. Sua centralidade no trabalho revelou uma maneira própria de devorar o entorno. A incidência das “experimentações ruidosas” (Brandão, 2018) na leitura nos deu também uma modalidade de interpretação, um ensinamento carimbado pela vibração do corpo quando atacado pelas ondas, a ser decodificada em outros campos do agir-fazer. Há espaço para mais por que o ruído não deixa os espaços se fecharem. É um dado deslocado, um movimento sem começo nem fim.

Nessa linha, a antena criativa de Maria Bogado colaborou muito para que acontecesse, a partir do ruído, uma abertura para a performance – para o ato do corpo – que excedeu os limites do palco e escancarou nossa área de atuação como espaço cênico-expositivo. Bogado investiu em situações em que o regime de transição poderia então ser proposto tanto para a imagem/artes visuais/cinema quanto para a performance/artes do corpo/teatro como um resquício da variação sonora. Talvez o melhor exemplo desse tipo de construção seja a performance de Lorrán Dias, produzida por ela, numa edição da Subcena que organizamos na galeria Rato BranKo, na Lapa. Nossa última data antes da chegada do novo coronavírus. Lorrán arma no centro da cena um tripé com um coração de boi salgado, enquanto de dentro do coração soa um relato de trauma em uma voz de mulher; ele filma e projeta o coração explorando a visualidade do fundo infinito na parede branca. A ação se multiplica na tela projetada. O órgão pinga enquanto é charqueado, o sumo escorre e se acumula no chão.



Figura 16: Lorrán Dias, Subcena no Rato BranKo, 2019. O trabalho deu seguimento e meses depois foi exposto com alterações em *Instintivo: o coração se assemelha a uma fera*, na exposição coletiva Quando o perigo fica em duas patas, Paço Imperial, 2020.

Os elementos em performances são manejados para se sobrepor e trabalharem juntos; dissonantes na forma, congruentes no ato, então, a ruidosidade se mostra com força em toda composição. Ao filmar o coração salgado e expô-lo na parede branca, Lorrán atuava como um paparazzi, curiosamente, o coração parecia provocar a imagem pelo fetiche da mídia, nos aproximando de um discurso sensacionalista que nos devolve um coração espetacularizado – a cena,

no entanto, nos assombra pela intensidade emocional; e é aí que seus desvios se dão, a crueza do coração salgado passa a se tornar a miséria de sua própria condição, definindo ao vivo e a cores, também na frente de nossos olhos. É também um vídeo caseiro. A ruidosidade consegue dialogar com os diferentes trânsitos do sentido, recuperando a estranheza da performance para devolvê-la ao cotidiano de violência televisionada/compartilhada, como diz Lilian Campesato (2012, p. 5), para transitar entre o disforme e o sinal, “o ruído tem que perder algo de sua natureza e convertê-la em algo familiar”, nesse caso, algo terrivelmente familiar.

Especular sobre ruído é se colocar num intenso diálogo entre uma sonoridade fragmentada e um ambiente de performance, uma zona de fricção de sentidos elaborada por uma leitura da imersão. Mesmo os/as performers dedicados/as à manipulação da estática – criadores de uma sonoridade mais agressiva de “paredes sonoras ruidosas” (Campesato, 2012, p. 122) que tencionam o som expondo-o em sua materialidade –, usam a sonoridade como uma força-forma que transpassa o corpo pela vibração, escavando-o por dentro e se represando aos ecos nas reentrâncias. A ação da *onda que atravessa o corpo* se traduz em uma escuta ativa, escuta que deixa o lugar da contemplação e se assume residente do ruído; o ruído é cultuado, requerido, desejado como ambiente, como habitat. Do emaranhado de emissões de som, pelo volume alto e *ensurdecedor*, pela longa duração das sessões a ponto de causar uma “remoção aparente do tempo” (Campesato, 2012, p. 113), as experimentações ruidosas surgem como um campo a ser destampado, como uma caixinha que revela um segredo seguidamente reprocessado para seguir destoante, para continuar segredo. A “música-ruído”, como chama Lilian Campesato (2012), quer permanecer assim: um sistema variante entre uma força-forma vibracional da performance e a imersão como ato de *reinício*.

Vozes (2014), álbum de Cadu Tenório,⁷⁹ deixa ver como esse tipo de tratamento sonoro pode ser desfiado pela sugestão de uma narrativa, de uma ficcionalidade a partir dos usos da voz. Em cada uma das quatro faixas, operações da voz são tematizadas, reinserindo-a sob *outro som* sua própria maneira de

⁷⁹ Cadu Tenório, *Vozes*, 2014. Disponível em <<https://cadutenorio.bandcamp.com/album/vozes>>. Acesso em 23/03/2021.

existir. A primeira delas, “Fragmentos”, uma longa faixa de intermitências, há uma voz que quer vir à superfície e consegue apenas por uma brevidade, apenas para coaxar. Uma voz que se expõe nas várias tentativas de ser uma voz. O som parece despencar assim que surge, lampejando. Dado momento, Cadu intensifica a ruidosidade, atravessa para outra fase, mais intensa e arisca, investe em um looping travado; em meio a um *vozerio* em projeção, insere a voz do google: “Isso não é um defeito. This is not a defect”.⁸⁰ Se as vozes de Cadu Tenório se exprimem sonoramente, buscando algum lugar pela insistência do retorno, a voz do google é uma explicação – classificadora por excelência, uma voz que aparece traída no juízo da *canção*. A voz explica a intenção no procedimento. A situação se repete em “Procissão”. Uma faixa mais tensa e suspensiva, com um agudo sempre sonante, ao estilo dos hipnóticos, somado por esfera de agonia; então, a voz do google reaparece: “Sem violência!”.⁸¹ A palavra de ordem de Junho de 2013, a *procissão*, é isolada em sua inoperância, *sem violência*, como súplica contra a brutalidade policial, como inação da paz pelo medo. A voz do google é uma voz que protesta num ato político em que se supôs a virada pela agenda ativista difusa dos *protestos gerais*. *Sem violência* na voz do google, na voz que é a voz de ninguém, na voz sem corpo, na voz de 2013.



⁸⁰ “Fragmentos”, Cadu Tenório, *Vozes*, 2014.

⁸¹ “Procissão”, Cadu Tenório, *Vozes*, 2014.

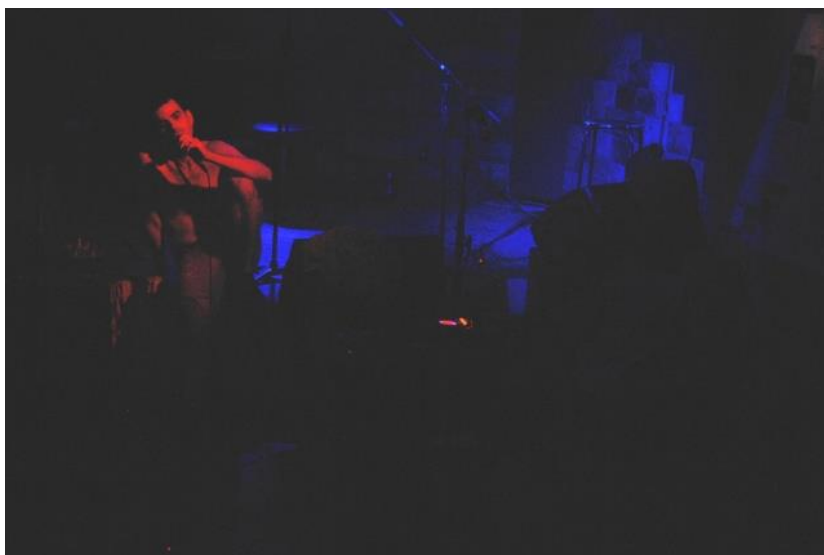


Figura 17: Cadu Tenório e Heyk Pimenta, acima, em frente ao Estádio Olímpico Nilton Santos, uma das sedes dos Jogos Olímpicos 2016. Estação de trem Engenho de Dentro, sessão de fotos de divulgação para a performance na Subcena, abaixo, na Audio Rebel, 2018.

No projeto Subcena, Cadu Tenório e Heyk Pimenta estiveram juntos na troca de frentes entre voz e ruído.⁸² Ali, o texto ganhou um ritmo de sobrevivência na distopia do cowboy brasileiro que monta sua máquina de sobrevivência. Ela o contorce na *voz imersiva*, uma variante sonora sobrevivente do ardor da ruidosidade, uma via possivelmente frágil que seguiu adiante quando era impossível seguir. No meio do desespero, Heyk insistiu na doçura, no seu jeito de permanecer. O poema foi espancado pelo som, e o texto tocou o limite: “Todas as pessoas que eu conheço querem ou vão querer ser incendiárias”.⁸³ O ruído não quer dialogar pacificamente em termos confortáveis, não quer tirar proveito da ação que evita o conflito, o ruído aposta todas as fichas nessa intensidade, o ruído instaura o conflito.

Transição

O pensamento que articulo sobre a ruidosidade (Campesato, 2012) como regime de transição também reflete ações do ruído no projeto Subcena que tiveram como procedimento o reprocessamento de uma informação. Nesse tipo de

⁸² Cadu Tenório e Heyk Pimenta, Subcena, 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/CFkyuS1CZdo>>. Acesso em 26/03/2021.

⁸³ Cadu Tenório e Heyk Pimenta, Subcena, 2018

criação, que abre diálogos com o sampler e a colagem, o som da voz é uma matéria manipulável, recém-preparada para compor-se à totalidade sonora que resultava de nossas apresentações. A voz gravada, a parte de canção, o trecho de poema, a remissão ao corpo eram, em suma, material de uso. A versão capturada pela mídia insere no destino da voz uma tecnologia geradora de simulacro, uma cápsula de reprodução que nos entrega tanto a voz de quem diz filtrada pelo aparato de edição; melhoramentos e desvios, cortes e narrativas concorrentes.

Uma de nossas apresentações é quase didática para pensarmos uma operação ruidosa de transição, com a que trabalhamos na reunião do grupo que gestou a publicação coletiva *Tertúlia* (2018) com Sanannda Acácia, uma das artistas do som mais incendiária da cena experimental do Rio. *Tertúlia* reuniu 17 poetisas em um mesmo projeto “para escrever em interlocução”;⁸⁴ a proposta era de cada autora participante publicar um poema em resposta, em alusão, em diálogo com um poema de outra autora. Uma escrita de mãos dadas. No projeto Subcena, a reencenação dos textos repetiu a dinâmica da publicação: a leitura de um poema de outra autora que é dedicada no poema seguinte, feito com ela.⁸⁵ As poetisas da *Tertúlia* foram representadas pela voz de Tatiana Pequeno, Priscila Menezes, Ana Luiza Riguetto e Gabi Gabiroba em versões para Sylvia Plath, Hilda Machado, Cora Coralina e Ana Cristina Cesar.

A “escuta dupla”, como denomina Ana Porrúa (2011, p. 153, tradução minha), faz referência aos ciclos de escuta que se perfazem na trama do exercício de poesia, em que falar um poema de outrem é ouvir a voz da outra na própria voz e, assim, se ouvir. O trânsito do poema de ouvido a ouvido parece se encadear como uma subjetividade volátil que se encarrega de, a cada vez, transformar suas premissas. É possível a partir daí, escancarar essa duplicidade, como fez o projeto *Tertúlia*, e redimensioná-la na criação. A ação sonora que marcou a publicação encenou a “escuta dupla” ao vivo, deixando o público perceber, pela emissão, a

⁸⁴ *Tertúlia*, 2018. Disponível em <<https://www.catarse.me/tertuliala>>. Acesso em 29/03/2021.

⁸⁵ *Tertúlia* e Sanannda Acácia (parte 1). Disponível em <<https://youtu.be/QXN1xH1XVA4>>. Acesso em 29/03/2021.

maneira como aqueles poemas foram escutados – e então, a versão, a dobra que gira em torno do eixo da voz referente.⁸⁶



Figura 18: À esquerda, uma das poetisas da *Tertúlia* (2018), Tatiana Pequeno, ao lado, Sanannda Acácia. Audio Rebel, 2019.

A exposição é extremamente delicada e íntima. Naquele momento, está dito o que outrora fora dito por dentro, o que chega a nós é uma matéria pertencente ao que está emitido-escutado, assimilado espiritualmente e então devolvido à cena, devolvido para a atmosfera, para o mesmo local de onde foi retirado – o ar se torna uma via de relação. A performance teve, após pequeno intervalo, sua segunda parte. A leitura dos poemas foi gravada e utilizada por Sanannda como base para sua intervenção. O resultado foi estrondoso, uma variação ruidosa que contorceu a leitura em uma materialidade do som suspensiva e arrepiante.⁸⁷ A ruidosidade operada por Sanannda carregou a alegoria dos poemas a partir de um objeto que perdeu seus vestígios de reconhecimento, as *palavras* se desprenderam do sinal de seu som, dando voltas pelo contorno do reprocessamento. Podemos imaginar que a condução da leitura interferida por Sanannda ainda se mantinha como destino daqueles poemas. No entanto, a nova camada ruidosa também quer ela própria fazer seus caminhos. Sua materialidade multiforme se soma ao rumor daquelas leituras, em que a escrita de mulher é tomada como ponto de partida para uma música-ruído de mulher. A ruidosidade desintegra toda a formulação anterior, reinventa uma posição para a *semântica* dos poemas sem perder contato com a política do ato nem sua própria autoridade alternativa.

⁸⁶ Como traz a epígrafe Peter Szendy que abre o texto de Porrúa (2011, p. 149, tradução minha): “Eu gosto de escutar alguém que escuta. Eu gosto de ouvi-los ouvir.”

⁸⁷ *Tertúlia* e Sanannda Acácia (parte 2). Disponível em <<https://youtu.be/z9yfCrFPA-k>>. Acesso em 29/03/2021.

A dimensão da transição da palavra para o som se abre aqui como um campo de pensamento perturbado pela alteração sonora. O uso do ruído a partir da palavra gravada é, por exemplo, uma operação crucial nas montagens de funk, colagens de sonoridades feitas por djs e produtores que a cada verão entregam uma nova fornada do ritmo. O uso da voz é desvinculado de uma autoria, porém sua utilidade imediata, sua representação partida, encarrega-a de um anonimato que radicaliza a absorção. A autoria transpassa para a *autoria da alteração*. O estúdio Sagrada Família, que se tornou lendário na música do Rio por ter se tornado o epicentro criativo de um de seus principais mcs, Mr. Catra, se utilizou largamente desse recurso. Um dos hits mais populares criados ali foi “Olha a vibe” (2014), de Mr. Catra com produção de Dj Sandrinho.⁸⁸ A faixa abusa das apropriações da voz, manipulando-a para subtrair de seus resultados os produtos da montagem. O esquema de produção vocal para “Olha a vibe”, em que “as palavras, os fraseados valem como mais um som” foi analisado por Mylene Mizrahi (2010, p. 187) nos seguintes procedimentos a partir da palavra “chão”:

Os diferentes sons que uma palavra como “chão” pode produzir, por meio da aplicação de distintos “efeitos”, reforçam a lógica que transforma a palavra em som. O “reverbe” reproduz a palavra como um eco, reverbera o som. O “reverse” “reverte” a palavra, como diz Buiú, o DJ mais jovem da “firma”, invertendo-a de trás para a frente e transforma-a no som “ôj”. O “delay” igualmente reproduz a palavra como um eco, mas indica através da variação de tom um afastamento físico do som. Já o som “tchow”, deriva igualmente de “chão”, mas chega a esta forma não através da aplicação de efeitos. Neste caso, explica Buiú, a palavra chão é “cortada pela metade”, gerando assim o som “tch”, que é colocado em “sequência” até ser distorcido pela velocidade da música: “tch, tch, tch, tchow”.⁸⁹

O regime de transição proposto pelo coletivo de produtores da Sagrada Família consegue dar infinitas saídas sonoras a partir de um mesmo trecho vocal. Os recursos apurados surgem então sobrepostos na faixa, e reaparecem nas demais produções do estúdio. O fragmento era guardado e *colado* conforme necessário em outros produtos que não foram assinados por Mr. Catra, mas que tinham seu nome marcado na sonoridade, afinal, era um beat da Sagrada Família. Sua figura unânime e imbatível se tornava a grande promotora nas novidades do ruído. A

⁸⁸ Mr. Catra, “Olha a vibe”, *Baile funk*, 2014. Disponível em <<https://youtu.be/KMM9uFmcM6g>>. Acesso em 30/03/2021.

⁸⁹ Mizrahi (2010), em seu texto, manteve entre aspas as expressões usadas pela descrição que Dj Buiú deu a ela sobre a criação de “Olha a vibe” em entrevista na pesquisa de campo.

invenção *pega* e se espalha, passando a ser utilizada também por outros djs em montagens e por mcs em bailes.

Para nossa discussão sobre a cidade codificada,⁹⁰ o uso e reuso da palavra *chão* nas montagens de funk pode não ser apenas coincidência; é um dado comum ao funk transbordar a crítica social para a enunciação do corpo em movimento e do encontro nas áreas de atuação. Mesmo sendo uma manifestação popular intrincada na vida do Rio, o movimento funk ao longo dos anos sofre inúmeras destituições por parte do Estado em tentativas de desmobilizar sua experiência. Ações que descodificam o território. A recente proibição do Baile da Gaiola e a prisão de seu principal produtor, Dj Renan da Penha, testemunham sobre os excessos na invencionice de controle.⁹¹ A intimidação, como quase sempre acontece, tem efeito contrário e fortalece ainda mais a cena funk, um fruto proibido que há 40 anos todo mundo quer morder.

No projeto Subcena, a ruidosidade do funk, seu espectro sonoro e sua contra mobilização social, foi trabalhada pela performance de Maria Bogado e Lucas Pires.⁹² Por um lado, Maria reencenou um texto marcado pela violência de Estado disfarçada de segurança pública,⁹³ por outro, Lucas reinventou o esquema das montagens de funk em *traição ruidosa* com seu próprio modelo. O embate entre voz e ruído se inseriu no aparato de terror atuante nas comunidades, paralelamente, na estratégia de uso de violência que, de 2013 a 2015, foi alargada para a repressão dos protestos de rua, principalmente na greve da educação. Em alguns protestos nesse período, a presença do caveirão⁹⁴ nas praças públicas do Centro se tornou um sinal da ampliação do cerco às vozes que reclamam direitos. A tensão da performance dialogou com um sentimento disperso desse acosso generalizado. Um fazer em diálogo com a distribuição da violência na cidade, tomando-a pela prática numa torção da condição social sinistra a que temos sido submetidos. Maria Bogado e Lucas Pires transformam o som em um *fervo*

⁹⁰ Ver Capítulo 1 – Esquina e também Capítulo 1 – Eu sou o Rio.

⁹¹ *Vice*, 27/03/2019. Disponível em <<https://www.vice.com/pt/article/9kp4z7/pro-governo-do-rj-o-funk-e-igual-o-crime>>. Acesso em 31/03/2021.

⁹² Maria Bogado e Lucas Pires, Subcena, 2018. Disponível em <<https://youtu.be/RBHLs2Ay4B0>>. Acesso em 31/03/2021.

⁹³ Maria Bogado, *Modo de Usar & Co.*, 2015. Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2015/12/maria-bogado.html>>. Acesso em 31/03/2021.

⁹⁴ Carro-tanque blindado da Polícia Militar utilizado em operações especiais de invasão em bairros periféricos.

político, um baile de constatações e de erotismos que nos circulam na tênue experiência de cidadania, uma fragilidade que se acirra a cada repressão às pautas socioeconômicas mais urgentes.

mais uma imagem noturna

ruidosa

ele

(o meu amor)

é fitado

ao longe

por um gato

ou drone

aéreo

temido

por um gato

ou drone

aéreo

um vulto

ágil

como gato

ou drone

aéreo

irreconhecível por mim.⁹⁵



Figura 19: Maria Bogado, Audio Rebel, 2018.

O *ferro* é uma festa que acontece em qualquer lugar, é uma festa improvisada, clandestina. Germinada por dentro do espaço público, em quadras ou casas abandonadas, toma uma área para funcionar como ponto de encontro, para explodir na noite do Rio. Nos bailes, a experiência ruidosa é a arquiteta da liberação do corpo. Os ciclos constantes de invenção são a prova mais fiel da voltagem desse acontecimento. Para nós, é importante perceber um limite da relação entre o som e o corpo na experiência do funk, principalmente pela virada da “palavra transformada em som” (Mizrahi, 2010, p. 87), da voz que retorna em

⁹⁵ Maria Bogado e Lucas Pires, Subcena, 2018.

versões fractais. É essa transição que Bernardo Oliveira (2020a) quer investigar sob a égide da “palavra percussiva”, uma transformação sonora da *palavra* em resposta ao ritmo que contorce sua destinação. Essa operação atravessa a história da cultura afro-brasileira e deságua na contemporaneidade com força extrema, talvez seja esta a intuição que tinha Mr. Catra, hoje compartilhada pelo seu antigo parceiro Dj Sandrinho (apud Mizrahi, 2010, p. 186), de que o funk é um “samba eletrônico”, expressão usada por ele para pedir a seu produtor intensidade *caciqueana* no naipe percussivo das faixas. Sandrinho estranhava o termo e achava que Catra pedia mais atenção à percussão por questões religiosas, por que ele era “macumbeiro”. Sua desconfiança tem explicação.

Nessa transição, o campo sonoro estabelece uma demanda de resposta, definindo uma correspondência para a aparição da voz natural e/ou manipulada. A operação fica mais evidente quando vemos, na atualidade, o crescimento de produções que refinam a sonoridade do funk em novos jogos de ritmo para a voz, como tem feito Iasmin Turbininha nas propostas de montagens a 180 bpm.⁹⁶ No entanto, a demanda pela percussividade não é um requerimento do ouvido, mas sim do corpo-que-dança. Nessa visão que Bernardo Oliveira nos oferece, o corpo é *tocado*, uma inversão que nos devolve a percussão como uma consequência da dança e da incorporação. Bernardo Oliveira (2020, s/p, grifo do autor) aponta para essa implicação do som quando analisa o acionamento do tambor grave no candomblé, o *rum*:

No Brasil, por algum motivo, o tambor grave, o rum, é responsável por invocar frequências impactantes e propícias ao chamamento e ao arrebatamento. Mas vale escutar o que nos disse em entrevista o maestro, instrumentista e compositor baiano Letieres Leite: “a dança vem antes. A música *olha* e toca”. Parece, então, que não é o corpo que responde ao toque do rum, mas é o rum que responde ao corpo que se exprime pela dança. À representação gestual e aos movimentos da dança ligada a um orixá ou vodun incorporado, as claves respondem circunscrevendo o desenho rítmico da música, isto é, a música construída a partir dos movimentos corporais. O alagbê de candomblé observa o corpo de quem incorpora o orixá ou vodun, acompanhando o gestual da personalidade manifestada e a acentuação rítmica que ela sugere. É evidente que há um alto grau de convenção nesse procedimento, mas há também imprevisibilidade e improvisação.

⁹⁶ Iasmin Turbininha, *Acelerando para 180 bpm*, 2020. Disponível em <<https://soundcloud.com/iasminturbininha/podcast-da-iasmin-turbininha-013-175-acelerando-para-180bpm>>. Acesso em 31/03/2021.

Essa declaração de Letieres Leite,⁹⁷ claro, atravessa os ditames do candomblé e reaparece também na modulação vocal-percussiva utilizada pelas montagens no funk, no uso de “efeitos” (Mizrahi, 2010, p. 186) que subvertem o fragmento do canto e o tencionam para funcionar como tambor – o som é um passo da dança. Dos movimentos e gestos. Da incorporação. Nos bailes, a *palavra produzida* transita para se tornar vibração sem semântica em resposta ao corpo, à plena ação, um reinício encadeado pela voz que é *revertida*, que é *cortada ao meio*, e é consumida em seu uso público, a voz que se torna, enfim, um ruído feito para colar.

Duração

Em uma das peças sonoras apresentadas por Miguel Javaral na Subcena, a plasticidade do som se apresentou advertida pela materialidade impressa: “plágio / da duplicata / do arremedo / da imitação / do decalque / do roubo / da cópia / da repetição / do plágio”.⁹⁸ Na performance, a sobreposição das expressões e a ruidosidade tencionada no som sustentavam o procedimento sonoro ao longo da execução. Chaves da operação vanguardista da feitura em aberto de textos, gestos de escrever (Flusser, 1994) praticados pela subversão da escrita pelo não-criativo, pela deriva, pela apropriação, o ato de plagiar é muitas vezes tomado como bandeira da ruptura ao respeito à autoria por movimentos marginais. Essa atitude deu e dá resultados propositivos, desde os antigos circuitos de arte postal às feiras de publicações da atualidade, a criatividade na produção de impressos, as “páginas violadas”, como chama Paulo Silveira (2008), provoca a estabilização cultural e mediadora do livro e do mercado editorial em suas atitudes desviantes.

Na peça sonora de Miguel Javaral a repetição não-criativa aparece reencenada no ruído. A cópia é a cópia da própria sonoridade, dando à faixa uma ideia de movimento circular. A peça diz o que faz. No entanto, as modulações variantes de ocorrência, a marcação mais forte na aparição de “plágio” e a torção diluidora no espaço-tempo fazem a sonoridade flutuar diante da necessidade de

⁹⁷ Coincidentemente, Mr. Catra também usa o verbo *olhar* em seu hit percussivo, “Olha a vibe”.

⁹⁸ Miguel Javaral, Subcena, 2018. Disponível em < <https://youtu.be/HeLcgz84e7E> >. Acesso em 01/04/2021.

apreensão. Plagiar também é tentar de novo. Tentar abertamente. Isso não quer dizer exatamente sobre a assinatura em criações mas abrir a apreensão da *possibilidade* do objeto – do jogo sem regras. Da abertura que é *apenas abertura*. “Roubo” e “imitação”⁹⁹ aparecem aí para tentar furar o pavimento que marca posições entre fazer e receber, entre cantar e ouvir, para se misturar na mídia. O som encena uma máquina impressora, *roubando* e *imitando* um jeito de fazer alheio – o jeito de fazer literatura.



Figura 20: Miguel Javaral, Audio Rebel, 2018.

A investida de Miguel Javaral faz com que sua sonoridade se comporte como uma mídia fora do seu meio. Há aí uma tentativa de tradução midiática, uma investida na construção poética que, nos termos de Julio Plaza (2003, p. 13), comunica o “movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias”.¹⁰⁰ A tradução midiática estava muito presente nas vertentes da poesia concreta que surgiram nos anos 1980, entre elas, a poesia intersigno de Philadelpho Menezes. Artista, crítico e professor da PUC-SP, Menezes cavou uma posição no íterim entre a curva descendente do vanguardismo concreto e a ascendente da arte conceitual, refazendo o eixo concretista em outros caminhos da

⁹⁹ Miguel Javaral, Subcena, 2018.

¹⁰⁰ Nesse comentário, Plaza (2003, p. 13) aborda a urgência do presente na tradução de mídias: “No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia. O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem.”

poesia-imagem. Em um artigo em que debateu mais detidamente a “poesia sonora” como base experimental, ele deixou claro suas posições sobre os processos que movimentavam sua bússola criadora e curatorial, uma determinação que, para além dos cacoetes semióticos, quer se voltar para a *experiência da mídia* na performance. Assim Menezes (2001, p. 68, tradução e grifo meus) diz:

O que me interessa é discutir como podemos entender e explorar a passagem das bases e mídias tradicionais, como a oralidade e a visualidade, para as novas tecnologias, onde o espaço é concebido para misturar signos sonoros, visuais e verbais. Se aproximamos as novas tecnologias das antigas e dos modos obsoletos de combinar os três diferentes sistemas de signo (visual, verbal e sonoro), estamos fazendo uso de velhas formas em novas mídias, isto é, linguagens antigas em novas tecnologias, mas não estamos explorando as novas linguagens possíveis sugeridas pelas novas tecnologias. Submeter elementos visuais e sonoros ao eixo dos signos verbais é **usar as novas tecnologias como uma página impressa e, mais que isso, como uma mentalidade construída pelo texto.**

Da trama de possibilidades que Menezes (2001) apresenta, aproximamos a peça sonora de Miguel Javaral como uma submissão do “eixo sonoro”, mais uma vez nos valendo da capacidade da voz em atuar como pivô. Se pensamos aqui nos efeitos da “desvocalização” da palavra (Cavarero, 2011), Javaral parece reforçar seu desvio escancarando a *desvocalização*. As expressões faladas na performance, por se tratarem operações úteis aos impressos, parecem consolidar uma via de reprodução. Assim, podem também nos transmitir a sensação de reforço do código, no entanto, um reforço desvalorizado pelo *cinismo*¹⁰¹ da prática, o modelo padronizador e eficiente que, pelo menos ali, se viu desgastado pelo ruído.

Contudo, um dos aspectos que mais nos assombra na transição da palavra para o som é a própria ideia de duração, talvez uma das implicações mais determinantes originadas pela submissão do eixo sonoro – que pode também ser abordada nos termos de uma submissão da performance. Essa postura de atividade do som faz com que a atenção se volte também para a *escuta crítica*.¹⁰² “A poesia visual nos leva a olhar para as palavras assim como ler”, provoca Charles

¹⁰¹ Aposto numa leitura do cinismo no trabalho de Miguel Javaral também chamando atenção para seu livro mais recente: *Um autor de sucesso* (2020).

¹⁰² *Escuta crítica* é a tradução que Lucas Matos cunhou para o título *Close Listening*, livro sobre poesia e som organizado pelo próprio Bernstein (1998).

Bernstein (1998, p. 11-12), “enquanto a poesia sonora nos faz ouvir tanto quanto escutar”.

Um dos trabalhos de Philadelpho Menezes em que podemos destacar a operação sonora como substrato de uma performance é o vídeo *Canto dos adolescentes* (2000). Ele propõe nesse vídeo uma retomada do trabalho com a fala de jovens em *Gesang der Jünglinge* – cântico ou canto dos adolescentes –, uma das criações do compositor alemão Karlhein Stockhausen percursora da música experimental eletroacústica. Diferentemente do original alemão, em que trechos de fala ordinária e canto lírico são cortados e intercalados, o vídeo de Menezes apresenta uma cena em que duas jovens conversam sobre assuntos do cotidiano, flertes e outras questões típicas da idade. Elas falam ao mesmo tempo, usando muitas gírias, no entanto, não estão em diálogo – cada uma está concentrada em seu próprio relato, sem se dar conta do que uma fala para a outra (elas se apoiam de costas e esticam o pescoço para serem ouvidas). As conversas são sobrepostas e formam uma massa sonora destacada. O vídeo redobra a intenção de Stockhausen em constituir uma performance em torno do som das palavras a partir da permutação de fonemas, subvertendo a fala das adolescentes na intimidade exposta no jogo de cena.



Figura 21: Dois frames do vídeo VHS *Canto dos adolescentes*, de Philadelpho Menezes, São Paulo: Mostra de Videopoesia do MIS, 2000.

O vídeo é franqueado como artefato de uso, fazendo com que Menezes retire de suas especificidades alguma possibilidade de texto estressado pelo meio. Contudo, podemos simular uma implicação da “mentalidade construída pelo texto”, como diz Menezes (2001, p. 68), para discutir também sobre um “eixo sonoro” que *não* reforça o código estabelecido, tomando-o pela fragilidade do uso

da voz. Pois essa operação está igualmente colocada no pensamento do rap, com diferenciação substancial nos procedimentos. Aí, a duração pode ser vista como fluxo, como flow. A evidência da duração nas performances sonoras faz nossa dedicação ao assunto se somar às questões do som da *palavra* que temos levantado aqui, considerando que a variação no ritmo implica na consideração do conjunto enunciado. O círculo das implicações do ritmo, a totalidade do surgimento ao sumiço da performance, o que acontece *durante* nos diz sobre um tempo especulado, uma temporalidade absorvida pela prática. *Canto dos adolescentes*, ao apostar em uma construção sonora do fluxo, surge então em analogia irrestrita.

No projeto Subcena, as duas performances de André Capilé com o duo BeatBass High Tech (BBHT) verteram um trabalho entre o livro e o som, uma cena desenvolvida por eles como se estivessem usando “as novas tecnologias como uma página impressa” (Menezes, 2001, p. 68), ao mesmo tempo que passeavam pelas multipossibilidades do ritmo afro-brasileiro de se relacionar com a *palavra*.¹⁰³ Ali, o toque de tambor e o beat se misturaram, tinham o mesmo uso, a mesma marcação – do samba de roda ao paredão. Capilé, então, entoou seu canto, também assumindo um lirismo pelos arquétipos do ogã e do mc, um poeta que trabalha uma trajetória de vida na voz que se mostra pelo seu vigor.



Figura 22: André Capilé e BBHT, Audio Rebel, 2018.

¹⁰³ André Capilé e BBHT, Subcena, 2018-2019. Disponível em < https://youtu.be/z6_sLl0I8vw >. Acesso em 02/04/2010.

O fluxo se perfaz pelas mobilidades do ritmo, pela *passagem alterada* que marca seus períodos. Rincon Sapiência, um dos artistas mais inventivos da “cultura do mc”,¹⁰⁴ parece sugerir a construção do fluxo como operação determinante de seu fazer. Quando lançou uma faixa durante a quarentena com uma saudação de esperança sobre seu próprio trabalho, disse: “Espero fazer mais de mil flow / Mais de mil show / No melhor momento / Por enquanto, é nada de multidão”.¹⁰⁵ Ele parece nos devolver na canção uma ficção de sua própria atividade, em um panorama que se admira. Esse panorama é elaborado pelo volume da produção que somente se fará plena quando alcançar os *mil flow*, as inúmeras possibilidades de manipular o ritmo em períodos, partes que totalizam a ideia de fluxo, enfim, seu legado. Algo que ele *aprendeu fazendo*, traçando um estilo da voz que consome todo o entorno, uma construção *visual* alucinante e inventiva, com uma força “tipo Mandela saindo da cela”¹⁰⁶ para aludir ao pique do movimento livre do corpo.

A duração é, desse modo, uma conquista. Um triunfo do ato que ensina e comunica o ensinamento. A performance suga para si as tecnologias para suspender os mcs da *História* – reinaugurando o agora para assim reinaugurar o passado. O conjunto de operações que constroem o fluxo também funcionam para a descontinuidade do tempo simbólico, desenvolvimentos particulares do gesto vanguardista de explorar “novas linguagens possíveis sugeridas pelas novas tecnologias” (Menezes, 2001, p. 86) que se traduzem ali por uma invenção da voz – a própria invenção do rap. Pela prática (*mil flow*) e pelo reinício (*mil show*), a duração se torna uma chave fundamental dessa filosofia do fluxo, algo aberto pelo corte do som da voz nos sistemas de representação, pela transição dos objetos para o som, um corte *intersigno*.

a gambiarra do inútil dizer

que se dá melhor fora aos ouvidos

¹⁰⁴ Rincon Sapiência, *Ponta de lança (Verso livre)*, 2019. Disponível em <<https://youtu.be/vau8mq3KcRw>>. Acesso em 01/04/2021.

¹⁰⁵ Rincon Sapiência, *Quarentena livre*, 2020. Disponível em <https://youtu.be/k_gsUc7LD10>. Acesso em 01/04/2021.

¹⁰⁶ Rincon Sapiência, *Ponta de lança (Verso livre)*, 2019.

muimbus da um banda um

rito de muitos muitos à possessão

nós mútuos na música

de máxima muxima

kuxika tundundun

escuma de um carnaval antes da avenida

nessa rua que arrima as passagens

todas as passagens de que fomos

fome & travessia

de um mar que já dito reedite sempre

uma nova maresia da ginga de um kimbanda

que se mandinga muléke língua de dança

a dançar para ficar cá estamos¹⁰⁷

(Capilé, 2016; 2018-2019)

¹⁰⁷ André Capilé e BBHT, Subcena, 2018-2019; André Capilé, *Modo de Usar & Co.*, 2016. Disponível em < <http://revistamododeusar.blogspot.com/2016/10/poema-inedito-de-andre-capile.html> > . Acesso em 02/04/2021.

Canção

Em 2018, a revista *Continente* publicou um ensaio de Carlos Gomes (2018) sobre trabalhos em poesia que estavam se colocando como uma prática de performance entre a literatura e a música. Curioso em saber como o projeto Subcena funcionava, ele gravou uma entrevista comigo, André Capilé e Chacal,¹⁰⁸ e outra com Angélica Freitas e Juliana Perdigão.¹⁰⁹ Seu ensaio se concentrou em nos apresentar como uma experiência da poesia falada, curiosidade já expressa em seu título, “Coisa mais estranha, um poema enquanto lido”,¹¹⁰ que funcionou como âncora de suas impressões. Carlos Gomes também é cantor e poeta, e naturalmente, esse debate sobre poesia falada também o interessou por aludir a outro tema: a canção. “Falar é cantar”, diz ele, assim como “grunhir, gemer”.

A canção se tornou uma vizinhança importante para o nosso projeto. Não apenas por ser um resultado óbvio quando pensamos na interseção entre literatura e música, mas por fornecer um largo conjunto de possibilidades práticas ad hoc de modulação da palavra pelo som. Algo que tem um lugar especialmente comungado na cultura brasileira, a canção atinge dimensões gerais, está em todo lugar, em todas as cidades. Seus ícones se constituem em vozes inesquecíveis. A voz então é a canção. Nesse sistema, compositores, instrumentistas e técnicos são invisíveis, na verdade, trabalham todos em prol da *voz total*. A canção pertence a quem canta, o empréstimo da voz é o que marca as identidades daqueles *textos*, enfim, a voz da canção é uma “voz legitimada por um público que a deseja” (Coelho, 2016, p. 195).

Ao longo dos anos, a canção nos deu ficções do mainstream e do underground que se emparelham nos misticismos em torno da atividade de “estar no palco cantando” (Coelho, p. 198). A prática mesma de cantar e o aparato técnico-simbólico que se acopla em torno das canções funcionam também como um circuito mais ou menos estabelecido de representação e comportamento. Onde a indústria é forte, os produtos seguem um apelo. A capilaridade da canção junto

¹⁰⁸ Carlos Gomes, *Poesia falada – a Subcena*. Recife: Continente, 2018a. Disponível em <https://youtu.be/Tgl5YB6n_90> . Acesso em 02/04/2021.

¹⁰⁹ Carlos Gomes, *Poesia falada – Angélica Freitas e Juliana Perdigão*. Recife: Continente, 2018b. Disponível em <https://youtu.be/5HloISQO_z8> . Acesso em 02/04/2021.

¹¹⁰ Carlos Gomes, “Coisa mais estranha, um poema enquanto lido”. Recife: Continente, 2018. Disponível em <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/216/coisa-mais-estranha--um-poema-enquanto-lido>>. Acesso em 01/04/2021.

ao afunilamento das celebridades formam uma teia de encontros impossível de se articular sem a mediação ficcional da voz. Nesse sentido, as cenas do presente e do passado no certame da música popular se oferecem também para suas desconstruções, outras maneiras de cantar que querem se misturar ao furor da canção.



Figura 23: Angélica Freitas e Juliana Perdigão, Audio Rebel, 2018.

No projeto Subcena, Angélica Freitas e Juliana Perdigão¹¹¹ provocaram intimamente essas zonas de reconhecimento, em uma das poucas performances que tiveram um título: *Canções de atormentar*.¹¹² Uma performance em três partes. Uma delas vale ser destacada, a sessão “Coisas que voam”, em que tematizam personagens voadores singulares como o Padre dos Balões, Santos Dumont e a cachorra astronauta Laika. A cantoria debochada é permeada por ataques do ruído, leitura, colagens e, claro, palavra cantada. Um mix de cenas que ali estava articulada em diferentes órbitas da canção sob um mesmo ato. A performance enxugava as possibilidades do campo, desde as operações mais interferentes à curtição de ouvir e dançar, como na paródia do hit dos anos 1980 “Abra suas asas”, d’As Frenéticas, feita para o mito grego de Ícaro, homem-alado que tentou voar da ilha de Creta e afogou-se no mar Egeu quando se aproximou

¹¹¹ Angélica Freitas e Juliana Perdigão, Subcena, 2018. Disponível em <<https://youtu.be/XbZbSWKNmAs>>. Acesso em 03/04/2021.

¹¹² Homônimo ao livro mais recente de Angélica Freitas (2020).

do sol com suas asas de cera: “Abra suas asas, Ícaro / Solte suas feras, Ícaro / Caia na gandaia, Ícaro”.¹¹³

A versão de canção é uma via fundamental de seus ciclos de invenção. Situação que deixa seus flancos desguarnecidos a tomadas inadvertidas de sua formulação. Fabiana Faleiros, por exemplo, apresentou uma versão pop em inglês de um dos clássicos populares, o carimbó “Piranha”, de Alípio Martins: “Piranha is a voracious fish / Of São Francisco / No, I’m sorry / River São Francisco / No, no, I’m sorry / Amazonas / Our big river Amazonas”.¹¹⁴ Essa canção de sintaxe peculiar ganha uma nova camada de popularização, em um inglês literal (por vezes o famigerado inglês global) que quer testar sua própria capacidade de ser popular, desafiando a estrutura do pop para ver se a nova roupagem mantém o frisson. Faleiros já havia feito coisa parecida quando performou um mash-up do funk “Sou foda”, dos Avassaladores, com o instrumental de “I’m no good”, sucesso estrondoso na voz de Amy Winehouse.¹¹⁵



Figura 24: Fabiana Faleiros e Érica & Pinaud, Audio Rebel, 2018 (Foto: Favelab).

Essas intervenções dissimulam as relações do público com a voz, vertida aqui numa voltagem traidora da maneira de performar grandes sucessos. Através dessa estrutura de encanto já vivida nas inumeráveis reencenações feitas país

¹¹³ Angélica Freitas e Juliana Perdigão, Subcena, 2018.

¹¹⁴ Fabiana Faleiros e Érica & Pinaud, Subcena, 2018. Disponível em <<https://youtu.be/TrAsm6DoUe4>>. Acesso em 03/04/2021.

¹¹⁵ Fabiana Faleiros aka Lady Incentivo, *Sou foda (I'm no good)*, 2014. Disponível em <<https://youtu.be/DIW7gaeUPgU>>. Acesso em 03/04/2021.

afora, algo diferente quer se somar ao formato reconhecível. Talvez seja uma prática de destruição da forma. Ou apenas outra maneira de dizer a canção, ou seja, outra maneira de falar. Entre a demolição e o arremessamento, a poesia assume então a tarefa de desenquadrar. Uma canção deslocada. Um poema chegando novo dentro da forma móvel. No entanto, o calor da canção permanece. Somos sempre todos ouvidos.

Considerações finais

A questão oral

As quatro etapas do sistema *cidade* → *corpo* → *voz* → *som* nos ajuda a organizar os apontamentos sobre as oralidades que aqui nos interessam. No percurso desta pesquisa, esse sistema responde à necessidade imediata e incontornável de imaginação do território. Sem ele, a voz não *funciona*. Sua ficção não *firma*.

Essa compreensão foi bastante estimulada pelos trabalhos do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL). Ativo desde 1985, esse grupo edita a *Revista Boitatá*, especializada em poéticas da voz. Ali encontramos um conjunto de pesquisadores brasileiros engajados no tema. Os compartilhamentos de pesquisas ao longo de todos esses anos fornecem uma visão geral das dificuldades para os estudos da voz ser realizados e reconhecidos nas Letras.¹¹⁶

A maré parece estar virando. É cada vez mais presente, tanto nas artes quanto na crítica, uma compreensão da voz como maquinadora das poéticas na contemporaneidade. Essa mudança de leitura pode posicionar a sonoridade da voz na primeira fila do pensamento sobre literatura, uma frente catapultada pelas relações que irradiam a partir de seu uso nos dias atuais. As consequências desse holofote ainda estão por se revelar, contudo, arrisco dizer que estamos próximos de um período de crescente interesse acerca das poéticas da voz, um interesse sobretudo especulativo, que promete um ciclo proveitoso de pesquisas e interlocuções.

Há um desafio especial para a nova geração de pesquisadores de sonoridades. Um desafio o qual me alinho. Talvez a força da voz seja tamanha que nos devolva, no trato dela, nossa pequenez fabuladora. Ou não seria uma minguia de nossas próprias capacidades analíticas as *falhas* que nos vemos cometer diante da voz? As complicações fundamentais dessa lida precisam se

¹¹⁶ Doralice Alcoforado. Literatura oral e popular: um grupo de trabalho e intercâmbio. *Revista Boitatá*, Londrina, número especial, ago-dez. 2008, p. 53-57.

reestabelecer diante das arestas gráficas com as quais exercitamos sua ciência. Principalmente *esta*, que tem uma capacidade sui generis de abrir trancas e abandonar gavetas. Aí reside um dos nervos para o campo de estudos interdisciplinares que se dedica à voz. “Ao que tudo indica”, diz Frederico Fernandes (2013, p. xiii), “o principal problema de se trabalhar a literatura com suas manifestações orais reside no tipo de abordagem que é feito: no caso, inferir ao texto oral os mesmos significados e interpretações que se conferem ao escrito.”

A voz parece nos apontar situações às quais não nos encontraríamos se não tivéssemos, antes, nos voltado para ela. Se tocamos aqui um limite, ele está no que segue: para que as visões da crítica sobre a voz frutifiquem nas Letras, é preciso avançar na consideração de que o assunto não se resume em conceituar relações entre sons e escritos para, assim, projetar a voz autonomamente como produtora de ficções. Em consonância com tal interesse, delinheio tal questão em termos de *fluxo* e de *sentido*, numa tentativa de nos colocar, assim, na própria verve criativa da voz. O que vem adiante – o novo ciclo de estudos a ser realizado por uma nova geração de pesquisadores –, ajudará na tarefa de nos desprender da maneira com a qual nos acostumamos a fazer o que fazemos. Sem dúvida, não podemos recair nas hierarquias, muito menos em alguma restauração de autoridades decadentes. Deixemo-nas arruinadas. Elas devem sofrer todas as penas que a voz se dispuser a lhes aplicar, pois a voz sempre estará na estação final de todos os destinos.

E é por isso que nos encontramos aqui.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGUILAR, Gonzalo. La literatura fuera de si. In: AGUILAR, Gonzaga.; DI LEONE, Luciana (orgs.). **Experiência, cuerpo y subjetividades**: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente. Colección Instrumentos. Buenos Aires: Santiago Arco, 2011, p. 7-11.
- ALBUQUERQUE, Tazio Zambi de. **Arranjos dinâmicos**: escritura, gesto e vocalidade na poética de Waly Salomão. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.
- AGUSTONI, Prisca. Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 33, p. 25-49, jan 2011.
- AZEVEDO, Adriana. Trauma, precariedade e alianças discursivas de mulheres. FERRERI, Marcelo e HENRIQUES, Rogério Paes (orgs.). **Gênero e política**: derivas do feminino. São Paulo: Edições Concern, 2021, p. 103-118.
- BASBAUM, Ricardo. Cica & sede de crítica. BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 15-30.
- BERNSTEIN, Charles. Hearing Voices. PERLOFF, Marjorie e DWORKIN, Craig (orgs.). **Poetry of Sound / Sound of poetry**. Chicago: The University Chicago Press, 2009, p. 142-148.
- BERNSTEIN, Charles. Introduction. BERNSTEIN, Charles. (org.). **Close Listening**: Poetry and the Performed Word. Nova York: Oxford University Press, 1998, p. 3-25. A tradução de Lucas Matos para o texto de Introdução está disponível em <<http://blissnaotembis.com/blog/2014/04/revista-disco-blliss-nao-tem-bis-escuta-critica-poesia-e-a-palavra-em-performance.html>>. Acesso em 24 mar 2021.

- BORJA-VILLEL, Manuel. Esther Ferrer. FERRER, Esther. **All Variations Are Valid, Including This One**. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 11-15.
- BRANDÃO, Bethania Barbosa. **Experimentações ruidosas**: etnografia de uma cena de ruído carioca. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018. 133 p.
- CAMPESATO, Lilian. **Vidro e martelo**: contradições na estetização do ruído na música. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 160 p.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CHACAL, Ricardo. Trabalho. **e-Lyra**, n. 10, dez 2017, p. 13-25.
- COELHO, Frederico. Usos da voz na canção popular – apontamentos e hipótese. **Ipótese**, Juiz de Fora, MG, v. 20, n. 1, p. 194-203, 2016.
- DI LEONE, Luciana. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- _____. Y ahora que sí se escucha?: oralidad, colectivos y resistencias en la poesía contemporánea brasileña. **El Jardín de los poetas**. v. 1, 2019, p. 1-12.
- DOLAR, Mladen. Política da voz. **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 19, 2014 p. 192-206.
- DOMENECK, Ricardo. Escrever em voz alta [série], 2019, s/p. Conjunto de três textos em blog. Escrever em voz alta: parte 1: A pergunta, disponível em <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2009/08/escrever-em-voz-alta-parte-1.html>>; Escrever em voz alta: parte 2: explicando, implicando, disponível em <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2009/08/escrever-em-voz-alta-parte-2-explicando.html>>; Escrever em voz alta: parte 3: meça o corpo presente, disponível em <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2009/08/escrever-em-voz-alta-parte-3-meca-o.html>>. Acesso em 07 abr 2021.

- _____. Ricardo Aleixo. **Modo de usar & co.**, 2008, s/p. Disponível em <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/10/ricardo-aleixo.html>. Acesso em 24 mar 2020.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão, 2011, p. 63-86.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. Um bilhete para Ana F. FAINGUELERNT, Ana Faria (Ana Frango Elétrico). **Escoliose**: paralelismo miúdo. Rio de Janeiro: Garupa, 2020, 79-84.
- FERNANDES, Frederico. Apresentação. FERNANDES, Frederico. (org.). **Oralidade e literatura**: manifestações e abordagens no Brasil. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013, p. xi-xix.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Vigília das oralidades. **Revista USP**, São Paulo, n. 69, p. 193-197.
- FERRER, Esther. **All Variations Are Valid, Including This One**. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, 378 p.
- FLUSSER, Vilém. **Los gestos**: fenomenologia e comunicação. Tradução de Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994, 214 p.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1986, 146 p.
- MENEZES, Philadelpho. Experimental Poetics Based on Sound Poetry Today. **Visible Language**. n. 35.1, Cincinnati, 2001, p. 64-75.
- MIZRAHI, Mylene. “É o beat que dita”: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética Funk Carioca. **Desigualdade & Diversidade**, Rio de Janeiro, n. 7, jul-dez 2010, p. 175-204.
- MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** São Paulo: 32ª Bienal de São Paulo, 2016, 20 p. Disponível em

<https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi>. Acesso em 06/04/2021.

MORICONI, Italo. Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil). **Travessia**, Florianópolis, n. 24, 1992, p. 17-33.

MUNIZ JR., José de Souza. Os sentidos sociais da produção cultural independente: usos e abusos de uma noção instável. **Parágrafo**, São Paulo, v. 4, n. 1, jan-jun 2016, p. 107-117.

NASCIMENTO, Roberta Marques do (Roberta Estrela D’Alva). **Vocigrafias**. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 304 p.

NEGRÃO, Renato. **Odisseia vácuo**. Belo Horizonte: edição de autor/SQN, 2017, s/p.

OLIVEIRA, Bernardo. “A dança vem antes. a música ‘olha’ e toca”: a palavra percussiva na canção brasileira. **Suplemento Pernambuco**, Recife, 2020, s/p. Disponível em <<http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2600-a-dan%C3%A7a-vem-antes-a-m%C3%BAsica-olha-e-toca-1%C2%AA-parte-de-ensaio-sobre-a-palavra-percussiva.html>>. Acesso em 07/04/2021.

PERLOFF, Marjorie e DWORKIN, Craig (orgs.). **Poetry of Sound / Sound of poetry**. Chicago: The University Chicago Press, 2009, 352 p.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, 358 p.

PORRÚA, Ana María. **Caligrafía tonal**: ensayos sobre poesía. Buenos Aires: Entropía, 2011, 380 p.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Lamber o mundo com a própria língua erótica e política em Ricardo Domeneck. **Eutomia**, Recife, v. 1, n. 26, 2020, p. 45-58.

SALGADO, María. An Action. A Square. A Piano. FERRER, Esther. **All Variations Are Valid, Including This One**. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 153-184.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. **O eixo e a Roda**, Belo Horizonte, n. 12, 1986, p. 95-105.

SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020, 41 p.

SIQUEIRA, Maria Fantinato Géo de. **A própria maneira**: bandas experimentais e música improvisada no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013, 147 p.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, 430 p.

_____. **Performance**. Bogotá: Instituto Hemisfério de Performance e Política, 2012, 176 p.

TOSTA, Cíntia. A performance como arte de resistência: leituras a partir de Esther Ferrer. **Paralelo 31**, Pelotas, ed. 11, dez 2018, p. 132-146.

YÉPEZ, Heriberto. Ulises Carrión: El arte como estratégia cultural (y más allá). CARRIÓN, Ulises. **Lilia Prado Superestrella (y otros chismes)**. Cidade do México: Tumbona, 2014, p. 225-266.

ZULAR, Roberto. No fluxo dos recados: sobredeterminação e variações ontológicas em “O recado do morro” de Guimarães Rosa e A queda do céu de Kopenawa e Albert. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, v. 15, n. 1, p. 19-39, jan-jun 2020.

_____. O núcleo pivotante da voz. **Cadernos da Tradução**, Florianópolis, v. 39, 2019, p. 372-402.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 1997, 321 p.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ubu, 2018, 112 p.