

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

LUCAS REIS GONÇALVES

O POEMA *FORA* E SUAS FORMAS DE APARIÇÃO

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O POEMA *FORA* E SUAS FORMAS DE APARIÇÃO

Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito do programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração Escrita Criativa, para a obtenção do título de mestre.

PORTO ALEGRE

2023

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUCAS REIS GONÇALVES

O POEMA *FORA* E SUAS FORMAS DE APARIÇÃO

Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito do programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração Escrita Criativa, para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Charles Monteiro — PUCRS (presidente)
Prof. Dr. Diego Grando — Università degli Studi "G. d'Annunzio"
Prof^a Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva — UFRGS

PORTO ALEGRE

2023

AGRADECIMENTOS

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

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001

RESUMO

Este texto apresenta a proposta de expansão do estudo que começou com a criação do livro *Fora*, um poema apresentado como trabalho de conclusão do curso de Letras da UFRGS orientado pela professora Márcia Ivana de Lima e Silva. Nessa ocasião, foram apresentados o percurso de produção dos textos e uma descrição de como se inscreveu o conteúdo num fotolivro. Aqui, o projeto se expande para outras manifestações de arte: por meio da pesquisa da contaminação entre as artes e pelo estudo da tensão entre produção de presença e produção de sentido, este estudo busca agora propor maneiras de se criarem experiências estéticas com experimentos audiovisuais e de performance. O *Fora*, portanto, se tornou matéria de investigação da potencialidade do entrelaçamento entre manifestações artísticas, e aqui trato de explicar a trajetória de certos eventos até chegar a três formas de enunciar esse poema: leitura em voz alta, leitura em voz alta gravada em vídeo e um novo esboço do formato livro.

Palavras-chave: escrita criativa; *Fora*; poema; performance; vídeo; livro; contaminação; produção de presença; leitura em voz alta.

RESUMEN

Este texto presenta la propuesta de expansión del estudio que comenzó con la creación del libro *Fora*, un poema presentado como trabajo de conclusión del curso de Licenciatura en Letras de la UFRGS orientado por la profesora Márcia Ivana de Lima e Silva. En esa ocasión, se presentaron el recorrido de producción de los textos y una descripción de cómo se inscribió el contenido en un fotolibro. Aquí, el proyecto se expande hacia otras manifestaciones de arte: a través de la investigación de la contaminación entre las artes y del estudio de la tensión entre producción de presencia y producción de sentido, este estudio busca ahora proponer maneras de crear experiencias estéticas con experimentos audiovisuales y de performance. *Fora*, por lo tanto, se convirtió en objeto de investigación de la potencialidad del entrelazamiento entre manifestaciones artísticas, y aquí trato de explicar la trayectoria de ciertos eventos hasta llegar a tres formas de enunciar este poema: lectura en voz alta, lectura en voz alta grabada en video y un nuevo esbozo del formato libro.

Palabras clave: escritura creativa; *Fora*; poema; performance; video; libro; contaminación; producción de presencia; lectura en voz alta.

SUMÁRIO

PARTIDA	9
RETORNO	10
FORA ANTES	15
PERSPECTIVAS DE UM NOVO FORA	18
PERCURSO TEÓRICO	19
Contaminação	20
Teatralidade	24
Performance.....	27
Produção de presença.....	28
Máquina performática	31
O SOM ATRÁS	33
AS APARIÇÕES DO FORA	47
Audiovisual.....	47
Escrita	56
FORA EM VOZ ALTA	59
O NÓ	62

PARTIDA

2016. Época de regressos. Recém-chegado da Venezuela depois de três anos e meio no país, vinha de tempos de decisões definitivas. Todo dia uma. A final, a que pôs em marcha meu retorno até casa, iniciou um movimento de confronto às desavenças com o lugar de onde parti na infância.

Mais uma vez no Brasil, chacoalhado pelas novidades, procurei me reconciliar com meus afetos — principalmente, com meus familiares. Sem, com meus amigos, haver perdido o contato ou estabelecido uma relação de conflito séria, perto da quebra, centrei as energias em voltar à mesa de madeira antiga da família da minha avó (o nó da família), das minhas tias e dos meus tios. Ali algo de necessário parecia estar se construindo ante minhas vontades de ouvir, ler e escrever. A rebeldia do neto da cidade grande, carregada de avessas às instituições da família, parecia estar dando lugar a uma contemplação de diálogos e lugares desse pequeno corte de sociedade. Cada oportunidade de encontro se transformava em paisagens, cheiros e longas cenas que descreviam, por exemplo, como andava engraçado aquele gurizinho por entre as cadeiras e sob a mesa azul, logo dando de testa na quina do fogão e, assim, desencadeando o mutirão em torno do resgate de uma criança.

Com isso, meu olhar dava sinais de mudanças. De novo nesse círculo afetivo, colocava frente a frente as imagens que na lembrança ecoavam e as imagens que vivenciava agora, nesse novo contato. Esse olhar, geralmente traduzido em versos a partir da chegada, tentava equacionar as memórias revisitadas e as conversas e versões atuais desse passado. Punha em tensão um imaginado continuum entre o rural e o urbano, o popular e o restrito, a infância e a vida adulta. Nos textos, dessa forma, surgiam as vozes de tias e tios, gritos de porcos, reproduções de lendas e, ao mesmo tempo, apareciam os grandes edifícios, o céu alaranjado da metrópole, as marcas famosas e as avenidas pululantes. Vinham à tona, portanto, textos como o apresentado a seguir.

janelas são recorrentes em textos como esse
olho fora
FORD, SEMINOVOS
eita porra
um tipo barrigudinho, terno
preto camisa desabotoada branca
travessando farrapos
amigos quando falam falam

AY Q ÓTIMO, TRABALHA
PERTO DE CASA
MORA DO LADO DO TRABALHO
SÓ DESCER
meu cafetão é vc que lê
aí vem gente q PORRA MANO
ESSA ANALOGIA NAO DÁ NÉ
ESSA ANALOGIA AY AY
e se não dá é pq não serve
e se servisse não estivesse aqui, dsklpa
seguimo porque quimo
tamo quase, aqui ó
meus móveis se espalham procurando
cantos cômodos dos cômodos
atenção: 5 estrelas para
JANELA FARRAPOS S01E08, baixar
torrent terront tchurrunt tchan tchumbalatun
vejo o cais daqui, na verdade
não vejo
enxergo as extensões dos seus guindastes
como um neonazista-meme-comunista-ayseriogente
apontando pra mais um sol-se-pondo
e imagino
quanto custaria uma tirolesa
de uma janela como a minha
até o guaíba e vice-versa?

RETORNO

O ano de 2017 foi de produção massiva. Em meio a visitas a São Francisco de Paula, sessões de terapia e conversas com o Gustavo Rosa, amigo com quem compartilhava a casa, foi surgindo um clima propício para a escrita do que parecia ser um projeto. Havia, por trás de tudo que eu escrevia, um clima, uma intenção, um tom — uma voz. E essa voz era uma mistura das conversas e dos cenários que pertenciam ao meu nó da rede. A um só tempo, o movimento centralizava e dispersava forças discursivas.

Nessa época também recuperei um hábito que há mais de década não tinha: o de fotografar. Com muito menos confiança no fazer fotográfico como proposta de criação artística, se comparado a escrever verso, retratei os lugares que os poemas de certa maneira preenchiam. Fotografei, por exemplo, o apartamento que dividia com o Gustavo

na Farrapos, a cozinha da minha avó (Figura 1), o galpão da fazenda da tia Enira, os prédios da Ramiro Barcelos e o campo na Várzea do Cedro.



Figura 1. Cozinha da vó Helena.

Fonte: do autor.

Uma pesquisa não institucionalizada foi se formando: investiguei em perguntas às tias as histórias de família, as suas impressões sobre os acontecimentos e a maneira como relatavam o que vinha à tona a cada cutucada interrogativa. Percebeu-se facilmente que todas as pessoas da família gostavam de narrar, a seu modo, os acontecidos. Junto a isso, aproveitava para, em momentos de isolamento, caminhar pelos lugares com a câmera e registrar imagens que, acompanhando os escritos, formavam um pequeno cosmos.

Certa vez, em um café da manhã na casa da minha avó Helena, estavam juntas ela, minha mãe e a tia com quem mais tive contato na infância, a Enira. Antes mesmo de completar um ano, eu circulava bebê pela casa das tias e avós. A casa que eu mais gostava de frequentar era a de campo da tia Enira. Enfim, retorno ao café. Disse à tia que havia escrito um poema sobre ela e perguntei se gostaria de ouvir. Tirei o celular do bolso, busquei o texto e li em voz alta:

tia enira ensinava a suas netas princípios básicos da hipnose
algo com os brincos, se me lembro bem

eu sentava na escada que levava pro sótão do galpão

onde os ratos faziam casas de palha
os couros pendurados nos varais contavam seis carnações no mês
e eu não subia de medo
o quinto degrau de baixo pra cima era a minha torre
e de lá eu via a massagem das tetas
um camargo pronto, leite café açúcar
terneiro apartado, e os colares
nós guardamos pra festa, ela dizia
os dedos contornando o pescoço
e não havia colar nenhum, apesar da festa
da parte de dentro das bombachas, eram as canelas
o termômetro das manhãs
e com o tempo eu aprendi a sustentá-las
com a indiferença do olhar de um animal morto

soube avaliar os limites da lâmina de uma faca

e toda vez que escutávamos os morcegos, à noite
tia enira falava: esse é o gritador, o homem que
cavalgou a própria mãe, virou bola de fogo e agora
busca, perdido, o caminho de casa.
então fechávamos os olhos com força
e a pálpebra virava escudo.

boa noite, tia

tia enira fechava a porta
e carregava com ela
a vela ainda acesa da casa.

Quando levantei os olhos do telefone, vi que a tia tinha os olhos cheios de água. Minha mãe ria como quando vê uma cena fofa de novela. Vó Helena estava séria, em silêncio. A tia Enira pegou minha mão e soltou aquele clássico “Guri!”, e eu senti que algo despertou aí. Toda a euforia dos meus anos de autor iniciante (daqueles do primeiro livro, o *Se soubesse o que dizer, diria em prosa*, e do segundo, o *Poeta era meu vô*) e a vontade sem freios de seguir escrevendo e publicando para ser reconhecido (?) parecia ter tido fim ali, naquele instante.

Pode dar a entender que subestimo a capacidade de interpretação da tia Enira, por isso vou tentar ser cuidadoso com o que vou dizer. Sempre esteve claro para mim que meu círculo familiar mais próximo nunca foi grande leitor de poesia fora das canções mais populares e da produção dita “gaudéria”. Apesar de muitos parentes terem suas ligações imediatas com a música (meu tio de outra tia era dos clássicos gaiteiros do bugio no Rio Grande do Sul) e certo contato com versos, estava claro que não era ato cotidiano para a tia Enira ler ou ouvir poemas. No entanto, no momento da leitura do texto, houve um entendimento “de corpo inteiro”, não relacionado necessariamente à racionalização do que se diz no texto. Houve uma experiência estética, isto é, um acontecimento da ordem do conhecimento sensível.

Não era novidade, para mim, ler poemas em voz alta. A essa altura já tinha participado como voluntário do *ParaLÊlos*, um grupo da UFRGS organizado pelo professor Paulo Seben, no qual praticávamos a interpretação dos poemas mais diversos, e tinha criado o *Eletropoeteria* com o músico Dado Vargas, um projeto de leitura de poemas acompanhada pela guitarra elétrica. Hoje chega até a soar engraçado, mas nesses tempos chegamos a tocar até no *Sarau elétrico*, evento tradicional da capital gaúcha.

Todas essas coisas aparentemente eram esparsas, sem conexões entre elas. Foi no encontro com a tia Enira que a luz se acendeu e iluminou os fios que chegaram até lá. Um pouco depois desse evento, ocorreu um caso parecido.

Sabemos que grupos de família são terra de ninguém. No caminho eleitoral para 2018, o da minha fervilhava de memes, notícias falsas e deboches. O tio Zé compartilhou alguma coisa que dizia que o Lula fez tal e tal coisa; eu fui lá, contextualizei o problema e disse por que a informação que ele havia passado era falsa. Não deu dez minutos, e ele me ligou. Pediu desculpas se estava me ofendendo e disse que nem entendia nada de política. Fiquei sem graça e disse “bem capaz, tio, o senhor sabe que te admiro, tem problema nenhum, gosto muito de ti”. Foi ele desligar que já fui escrevendo:

tio, essas mãos de pedra me construíram uma motoca de barulhos
[também de pedra
esses braços, que descansados já têm os andes percorrendo a pele em
[colinas de pelos
eles foram pra mim a medida do sol
quanto mais escuro, mais claro
mais claro, mais escuro

VÊ SE COME TODO ESSE MELADO
PRA DÁ FORÇA, CAVÁ AQUELES BURACO E ESTENDER OS
[ARAME

QUERO VER ESSE ALEMAOZINHO
DORMIR A NOITE INTEIRA
QUERO VER PUXAR TETA DE VACA ATÉ
TOCAR NA ROTA DO SOL
SÃO FRANCISCO É TERRA BOA
GENTE FORTE HOSPITALEIRA

tio, o bigode
era o olívio particular que tinha de manhãzinha
os pé de alpargata chutando bosta, tio

QUERO VER ESSA LAVOURA LIMPINHA ATÉ O ALMOÇO
O SENHOR É O RESPONSÁVEL POR ESTE
ESTERCO

fui da lida em cima de um monte de merda
nessa responsabilidade, ganhei o título de
recolhedor de esterco
juntador de cocô
faxineiro do campo

conheci a alegria rápida de, nas férias
me transformar nos meus homens da época
alegria porque rápida
alegria porque férias

meu tio, constate-se
era o google maps do planalto
sabia as capitais como os nomes do gado

nele, esse abraço gigante no mundo
entre quatro lados de taipa

O retorno, nesse caso, não foi rápido, mas veio: no amigo secreto de Natal, coincidentemente acabei pegando o tio Zé. Na minha vez de falar as características do meu amigo, li o poema. Meus interlocutores eram a minha família. Aqui, ao contrário do

café da manhã narrado antes, o poema tinha uma função específica: denunciar aquele que tinha o nome no papelzinho escolhido por mim no ano anterior. Aos poucos, todos os membros da família foram gritando “É o tio Zé!” — até que não restassem dúvidas.

Ele, o tio, meio sem jeito, se levantou do banco de madeira escorado na parede do galpão e veio sorridente pegar o presente que comprei. Não tinha, além do sorriso, algo que estampasse alguma reação clara à leitura do poema. Não houve comentário, não houve nada para além do sorriso e o costumeiro abraço forte do tio. Porém algo ali claramente produziu algo parecido com o que tive com a tia, minha mãe e minha avó. O ciclo parecia se fechar ali, no evento, naquele enunciado, naquelas reações; e não era necessário que existisse nada mais.

FORA ANTES

Para concluir o curso de Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2019, usei do material que tinha até então para propor um Trabalho de Conclusão de Curso que tivesse, como produto, o boneco de um fotolivro. Colocaria, então, os poemas e as fotografias registradas ao longo dos anos em diálogo num suporte material capaz de apresentar aquilo que foi desenvolvido no período de investigação “não institucionalizada”; costuraria a relação entre foto e poema para, no fim, alcançar um discurso justo com aquilo que havia presenciado e desejava passar adiante, sem que um gênero levasse vantagem em relação a outro. E assim foi: busquei reatar meus laços mais íntimos com a fotografia, colocá-la então sob a perspectiva acadêmica e tratei de entender as relações que ela teria com meus textos, que, por sua vez, já haviam sido construídos sob os olhares desconfiados de um estudante de Letras. Comecei, assim, por Bazin (1991), com seu texto “Ontologia da imagem fotográfica”, o conceito de “obsessão de realismo” e a descrição da alentadora libertação da dicotomia real/imaginário com o surgimento do surrealismo. Logo me deparei com um achado interessantíssimo, um ensaio que me guiou em todo o pensamento sobre os gêneros pesquisados: o *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*, do poeta, crítico e curador independente Adolfo Montejo Navas. Apesar de conversa antiga e muitas vezes marginalizada em aprofundamentos estéticos, técnicos e teóricos de uma infinidade de áreas, nesse livro eram protagonistas a relação entre a fotografia e a poesia e seus desdobramentos na arte ao longo dos anos. Isso me fascinou desde o início da descoberta do material. Desde o primeiro momento, sabia que dali partiria um grande apoio à minha investigação.

Com Navas (2017), parti para o entendimento de sua tríade de análise das formas: tempo, imagem e forma. Enquanto, em termos de tempo, a foto e o poema são capazes de suspendê-lo e criar um presente incessantemente reconstruído, sob a análise da forma, é possível dizer que ambas são maneiras restritas que resumem uma complexidade de realidades em uma intensidade de poucos símbolos. Quanto à imagem, há um caráter duplo de surgimento nos dois gêneros: ao mesmo tempo que aparece na percepção visual ou verbal do leitor, nele é evocada a figura produzida pela imaginação. Disso resulta a procura por um novo destino, um outro lugar de significados.

Essa leitura expandiu os limites da minha busca e forneceu pontos de contato com uma série de outras, essenciais para a produção do objeto *Fora*, como *Fotolivros latino-americanos* (FERNÁNDEZ, 2011) e *A nova arte de fazer livros* (CARRIÓN, 2011). Ao longo dessas leituras, fui projetando as maneiras de costurar versos e fotos pensando na relação teórica entre as formas de arte e também na linguagem e no discurso que pretendia imprimir no produto final.

Utilizando, assim, meu conhecimento prático sobre edição e teórico sobre editoração de livros, fui produzindo alguns testes até chegar a um resultado que, naquele momento, me pareceu satisfatório. A seguir, as Figuras 2, 3 e 4 apresentam como ficou o projeto do livro impresso.

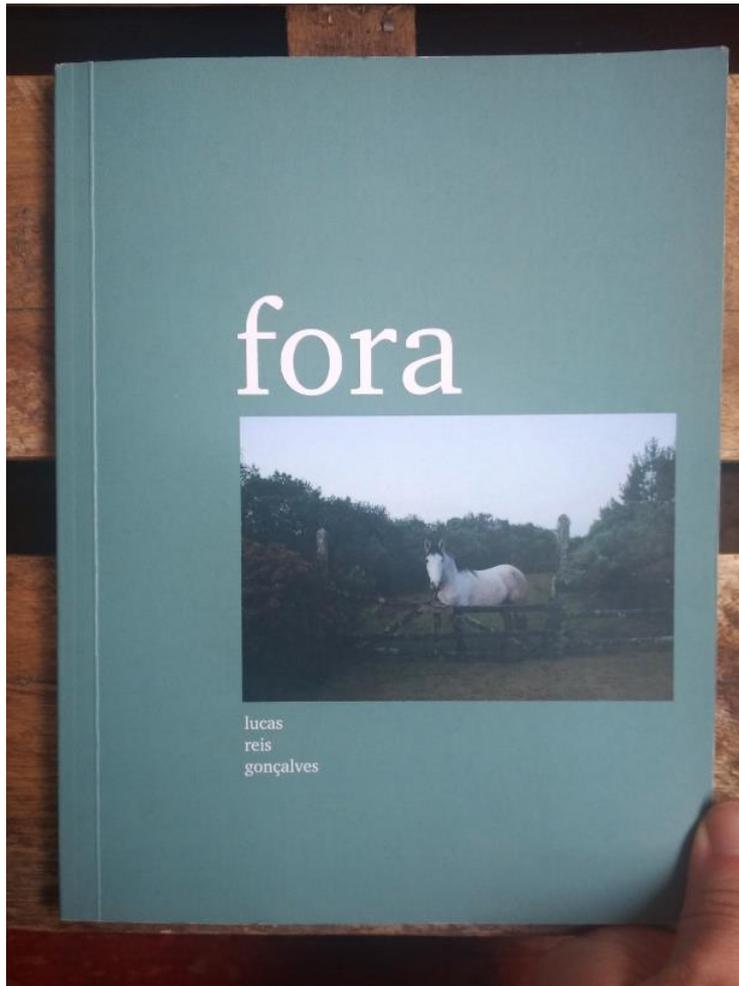


Figura 2. Capa impressa do *Fora*.

Fonte: do autor.

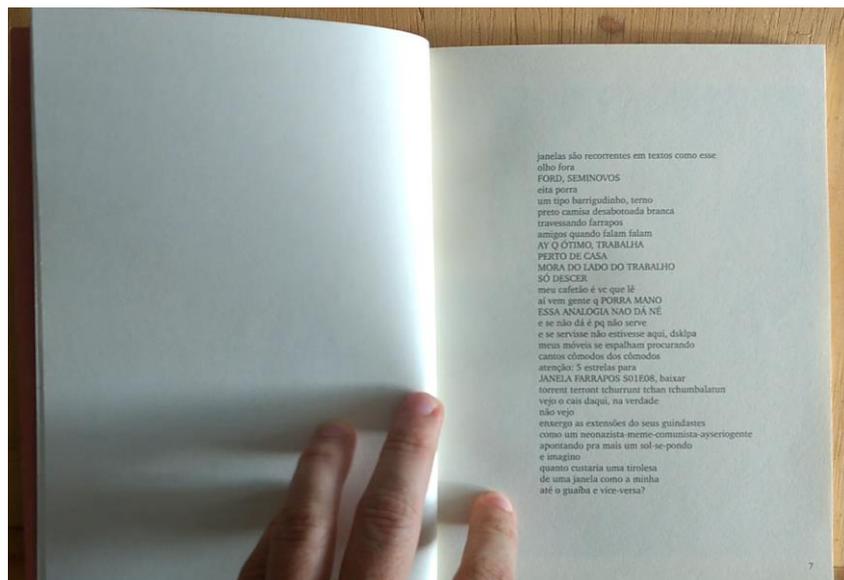


Figura 3. Trecho de texto no livro impresso.

Fonte: do autor.



Figura 4. Foto no livro impresso.

Fonte: do autor.

Naquele então, dava por terminado o trabalho. Porém, passada a apresentação de TCC, pouco a pouco fui me dedicando a estudar, em grupos de estudo e em leituras individuais, a imagem e a força comunicativa da fotografia; e isso me deu outra visão do projeto. Até a produção do boneco do *Fora*, achava interessante esse destoar entre a sobriedade das figuras e a irreverência dos textos. Hoje, no entanto, acredito que as imagens que compõem o livro são imagens que apenas recuperam aquilo que já fotografamos há muito tempo e permanece imóvel, em termos estéticos e temáticos, no senso comum do que é uma boa foto. A partir daí, passei a me perguntar o que comunicava, no livro, cada imagem ali impressa. O que essa disposição de imagens e versos me comunica? É nítido que têm uma narrativa, que constroem uma trajetória específica; percebe-se que, de certa forma, se comunicam, mas a troco de quê?

PERSPECTIVAS DE UM NOVO *FORA*

A partir da minha entrada no mestrado, as questões se aprofundaram. O fotolivro foi ficando cada vez mais insuficiente à medida que ia propondo respostas às investidas do mundo acadêmico. Meu primeiro trabalho, por exemplo, para as cadeiras de *Filosofia e literatura* e *Teorias da poesia*, buscou no texto verbal escrito e na performance de leitura em voz alta gravada em meio a um protesto contra o presidente Jair Bolsonaro multiplicar os sentidos que o poema “A morte e as zebras”, de Bernardo Atxaga, poderia produzir.

Reproduzo parte do ensaio:

Levar o poema “A morte e as zebras”, de Bernardo Atxaga, traduzido por Luís Filipe Parrado, para a manifestação contra Bolsonaro do dia 31 de maio e lá gravar a leitura pretende ser uma proposta de deslocamento de sentidos, de suspender uma fala que pode parecer, num primeiro momento, uma analogia ao que está acontecendo ali, mas tem o potencial de transferir, para outra camada, a sensação do instante. E está aí a ideia de dobrar a língua para se multiplicarem sentidos, diversificar os desdobramentos, chacoalhar o estabelecido, ainda que o estabelecido seja o protesto e ainda que seja o poema, pontos também de rompimento. É levar além para não deixar aplinar.

Hoje percebo que essa multiplicação de sentidos e o ímpeto de “dobrar a língua” para explodir as camadas de entendimento e causar, assim, uma experiência estética compartilhada estava no cerne do que venho propondo há anos. É fácil identificar agora que o poema, a foto, a voz, o vídeo em mim são manifestações que se cruzam para suspender o corriqueiro (seja para se usar dele, seja para se afastar dele) e instaurar aquele momento que seria, digamos, “arte”.

Com o que se falava nessas disciplinas e com o que discutia com o Matheus Fischer, que gravou a leitura no protesto, e com o Gustavo, fui ampliando a ideia de apenas pensar um livro (ou fotolivro) para o *Fora*. Entre o que comentávamos, estavam as seguintes palavras-chave: presença, coletivo, arte, leitura, performance, sensibilidade, estética, entendimento de corpo inteiro, pulsão da palavra, processo, imagem, som, legenda, experiência.

Nos semestres seguintes, com as outras aulas e com as diferentes influências do ambiente acadêmico, pude me encontrar com uma bibliografia diversa sobre tudo que transborda a esfera literária. A seguir, trago minha experiência de leitura de alguma das obras encontradas pelo caminho.

PERCURSO TEÓRICO

Neste instante, conto com o seguinte para a escrita deste texto: o assento levemente inclinado da cadeira de escritório, que me faz doer a lombar depois de só meia hora de uso; o teclado saboroso desta máquina, um notebook enviado pela empresa devido a uma promoção; o mouse sem fio de clique e movimentos exatos, outro dos privilégios de empregado de hoje; os gatos, que, além da tela, se lavam com a língua sob a luz da luminária no canto da sala; e a TV ligada no mudo sintonizando o SBT, que transmite a

final da Liga dos campeões (Liverpool × Real Madrid). É sábado, 28 de maio, e chove pouco. Além disso, após a troca de cargo na editora e frente à proximidade das datas de entrega do mestrado, paira sobre mim uma aura martelante de autocobrança e de necessidade de ser produtivo. É uma bolsa, penso. Preciso mostrar serviço. Entregar. Preciso entregar.

As condições são essas. Trato de começar por elas não por apenas usufruir das liberdades que pode nos oferecer um curso de escrita criativa. Falar aqui essas condições é, de certa forma, antecipar o que mais tarde retornará com Zumthor (2018) em relação à **situação performancial**. Você, que agora está no meio deste parágrafo, também está sob condições específicas de leitura, e elas estão diretamente ligadas à relação que você está tendo com este texto. Você pode, por exemplo, estar bebendo um café ou sentindo as juntas dos dedos doendo de frio ou, como eu, levantando os olhos de quando em quando para a tela que inunda de reflexos verdes a sala. Isso fará você ter uma relação mais ou menos íntima com este texto, e está tudo bem.

Bem.

Contando para um amigo a trajetória de investigação até aqui, repassei uma série de encontros com referências bibliográficas e teorias que me foram indicadas desde 2019 até hoje, algumas delas recomendadas por ele mesmo. Seu comentário sobre minha exposição foi “é, parece que foi orgânico, né?”. E, sim, parece.

Uma das grandes vantagens do mestrado e, especificamente, do mestrado em Escrita Criativa é que conseguimos sempre alinhar boa parte do que encontramos pelo caminho à nossa pesquisa. E tem sido assim: de leitura em leitura, de pessoa em pessoa, de disciplina em disciplina, de projeto paralelo em projeto paralelo, tenho descoberto um apoio teórico que volta e meia abala os pressupostos da minha pesquisa. De qualquer forma, parece que há uma direção bastante clara: um início com foco no estudo da literatura e da fotografia (já iniciado na época da graduação), um meio com a fotografia levando à profanação dos limites entre as artes, uma expansão para a poética da voz e da presença e um aparente fim que dá lugar à performance.

Contaminação

Depois da intersecção entre poesia e fotografia antes investigada nas *afinidades eletivas*, de Adolfo Montejó Navas (2017), foi praticamente natural que me deparasse com o caminho que então comecei a percorrer. No programa das aulas de *Literatura e fotografia*,

disciplina ministrada pelo meu orientador, Charles Monteiro, destacava-se na bibliografia o livro de Natalia Brizuela, o *Depois da fotografia*. O título, por si só, poderia se tornar legenda para a transformação pela qual meu projeto estava passando: depois da fotografia.

O trabalho de Brizuela parecia responder diretamente a questões que me fizeram perceber a incompletude do que já havia feito com o *Fora*: o que o livro, com aquelas fotos e aqueles versos, comunica? O *Fora* precisa estar naquela forma? Por que aquela organização já não basta? Foi *depois* de reavaliar as *fotos* que estavam no projeto e a sua relação com o texto, apenas *depois* de voltar às memórias de leitura com os meus tios e entender como o retorno ao mundo podia se realizar, que percebi a necessidade de expandir a ideia inicial e procurar outra maneira de concretizar o que estava construindo.

Entendendo a fotografia como um elemento que borra demarcações, como “um veículo privilegiado da passagem para outros meios, para outras artes” (BRIZUELA, 2014, p. 44 e 45), a autora traça o caminho das obras literárias em discussão no seu livro em direção a uma expansão para o mundo. Destrinchando as maneiras de se expandir e de desarticular o literário, a autora se utiliza da análise de quatro escritores que nos oferecem uma abertura na experimentação das formas de literatura (Juan Rulfo, Diamela Eltit, Mario Belattin e Nuno Ramos). Suas obras seriam os livros “do futuro”, isto é, livros concebidos como objetos fronteiros, liminares, contaminados, seriam de um regime artístico das artes distinto de um século atrás (BRIZUELA, 2014).

Fronteiros, liminares, contaminados. Contaminados. Há um apreço grande, parece, entre pessoas que comentam obras mestiças e esse termo — contaminado. E a fotografia sempre se configurou como esse elemento contaminador, profanador das demarcações; tão logo surgiu, por exemplo, era admirada por sua capacidade de “ser ao mesmo tempo ciência e arte, objetividade e subjetividade, matéria e fantasmagoria, positivista e espiritista” (BRIZUELA, 2014, p. 58). Essa característica de *estar entre* dá a ela a capacidade de ser o dispositivo disputado por todas as artes, ainda e muito mais depois da massificação da produção fotográfica e da criação de um *corpus* infinitamente diverso de imagens. Todas elas estão, assim, a serviço da arte; são um *corpus* à disposição para intervir.

Trazendo alguns exemplos para ilustrar o uso conceitual da foto e sua postura propositiva, reflexiva, teórica, “de revelação” e ao mesmo tempo informativa e matéria de expressão artística no contexto latino-americano, Brizuela apresenta o caso de Ivald Granato. Ulises Carrión, cujo trabalho *A nova arte de fazer livros* eu já havia utilizado para discutir as possibilidades do livro no início da minha pesquisa sobre o objeto, certa

vez se deparou com o ensaio fotográfico de uma performance realizada por Granato, em que este gesticulava, gritava, comia e vomitava vestindo apenas uma calça *jeans*. Carrión editou um livro com as fotos acompanhadas de um poema de um só verso (*Ivaldo Granato is the boa*) impresso nas páginas pares. Entre cada fotografia e o poema havia uma folha de celofane que cobria, com uma bola colorida, a boca do artista (sempre aberta: gesticulando, gritando, comendo, vomitando) quando a folha se posicionava sobre a imagem (BRIZUELA, 2014). A Figura 4 mostra o livro editado por Carrión.

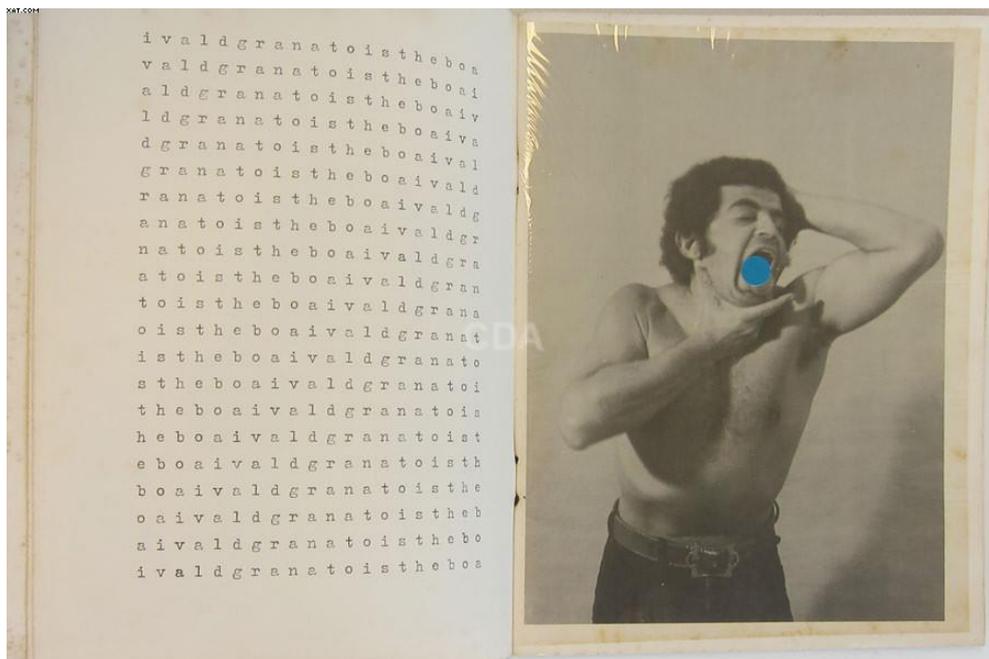


Figura 4. Foto do livro *O domador de boca*.

Fonte: O DOMADOR (2019, documento *on-line*).

Depois de ver o livro *O domador de boca*, Granato concluiu que essa era a forma adequada do seu projeto. Isso, reconhecer a materialização que mais possa fazer sentido para um texto, é uma das questões essenciais da minha pesquisa. Sinto que, incessantemente, procuro através do texto verbal escrito ou falado, da imagem e do som, da recepção e da expressão dos sentidos; sinto que investigo por todos os meios a “forma adequada” de manifestar aquilo que considero a suspensão do corriqueiro, esse intervalo entre o antes e o depois de um instante que podemos denominar “artístico”. Mas o meu movimento — e isso talvez consiga deixar claro mais adiante — parece ir mais no sentido contrário do da experiência de Granato, que foi da performance para o livro e lá encontrou a sua forma.

O primeiro subtítulo da seção “Os limites do livro”, de *Depois da fotografia*, me surpreendeu de imediato: “Eu pensava que o livro não era suficiente”. Digo isso porque, como falei, vinha tateando maneiras de se materializar literatura, e o *Fora* como havia proposto não parecia bastar. Essa frase foi dita por Diamela Eltit, escritora que, na ditadura chilena de 70, buscava a saída do livro em um horizonte de expansão do meio expressivo: “pensava que o livro não era suficiente... que teria que haver uma extensão das possibilidades. Nisso eu pensava muito... produzir, digamos, cortes, interrupções... como assaltar espaços” (MORALES, 1998 *apud* BRIZUELA, 2014). E, para fazer esses cortes, essas interrupções, Diamela se usava de diferentes práticas, como a performance, o vídeo, a fotografia e, especialmente, a teatralidade.

Sua novela *Lumpérica*, antes mesmo de publicada, já havia sido lida em voz alta num espaço público — tinha ocupado os lugares de encenação e ação artística numa cidade tomada pela repressão. Em um contexto de narrativa moderna, em que sujeito e narrador já se encontravam fraturados na literatura, transformava-se quase em alegoria histórica o fato de um meio como o livro e sua *unidade totalizadora* entrarem em crise na realidade latino-americana de então. *Lumpérica* é um experimento de implosão desse objeto: o texto, publicado só em 1983 e dividido em 10 partes, põe em jogo diferentes formas de contar a história de L. Iluminada e um grupo de “lumpens”, que habitam, à noite, uma praça de Santiago do Chile. Para isso, trechos em prosa, poemas, fragmentos que lembram roteiros e peças de teatro e, inclusive, uma fotografia em preto e branco são costurados para montar uma constelação de formas textuais. Até a décima parte, um forte caráter de ilegibilidade predomina na novela; é só quando chega a ela que o texto, assemelhando-se a um capítulo de romance do século XIX, começa a dar ao leitor a impressão de que finalmente encontrou a literatura. Nesse instante, o “livro em si, transformado, primeiro em alteridade de si mesmo, contém e confirma a literatura” (BRIZUELA, 2014, p. 161).

Tanto em seu livro como em seus vídeos, fotografias e performances, junto ao espectador (ou leitor) Eltit suspende o banal para torná-lo outro, espetaculizá-lo. Cria-se um “[...] outro espaço, delimitado mas cercado pelo que não pertence à teatralidade — o cotidiano, a vida, a realidade — em que [o espectador] inscreve o que observa, mantendo-se, ao mesmo tempo, dentro do espaço e alheio a ele” (BRIZUELA, 2014, p. 149 e 150). É o leitor, portanto, que monta, a partir do objeto-livro, por exemplo, a sua obra. Ela se torna, dessa forma, uma peça que funda esse processo de produção de alteridade a que Brizuela chama teatralidade.

Teatralidade

Esse espaço de que fala Brizuela ao comentar Diamela Eltit me fez reconhecer em atitudes minhas algumas propostas de suspensão de realidade. Explico: desde sempre, quando percebo a oportunidade, proponho em uma situação qualquer, cotidiana, a alteração da dinâmica das relações. Isso pode acontecer numa piada com alguém no elevador, num comentário para quebrar o gelo com a sogra ou em uma saída ao mercado para comprar pão, ovos e frios. Exemplo disso pode ser visto em forma de roteiro num exercício bobo que fiz narrando o que geralmente acontecia quando ia comprar algumas coisas no mercadinho na esquina de casa:

Cena 1. Mercado *Nossos amigos*. Interna. Noite.
Luquita entra no mercado. Elisa está no caixa.
Homem de bermudinha florida está investigando as massas. Não se vê Fábio, mas está nos fundos do lugar, na padaria.

Luquita

E aí, como tamo?

Elisa

Tamo bem, tamo bem, mas nem tamo, opa, nem tanto.

Luquita

Ah, sei como é, tamo junto. Fábio taí?

Elisa

Tá sim. Tá lá atrás fazendo pão.

Luquita

Blz.

(dirigindo-se ao fundo)

Ô, Fábio! Vê um quilo de presunto, sete de queijo e duas torta pra levar, por favor.

Homem de bermudinha florida levanta as sobancelhas e busca os olhares das outras pessoas no mercado. Elisa parece segurar com a boca uma bolha de ar. Está se controlando.

Fábio

(chegando pra junto dos frios)

Não vai querer as três costela de capivara e o ouriço pra palitar os dente?

Luquita

Hoje não, hoje sou vegano.

A bolha de Elisa estoura.

Josette Féral (2015), fonte também de investigação para Brizuela (2014) e Zumthor (2018), defende que a teatralidade não pertence exclusivamente ao teatro. Na seção “A teatralidade como propriedade do cotidiano”, da sua obra *Além dos limites: teoria e prática do teatro*, ela propõe três cenários para explicar o aparecimento desse elemento. O primeiro é um espaço cênico, do palco, prestes a receber a interpretação de uma peça antes da entrada dos atores. Ele já está carregado de teatralidade, e “o espectador sabe o que esperar do lugar e da cenografia: teatro” (FÉRAL, 2015, p. 87).

O segundo cenário trata-se de uma discussão entre dois passageiros num metrô que provoca diversas reações ao redor. Para os espectadores, a desavença começou porque um deles fumava e o outro pediu que parasse, já que é proibido. Toda uma confusão se instaura, e um dos dois passageiros desce do vagão em frente a uma enorme peça publicitária que incita o consumo de tabaco. Até aí, haveria teatralidade? Provavelmente, não. No entanto, quem saísse do metrô acompanhando aquele passageiro, podia logo entender que tudo aquilo era, na verdade, teatro invisível — prática proposta por Augusto Boal. É possível dizer assim, com as palavras de Féral (2015, p. 87), que:

[...] a teatralidade, nesse caso, parece ter surgido do conhecimento do espectador, desde que foi informado da intenção de teatro em sua direção. Ele transformou em ficção o que pensava surgir do cotidiano; semiotizou o espaço, deslocou os signos e pode lê-los em seguida de modo diferente, fazendo emergir o simulacro nos corpos dos *performers* e a ilusão onde, supostamente, ela não estaria próxima, ou seja, em seu espaço cotidiano. Nesse caso, a teatralidade surge a partir do *performer* e de sua intenção expressa de teatro. Mas é uma intenção que o espectador deve conhecer, necessariamente, sem o que não consegue notá-la, e a teatralidade lhe escapa.

No terceiro cenário, do terraço alguém vê pessoas passeando pela rua lá embaixo. Elas não têm a intenção de criar um simulacro nem de serem observadas em um espaço de ficção propositadamente criado por elas. Apesar de não se darem conta de que há um olhar que as emoldura, para esse espectador há uma teatralidade naqueles corpos em movimento inscritos no espaço. Nesse caso, ela “não parece relacionar-se à natureza do objeto que investe — o ator, o espaço, o objeto, o evento; também não se restringe ao simulacro, à ilusão, às aparências, à ficção”. A teatralidade não é então uma propriedade, com suas características facilmente desvendáveis; é “um *processo*, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço, tornado espaço do outro — espaço virtual, é claro — e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” (FÉRAL, 2015, p. 87).

Esse espaço pode ser fundado tanto pela prática consciente do *performer* (o que acontece nos dois primeiros cenários) como pelo corte que o espectador faz com o seu olhar, criando a ilusão a partir de um espaço, ao mesmo tempo, cotidiano e ficcional (como evidencia o último cenário). A teatralidade, assim, é o processo que 1) transforma um evento em signo e que 2) situa o objeto ou o outro nesse outro espaço, em que ela surge pelo efeito de enquadramento causado pela perspectiva do espectador. Ela “indica ‘sujeitos em processo’: aquele que é olhado – aquele que olha. [...] é resultado de uma dupla polaridade, que pode partir tanto da cena e do ator quanto do espectador (FÉRAL, 2015, p. 87).

Retorno agora ao exercício bobo em forma de roteiro. Luquita convidar Elisa e Fábio para entrar numa conversa em que há pedidos do tipo “Vê um quilo de presunto, sete de queijo e duas torta pra levar” e, depois, reações comprando a briga, como “Não vai querer as três costela de capivara e o ouriço pra palitar os dente?”, parece se configurar como um ato performativo entre os três. Nesse caso, porém, talvez os três personagens se

alternem entre as posições de espectador e *performer*. O único a figurar como espectador, digamos, *puro* é o homem de bermuda florida. Ele pode ou não circunscrever a situação com o seu olhar e constatar a teatralidade. Basta ele concluir ou não que houve ali uma certa suspensão.

Performance

Lá atrás, tomei a leitura de Brizuela (2014) quase como uma permissão acadêmica para pensar na trajetória teórica da expansão das formas do *Fora*. A fotografia, que havia composto minha primeira tentativa de comunicar o texto, tornou-se um gênero capaz de apagar as fronteiras dos meios não apenas para aquelas obras analisadas pela autora, mas também para o meu trabalho. A partir daí, pensar em outros caminhos não foi difícil: retomaria então os estudos de performance (iniciados já em uma cadeira na graduação) e passaria a pôr na perspectiva investigativa aquele retorno dos textos aos meus tios, quando li em voz alta os poemas de que faziam parte.

Diferente de uma perspectiva de senso comum, para a qual a performance parece dizer mais respeito *àquele que faz*, Zumthor (2018) dá luz *àquele que observa, aquele que lê*. A performance (“que coloca a ‘forma’”), segundo ele, era um termo empregado por etnólogos estado-unidenses ao investigarem manifestações culturais lúdicas, como canções, ritos e dança. Esses estudiosos entendiam que a performance era constitutiva da forma e que, uma vez separado o texto das suas condições de produção, essa forma se quebrava. Acostumados que somos a retirar os objetos do lugar onde se valem as regras da performance (o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e a resposta do público), podemos, a exemplo dos folcloristas, colocar de volta o texto no conjunto formal do qual faz parte, mas de outra forma: Zumthor (2018) sugere que invertamos a perspectiva — no lugar de usar como objeto de estudo as formas ou os conteúdos de transmissão, podemos observar os hábitos receptivos.

Aqui talvez seja lembrado o início deste percurso teórico:

[...] ler possui uma reiterabilidade própria, remetendo a um hábito de leitura, entendo não apenas a repetição de uma certa ação visual, mas o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente (como uma boa cadeira, o silêncio...) ligadas de maneira original para cada um de nós, não a um “ler” geral e abstrato, mas à leitura de jornal de um romance ou de um poema. A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção (ZUMTHOR, 2018, p. 32).

A performance estaria, portanto, mais diretamente ligada ao evento da percepção de textos do que apenas à expressão deles. Um determinado discurso poderá ser ou não reconhecido como poético, por exemplo, dependendo do sentimento que tem o nosso corpo (se temos ou não prazer em lê-lo). E a presença desse corpo pessoal é fundamental para que ocorra a performance; além dele, o espaço de ficção.

Sobre o corpo, assunto que me interessa na ordem das leituras silenciosa e em voz alta, o autor desenvolve: “O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível”. Trata-se de conhecer com o corpo o texto e desenvolver conhecimentos: “o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo”. Limitei meu parágrafo a essas transcrições porque esse conjunto traduz a trajetória das minhas investidas teóricas e reproduz a intensidade do texto do autor pesquisado: “Nossos ‘sentidos’, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento”. E por último: “A percepção é profundamente presença” (ZUMTHOR, 2018, p. 71-75).

Produção de presença

As manifestações do acaso, tal qual as da presença, parecem estar cada vez mais raras. Porém, quando aconteceu de me deparar com o livro *Produção de presença*, de Hans Ulrich Gumbrecht, senti uma surpresa genuína no encontro — uma percepção deslumbrada de que tudo estava conspirando a favor da minha pesquisa. Foi agora, reconstruindo na memória esse primeiro contato com a obra, que percebi as teias esticadas por trás do evento: uma vez dado o clique de compra da obra de Zumthor (2018), o algoritmo da Amazon me sugeriu, em cálculos rápidos, a leitura que fundaria um novo espaço nas minhas reflexões.

Parece, no fim, que não houve acaso.

Na época por entusiasmo e hoje por achar epistemologicamente (e talvez filosoficamente) interessante para o que venho estudando, decidi dar lugar à investigação do que Gumbrecht (2010) apresenta como *experiência estética*. Para introduzir o que ele elabora sobre esse termo, é relevante antes trazer ao texto o que o autor entende por presença, produção, produção de presença e sentido. A seguir, elenco, numa síntese pouco pretenciosa, as descrições desses elementos.

- **Presença.** Não diz respeito a uma relação temporal. Ela se refere a uma ligação espacial com o mundo e seus objetos. “Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por

mãos humanas — o que implica, inversamente que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

- **Produção.** Recupera a sua etimologia: do latim *producere*, “conduzir para diante” (HOUAISS, 2009, p. 1556). Carrega o sentido de “colocar à frente” e não está associada à fabricação de artefatos ou materiais industriais.
- **Produção de presença.** “Aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).
- **Sentido.** É uma interpretação de algo. Atribuição de sentido a alguma coisa. Está no campo do que é hermenêutico, metafísico, e se liga diretamente com o “paradigma sujeito/objeto” e a “imagem cartesiana do mundo”.

Com a formulação desses conceitos, Gumbrecht (2010) procura lutar contra a tendência das práticas ocidentais que dominam o pensamento do que chama de Artes e Humanidades. Para ele, a intelectualidade dessas áreas deixa de lado a possibilidade de se olhar para uma relação com o mundo alicerçada na presença. Sua intenção, portanto, é tentar ir além de uma epistemologia exclusivamente fundada no sentido.

Ele propõe, numa divisão que reconhece como clássica das disciplinas (estética, história e pedagogia), três diferentes elementos para se observarem os fenômenos de presença, apontando cada um para sua respectiva disciplina: epifania, presentificação e dêixis. Para aquilo que me interessa, de sua teoria, me atendo apenas ao que diz respeito à experiência estética. Caracterizando-a, essa experiência, como momento de intensidade súbito, defende que ela “nos dá sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos” (GUMBRECHT, 2010, p. 128). Essa definição, principalmente levando em conta o caráter situacional dentro do qual a experiência normalmente acontece, faz lembrar o resgate das características da performance feito por Zumthor (2018, p. 30) por meio de sua leitura de Dell Hymes: “A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar”. Sobre essa “emergência” é que Gumbrecht (2010, p. 140) parece repousar sua definição de epifania para a experiência estética: a “sensação [...] de que não conseguimos agarrar os efeitos da presença, de que eles — e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido — são efêmeros”.

Cabe destacar que não há, nessa proposta teórica, a vontade de apagar os elementos de sentido de uma dada situação experienciada. Essa perspectiva na verdade defende que se deve considerar a oscilação, ou a tensão, entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Nesse contexto, todo contato humano com as coisas do mundo apresenta um componente de sentido e um componente de presença, e na experiência estética esses componentes não necessariamente terão (ou raramente terão) igual peso; tampouco serão complementares ou deverão entrar em harmonia. Essa oscilação pode ser exemplificada por Gumbrecht (2010, p. 138) da seguinte forma:

[...] a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto — mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel. Inversamente, acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música — e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas.

Mais do que colocar à disposição ferramentas consolidadas de análise das experiências sob a perspectiva do olhar para a presença, Gumbrecht aponta para um desejo que nos atrai para as coisas do mundo. Ainda que estejamos imersos na cultura da proximidade virtual de tudo, em que a presença “real” parece cada vez estar menos usual, reproduções do que talvez seja o nosso desejo de contato com o mundo se manifestam constantemente: desde os efeitos especiais na cinematografia contemporânea até a evolução das tecnologias da educação buscando diferentes formas de imersão do estudante que está sozinho diante do seu computador ou de seu celular (exemplos disso são os objetos de realidade aumentada e de imersões em universos virtuais).

Gostaria de encerrar esta seção com um trecho da parte final do livro de Gumbrecht, em que ele responde a uma questão posta pelos primeiros leitores (amigos e críticos) da sua obra. “Vejo como está fascinado pelo conceito — mas, de fato, o que retira da ‘presença’?” era a pergunta (GUMBRECHT, 2010 p. 166). Em um primeiro momento inconsolado pelo caráter aparentemente hermenêutico da resposta que essa colocação exigiria, o autor tomou o seu tempo e concebeu uma nova ideia da questão. Trataria, então de entendê-la como uma pergunta do tipo “por que, para você, a questão da presença é tão relevante”:

Sei agora que nunca me permitirei chamar a um dia “um dia perfeito” sem ter a certeza que o que foi bom nele para mim conquistou o meu corpo — ao ponto, de fato, de me dar a sensação de que, de algum modo, eu fui a corporificação daquele dia perfeito. Se esta frase parece estranha e perigosamente tautológica, posso dar, como descrição alternativa, a minha impressão de que quando falo, tantas vezes com demasiada ênfase e entusiasmo, sobre a *presença*, refiro-me principalmente a essa sensação de ser a corporificação de algo (GUMBRECHT, 2010, p. 167, grifo do autor).

Máquina performática

Guardei esse assunto até aqui porque sabia que, entre todas as manifestações de presença, a voz — o efeito acústico dela — seria o ponto de chegada das minhas idas e vindas. Na próxima parte desta dissertação retornarei ao início e, passando pelo processo de criação das aparições do *Fora*, voltarei mais uma vez a ela, a voz. Por enquanto, faço sua introdução teórica por meio da leitura da obra *A máquina performática*, de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), que nos apresentam aspectos ignorados ou marginalizados na crítica e nos estudos da literatura.

Aguilar e Cámara (2017, p. 11) propõem, como sugere o título do seu livro, o conceito de **máquina performática**, bem como o de **campo experimental**:

A máquina performática é um dispositivo de aplanamento. Como ponto de partida, aplanar a preeminência da textualidade, dos gêneros e das historicidades, originando-se na premissa de que nenhum signo é mais importante do que outro. O *campo experimental*, resultado da máquina performática, constitui-se como conclusão de uma série de operações: abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos. (Grifo do original.)

Com essa premissa de que não se parte da proeminência de uma só materialização estética, mas sim de um jogo de efeitos, é possível direcionar as luzes para elementos antes considerados suplementares na produção de sentido na literatura, como o corpo, a voz, o espaço público, a tecnologia e o mercado. Mais precisamente o Capítulo 2 de Aguilar e Cámara (2017), “Mapas acústicos, constelações sonoras”, fornece o contexto dos movimentos de dessacralização da oratória promovidos inicialmente pelo modernismo, com, p. ex., Oswald de Andrade e Manuel Bandeira e suas intenções variadas de desamar a tradição do “bem dizer”, e explorados também mais tarde, com artistas como Haroldo de Campos.

Também contrários à retórica do “bem-dito”, estão o farfalho e o grito. E o grito se apresenta como o limite da linguagem, onde o animal e o humano se confundem (AGUILAR E CÁMARA, 2017). O aparente descontrole toma conta para criar uma indistinção — há dúvida sobre como isso soa, de onde isso vem. Lembro, sem dúvida, de versos como os de Álvaro de Campos, que li em apresentações com o grupo *Paralêlos*, organizado pelo prof. Paulo Seben (PESSOA, [20--?]):

Eia! eia! eia!
Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!
Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!
Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
Eia todo o passado dentro do presente!
Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
Eia! eia! eia!
Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!
Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
Engatam-me em todos os comboios.
Içam-me em todos os cais.
Giro dentro das hélices de todos os navios.
Eia! eia-hô! eia!
Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!

Eia! e os *rails* e as casas de máquinas e a Europa!
Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!
Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Desde muito tempo, os gritos funcionam como agressores, buscando chacoalhar os espectadores num movimento contrário, por exemplo, ao da mensagem por palavras da pedagogia da arte. O farfalho, por sua vez, esse resmungado quebrado, cheio de ruídos e vacilante, também se constitui como elemento multiplicador de camadas de sentido — um levantador de dúvidas sobre a aparente assertividade do texto escrito. Discutindo esse aspecto, Aguilar e Cámara (2017) me fazem recordar uma das primeiras edições da Festipoa Literária, quando vi e ouvi, pela primeira vez, João Gilberto Noll. Foi um

choque: aquela voz aguda e quebradiça me provocou, inicialmente, vontade de rir, de achar bizarro. Passados os primeiros minutos do baque, fui entrando com Noll em uma banheira que tem cômodo em minha memória até hoje. Nessa banheira, um personagem triste e só diz que dali é impossível sair. Em mim, a presença de Noll permanece não pelos seus livros, mas pela sua voz. Voz desvairada, fracassada, carregada de incerteza e fadada à eterna impotência.

Esse peso da voz não é de hoje. Só no último século, o Brasil tem sido um estúdio de produções vocais na arte. Apesar de pouco reverberada nos corredores das escolas e das universidades, a manifestação vocal dos poetas concretistas em suas criações deu sinal de um campo experimental em que as divisões institucionais entre voz, escrita e imagem já não imperavam. Apresentações como as de *Poesia é risco*, de Augusto de Campos e Cid Campos, e a versão de Caetano Veloso para o poema *Pulsar*, também de Augusto, mostram que, contra a ideia disseminada de que não eram fáceis de se vocalizar, os poemas concretos geralmente supunham sua vocalização. Cores, tamanho, espaços e formas dessa maneira davam o tom da voz na leitura, mas buscando não imprimir uma interioridade. A vocalização concreta mirava na neutralidade para controlar os “excessos de lirismo”. A poesia marginal também deu atenção às manifestações sonoras de seus textos. Encontros no Circo Voador e grupos como o Nuvem Cigana — e suas “Artimanhas” — eram produtores profícuos de eventos performáticos de leitura. O Nuvem, bebendo nas leituras em público de Ginsberg e ainda mais na estética do carnaval, pôde elaborar, por meio do improviso, do encontro e do inusitado, uma voz “dramatúrgica”, interpretativa. Tudo o que não era poesia, música e teatro era “artimanha”.

Por meio das gravações da poesia concreta, das festas da poesia marginal ou das leituras de João Gilberto Noll, o “corpo da voz regressa à escrita, ou se torna audível nela, para articular-se com diferentes operações de espacialização, ruptura de linearidade ou aparição de novos significantes”, como os gemidos de Noll ou o “arrhoû” de Guimarães Rosa. Esse corpo constitui as deformações que constroem sentidos novos para a literatura (AGUILAR & CÁMARA, 2017, p. 98).

O SOM ATRÁS

Eu pesquiso na conversa com os meus amigos. É um risco considerável falar sobre qualquer assunto que muito nos diz respeito, como o desta dissertação. Um diálogo que

começa discutindo se pra ti veio primeiro o som ou a forma escrita da primeira palavra de um verso se torna, com a força de um abraço sufocante, uma mistura dura de sessão de psicanálise com orientação de trabalho acadêmico. E é foda, porque os amigos que me convenceram a agora partir pra outro caminho são como a extensão do meu corpo — braços que levaram mais de década pra crescer fora de mim e hoje têm mãos que não perdoam nos tapas. (Também sou mão pesada, confesso. Talvez seja até pior. Sou um pé no saco.)

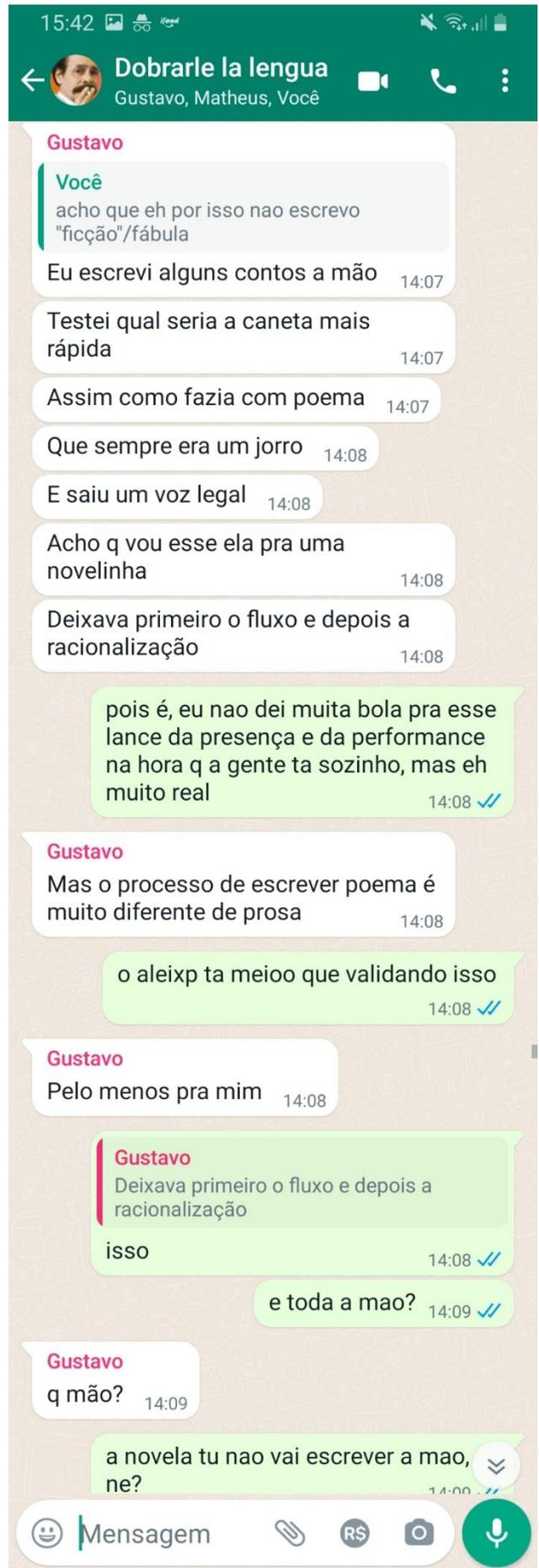
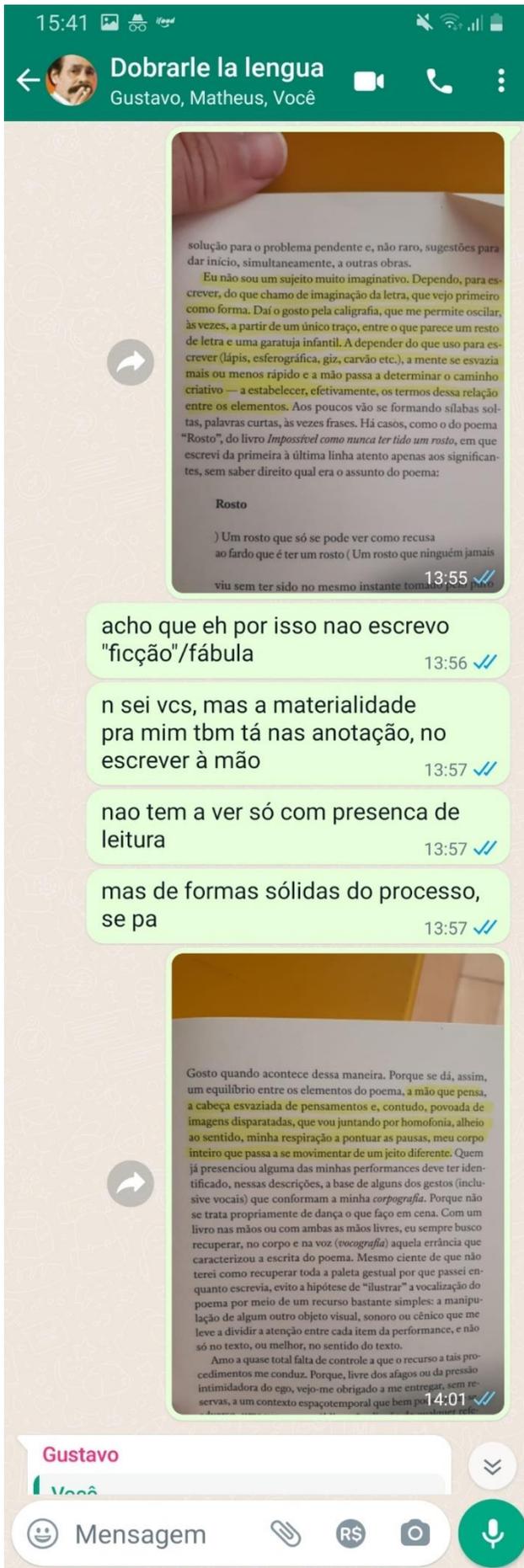
Esta seção, não fossem eles, abordaria um percurso de expressão começando pelos meus textos da adolescência e depois passando pelo meu choque ao descobrir o *Lavoura arcaica* (que me ensinou a ler, a ouvir e a reimaginar o mundo pela casa) e por aventuras em diferentes “formatos” da literatura — como a leitura em voz alta acompanhada pela guitarra no [Eletropoetaria](#) e a participação com a coluna de poemas *Ispicula frita* na newsletter [Quasar](#) (cujo editor, Victor, basicamente me forçou a ir escrevendo o *Fora* em partes pra cada edição quinzenal do periódico). Também falaria aqui sobre a oficina de poesia do Carlito Azevedo, curador imenso em carinho e sensibilidade que nos convidava a escrever e ler pra todos no Zoom (Ana Martins Marques era minha colega na turma!!!!!!). Comentaria sobre o grupo de estudos em fotografia no Barraco Cultural conduzido pelo Tiago Coelho e pelo Marco Antonio Filho, que, em comentários bastante sinceros, destruíram as fotos do *Fora* no boneco que editei pro trabalho de conclusão de curso e, sem querer, me incentivaram a fazer o mestrado — junto com a Chris Gryscek, ela sim incisivamente me provocando a entrar no curso de escrita criativa da PUCRS. Diria que também fiz direção de fotografia com o Bruno Polidoro, que, com o Tiago Coelho, dirigiu a fotografia de um dos filmes gaúchos mais tocantes que vi, o *5 casas*. Mencionaria o projeto [Dobrar a língua](#), tocado pelo Matheus Fischer e por mim, que nos tem levado a fazer leituras em voz alta em tudo que é tipo de lugar. Listaria uma quantidade de oficinas e cursos que fiz, sendo o último o de poesia expandida, do Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, na Casa das Rosas — uma profusão de referências, técnicas e práticas que ao mesmo tempo encorajam e nos levam à exaustão. Diria que na defesa do mestrado retomaria a qualificação e tentaria mostrar evidências de que na universidade aprendi e posso devolver, retribuir. Mas meus amigos são teimosos, e eu, muito influenciável.

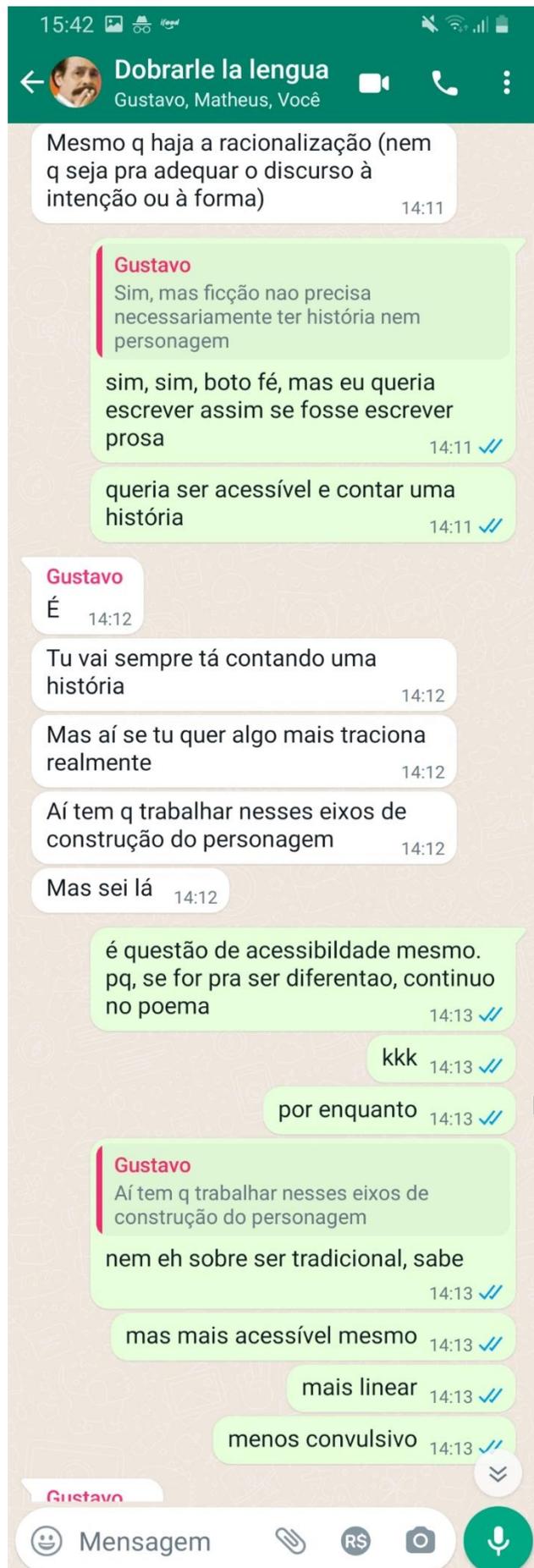
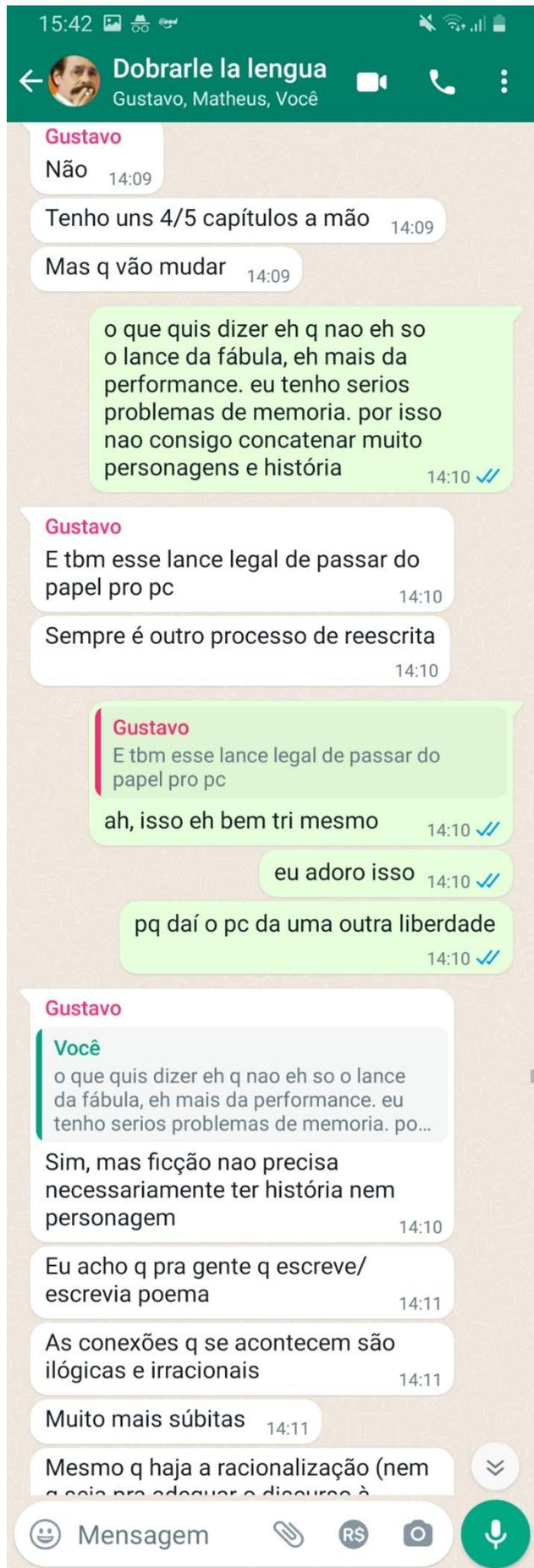
Foi eu colocar no grupo do Whats dois trechos do livro de memórias *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite*, do Ricardo Aleixo, que os guris se permitiram iniciar

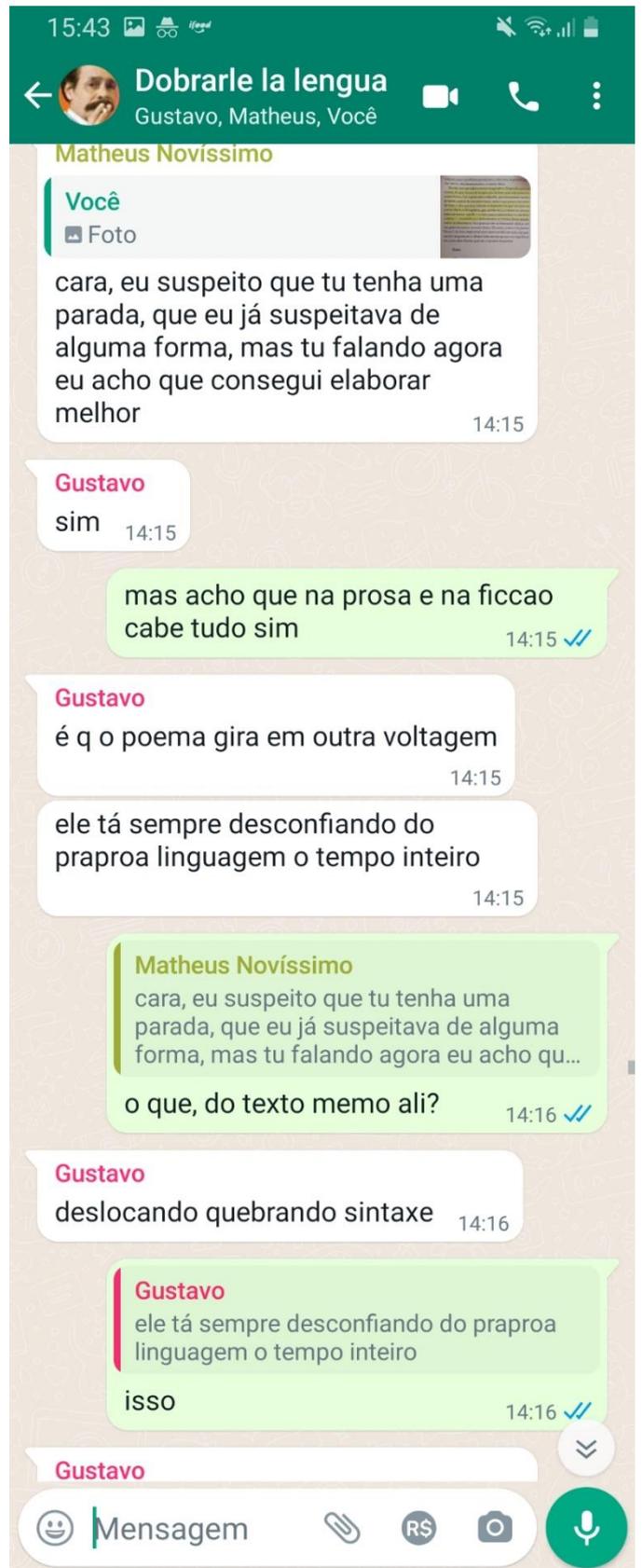
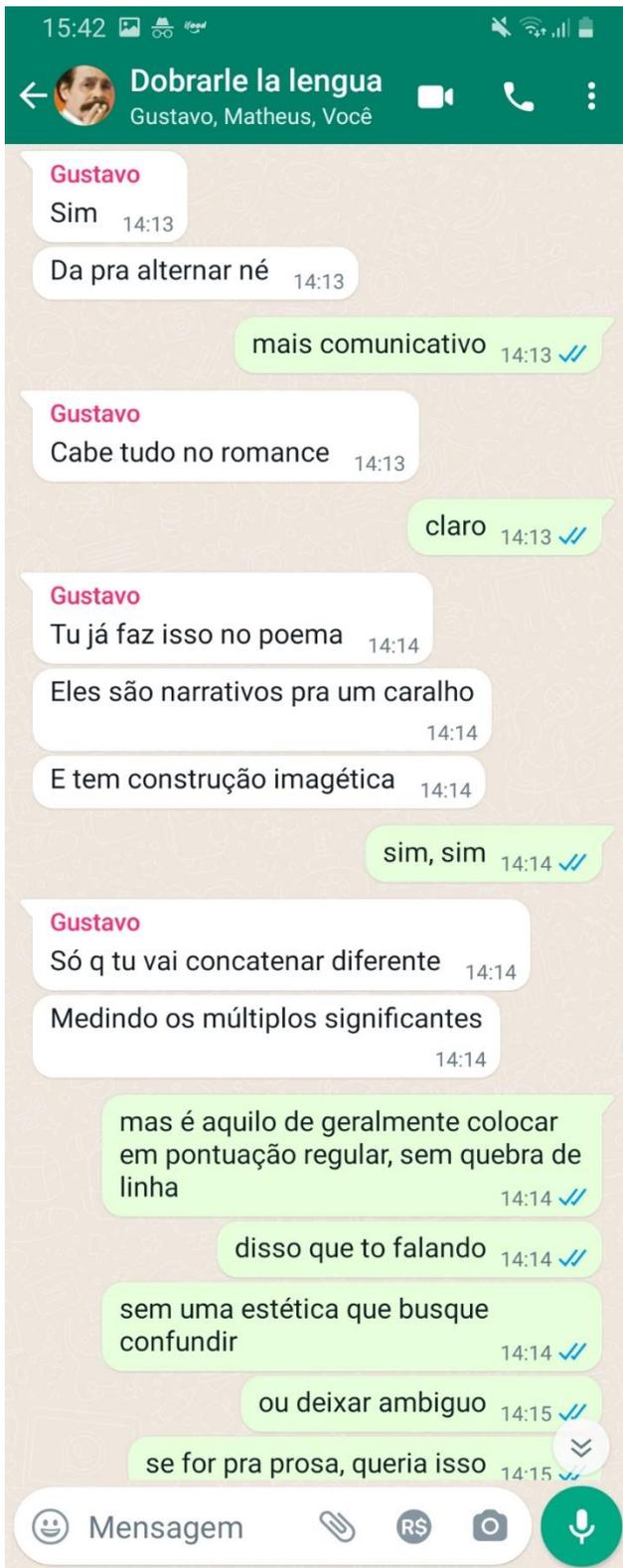
o que, em seguida, coloco na versão mais crua do acontecido. As duas partes de um mesmo capítulo do livro do Aleixo jogadas na conversa foram as seguintes:

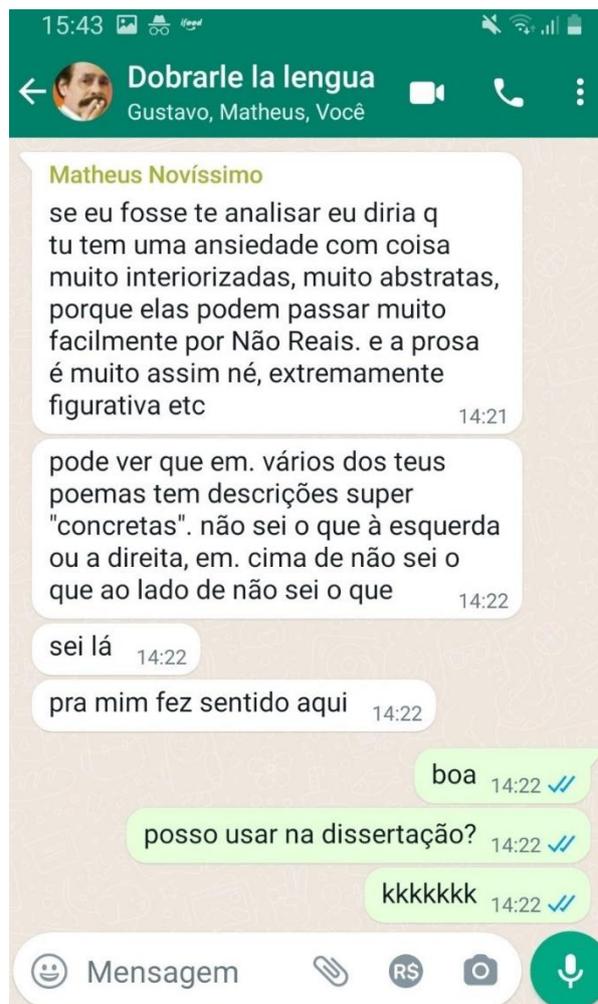
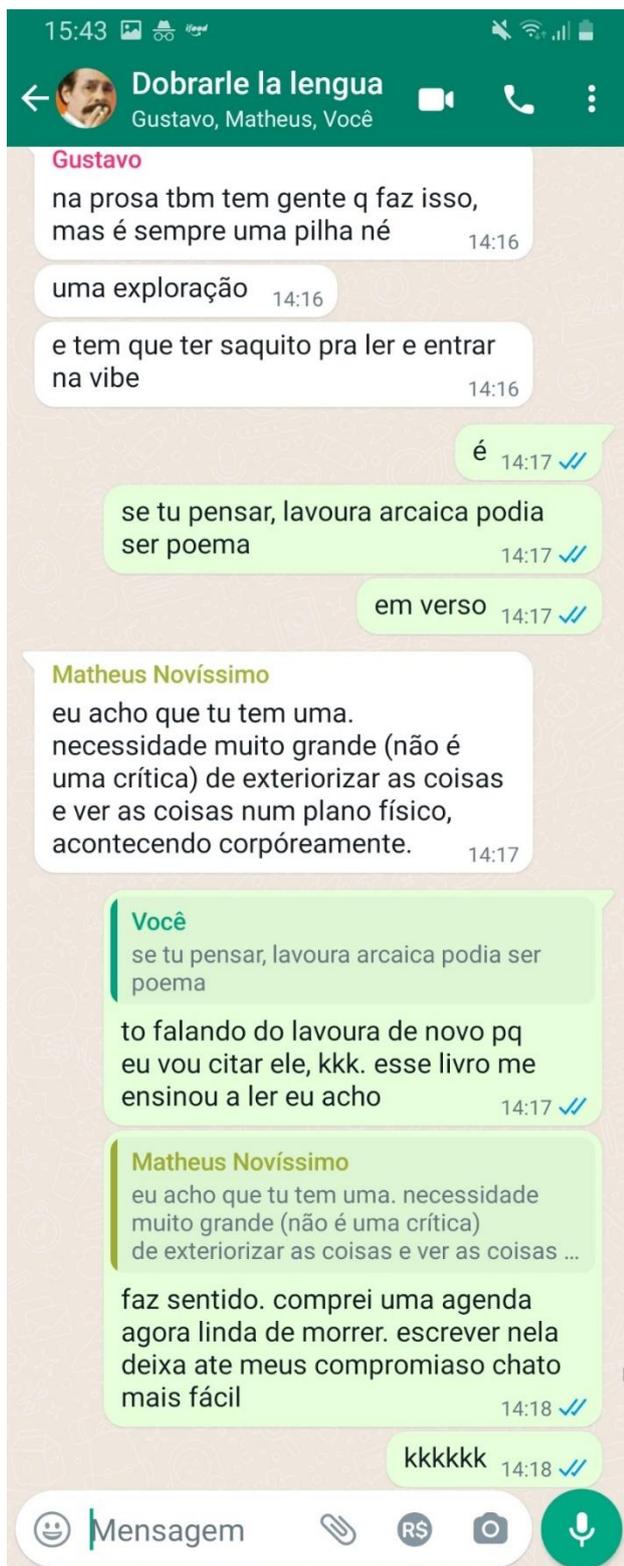
Eu não sou um sujeito muito imaginativo. Dependo, para escrever, do que chamo de imaginação de letra, que vejo primeiro como forma. Daí o gosto pela caligrafia, que me permite oscilar, às vezes, a partir de um único traço, entre o que parece um resto de letra e uma garatuja infantil. A depender do que uso para escrever (lápiz, esferográfica, giz, carvão etc.), a mente se esvazia mais ou menos rápido e a mão passa a determinar o caminho criativo — a estabelecer, efetivamente, os termos dessa relação entre os elementos. Aos poucos vão se formando sílabas soltas, palavras curtas, às vezes frases. [E a segunda parte, logo adiante, depois de apresentar um poema que escreveu “atento apenas aos significantes, sem saber direito qual era o assunto”, Aleixo conclui:] Gosto quando acontece dessa maneira. Porque se dá, assim, um equilíbrio entre os elementos do poema, a mão que pensa, a cabeça esvaziada de pensamentos e, contudo, povoada de imagens disparatadas, que vou juntando por homofonia, alheio ao sentido, minha respiração a pontuar as pausas, meu corpo inteiro que passa a se movimentar de um jeito diferente (ALEIXO, 2022, p. 83-75).

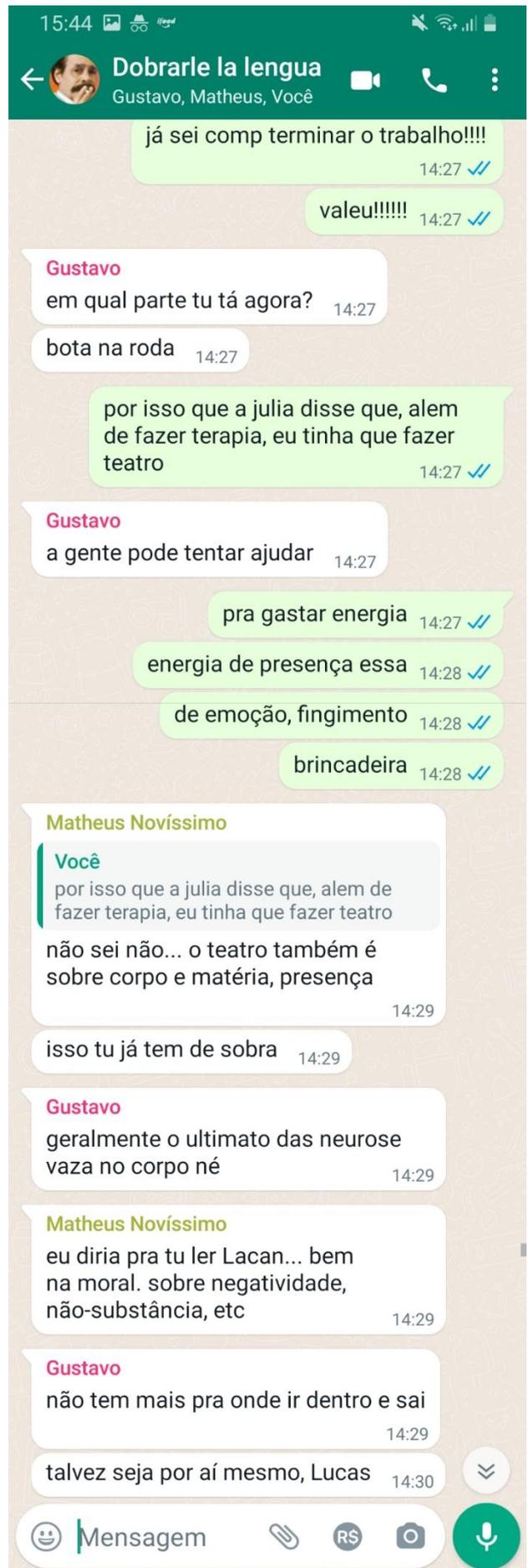
Na epifania, compartilhei as fotos desses trechos e fiz alguns comentários sobre por que tinha mandado pra eles: basicamente por descobrir em um escritor/*performer* algo que talvez explicasse por que tenho uma relação mais forte com as coisas concretas e talvez tenha dificuldade de fabular, de escrever uma narração extensa e cheia de personagens bem construídos ou coisa do tipo. Daí, tudo desandou.













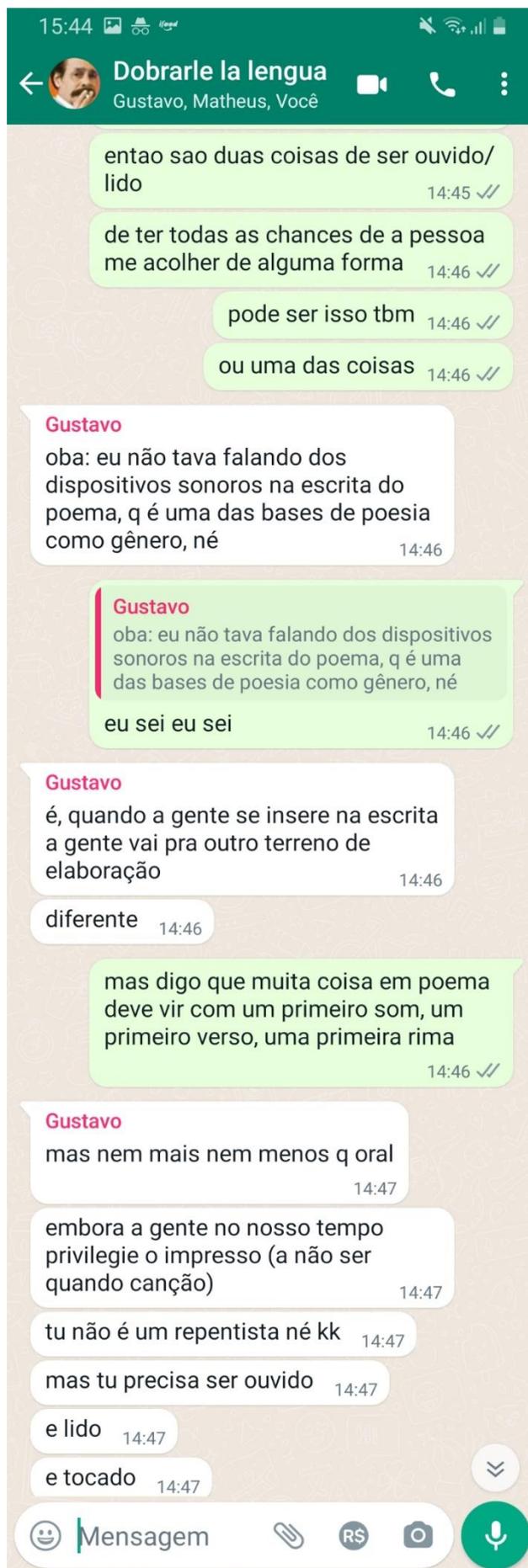
TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO

Cara, eu tô, na real, assim, eu já fiz um percurso teórico sobre os conceitos e tal. Aí, tipo, teve uma pergunta na qualificação que foi exatamente sobre isso: sobre por que eu parto do texto pra fazer uma leitura, né. Opa, enfim, por que eu parto do texto pra falar um poema, por que eu não crio o poema na fala, na oralidade e tal. Acontece junto na real, mas sempre a partir de um escrito, de eu escrevendo. E acho que o Aleixo ali me ajudou a pensar nisso. Mas, assim, o Diego me sugeriu que eu pesquisasse alguns temas da literatura. Um pouco sobre família, né, infância, casa, interior, cidade. Não necessariamente nessas palavras ele falou, mas desses grandes assuntos da literatura brasileira — Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, essa galera aí que volta pra infância e tal, pra essa época. E, em termos de extensão também: pesquisar o *Poema sujo* (ideia minha), mas, assim, tô pensando agora em partir pra outro lance. Pensei em MAIS UMA VEZ FALAR DE MIM, rrsr, mas contar um pouco a história de por que a escrita é vídeo, performance e voz. Pensei em contar um pouco mais especificamente o caminho desde o *Se soubesse o que dizer, diria em prosa* lá, na época em que escrevi e, depois, li com o Dado no *Eletropoeteria* e o lance da performance. O *Poeta era meu vô* e a relação com o *Lavoura arcaica* (sabia que, na minha cabeça, o quarto do meu livro era o mesmo do André, o personagem do *Lavoura*?). Enfim, daí teve o grupo de leitura *ParaLÉlos*, com o Seben, teve outras coisas. Eu tava pensando em falar um pouco sobre essas coisas até chegar no hoje, nas tentativas de fazer o *Fora* escrito, filmado e lido — e isso com alguns trechos do Aleixo, comentando, porque o livro que tô lendo é das memórias dele, assim, e eu queria meio que fazer uma intertextualidade. E o *Lavoura*, assim, só pra falar um pouco sobre essa questão de sair do texto escrito. Escutei um *podcast* muito bom sobre o *Lavoura*, foda, que, enfim, fala sobre o aspecto corpóreo, sonoro, oral do *Lavoura*, assim.



TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO

É, eu diria que é o seguinte, meu: é legal pensar sobre o percurso, né, tipo assim, tudo o que tu fez artisticamente e de que forma isso se conecta com outros suportes pra um poema, né. Pra ti o poema não é só um texto, embora seja onde ele surja. Mas eu diria, assim, pela experiência que eu tenho de conviver contigo, que a oralidade é anterior à própria performance artística. O que eu sentia quando tu escrevia os poemas do *Fora* é que aquilo precisava ser falado. Aquilo não podia se bastar pela página escrita. E aí eu acho que isso aí tem uma relação com música, uma relação com fala, uma relação com o exterior. Tipo assim, talvez isso aí, daí pegando o exemplo da minha terapia assim, a gente se constrói a partir daquilo que a gente consegue pra se defender das coisas que a gente não entende, né, ou não sabe como dar vazão, né. Isso pensando na infância e tudo mais, né, a gente se constrói a partir disso e vai levando até que isso para de fazer sentido ou para de fazer efeito em relação à gente, né. Então talvez a matéria escrita tenha sido o caminho, mas, anterior a ela, existe uma fala, existe um som. É... A sensação que eu tenho lendo teus, os poemas do *Fora*, é que eles são extremamente polifônicos, né, narrativos e polifônicos. Muita voz, muita voz, é muita coisa sobreposta. Então acho que é anterior um pouco à performance do Lucas poeta, né. Talvez, se tu fosse mais fundo nisso aí, tu... Claro, aí tu vai ter que fazer uma análise de ti mesmo, mas talvez trazer essas coisas de infância, buscar lá no fundo de onde é que vem essa vontade de falar, né. Talvez a música, não sei.



Depois dessa conversa, e principalmente depois do áudio do Gustavo (que entendi um pouco melhor agora, transcrevendo), eu só tive vontade de escrever o que segue.

Numa entre algumas quartas-feiras que teve durante o período do mestrado, aconteceu de surgir o aniversário da minha irmã, a Giovanna. Meu corpo, na altura das vinte pras nove da noite, era uma massinha de modelar lançada da altura do teto da sala por uma das mãos da criança do *Querida, estiquei o bebê*. Mirou no sofá e nas almofadas e me atirou. Esse era eu sobre essas coisas: uma pasta dura que TEVE O SUCESSO de se moldar à forma dos objetos. O interfone tocou. Com a força de uma lagartixa depois de três comprimidos de Miosan 10 mg, me levantei e fui até a janela (graçadeus, a 5 passos a menos que o interfone). Era minha madrasta e meu pai, que tem a mania chata de aparecer sem nenhum aviso. Não foi uma vez que deu de eu estar peladaço, estirado no que resta do sexo, e ouvir, na hora da preguiça, meu pai tocando o interfone. Nessa quarta-feira, atendi. Na real eu sempre atendo. Que que querem?, perguntei torcendo pra minha irmã abrir a janela do lado e ouvir deles a resposta da minha pergunta. Não abriu. Querem torturar a aniversariante com constrangimento e muita história de vcs? E eles: Siiiiiiim! Toquei na porta do quarto da menina-alvo e disse que ela tinha que descer buscar os pais dela. Talvez eu tenha sido até mais sacana: VAI LÁ BUSCAR TEU PAI E TUA MÃE. Ela foi. Voltaram numa gritaria, numa risadaria, e eu procurando o que fazer com as mãos, credo. Abriam a porta, e eu corri pra cozinha lavar um resto de louça. Primeiro: guardar o que tá seco, secar o que tá molhado e abrir espaço pro que vai tá limpo. Fiz os dois entrarem na cozinha pra me dar oi. Humilhei. E aí, como tá? Como vai a Alice? Fiz uma piadinha deslocada e voltei pra pia. A sala era evitável por enquanto: sequei o que não tava molhado, lavei o que não tava sujo, guardei o que já tava nos armários, putz, credo. Senti falta do cigarro, que dava direção pros meus movimentos. Mas, deusolivre, que dificuldade é essa? Vai ali pra sala, porra, que isso? Mas o dia é dela, sempre foi, agora eu tenho razão pra não falar nada — só passar. Me esgueirando pro quarto, na passada do corredor, me interceptaram num Vamo pedir um hambúrguer, qual tu quer? Eu já comi dois sanduíche, não vou comer, valeu. E isso resumia uma vida, que loucura, sintetizava as diferenças em dois segundos. Credo. Atravessei a porta do quarto imaginando um portal que fecha e deixa pra trás as profundezas do inferno. Agora eu tava uns andares acima, no inferninho gostoso que é essa cama acompanhada de uma mesa de escritório, uma estante de livros DO MOMENTO e uma arara já sem pena, tadinha, carregando corcunda e sem penas o que tenho de tecido na vida — um esqueleto de guardar roupa,

só tripa. Deixei uma fresta da porta aberta. Dava pra escutar os comentários mais exaltados do grupo, que também tinha nele o meu cunhado — um cara gente fina sem culpa e com muita paciência. Como essa família tem, digamos, a fala bastante audível, todos os comentários eram exaltados, e eu ouvia tudo de tudo: a viagem que fizeram, a viagem que vão fazer, o trabalho que tava foda, o trabalho que vai pagar mais e vai ser mais fodido, como é difícil vender ou alugar aquela casa, o ódio dos cálculos na economia, e os gatos, como crescem, nossa, o tamanho dos gatos. Tive sede, bastante sede, pq deixei de ir pra cozinha e pro banheiro nas primeiras vontades. Já eram as quartas, e eu precisava ir pra cozinha. No caminho, ouvindo parte de conversa, decidi dar uma de espertinho: lancei um lance afiado, irônico, coisa boa, coisa fina. Passou de raspão pela cabeça de todos, como uma bala, não, como uma mosca que se tira com um tapa no ar. Eles ouviam a descrição minuciosa de como pegar metrô no Brooklyn abandonando a sensação de insegurança que o Brasil nos introjetou. Peguei a água. Na volta, chamaram os gatos (que tinham ido comigo até a cozinha, e como tão crescidos! pqp). Graçadeus eu não dei lugar pra essas reações perdidas no ar. Hoje decidi tentar segurar meus saltos ornamentais da linguagem em favor de uma convivência pacífica com a minha ausência. Voltei pro quarto matando a sede, e como era louco ouvir o silêncio do meu pai enquanto o casal mais novo falava. Era uma reverência do diálogo. Existia uma troca de verbos que eram pesados como quem recebe um presente e tenta adivinhar o que é, feliz da vida. Antes do hambúrguer chegar, meu pai apareceu na linha de contato que tinha com ele (a fresta da porta), pediu licença, elogiou o ar frio do ar-condicionado e sentou na ponta da minha cama. Tinha interesse dele estar ali. Um ponto de interrogação na minha testa. Ele falou do Suárez, eu disse que tava trabalhando na dissertação. Ah, tem que nos dizer quando é a formatura, temos que nos planejar. E eu Mas acho que nem tem formatura de mestrado; se tiver, é bobagem, nem eu vou. Me perguntei se ele sabia que eu sabia que ele sabia que eu tinha lido meu poema inteiro na conveniência do posto na frente de casa no domingo anterior e que isso na verdade era a toga que ele queria ver eu vestindo com uma legenda de MESTRE. Só que ele é versado nas constituições do fixo, e isso parecia muito móvel pra ele entender nem que seja um pouco. Falei do Suárez e o quão impressionante é ver ele de perto decidindo o que fazer e por onde andar com ou sem a bola. Tudo o que eu tentava falar e os sabedores do esporte já não tinham falado na televisão soava inadequado e então, como antes me esgueirando pelo corredor, eu dizia o que era esperado que se falasse. Muito eu já disse em outras mesas com a mesma configuração — pai, madrasta, irmã e, talvez, alguém mais. Os efeitos da minha presença,

o que eu conseguia respingar em forma de linguagem enquanto a gente jantava, tudo isso era pedaços de irracionalidade adequados pra lugares mais clínicos, e não a casa. A casa deles. E era ouvido como se escutam os barulhos de um motor que seguido para de funcionar; minhas palavras eram um sinal de que alguma coisa por trás delas (e não junto com elas) indicava só ódio e revolta. Quando o hambúrguer chegou, meu pai Tenho que ir, tô louco de fome; vamo combinar de ir então na Arena, também quero ver o Suárez, avisa. Achei engraçado: meu pai nem é muito de futebol e de hambúrguer, mas, né, fome é fome: ela avalia o peso e o gosto da coisa.

*

Pão de sanduíche, uma camadinha de margarina, queijo, presunto, outro pão com outra camadinha de margarina. No micro, uns 30 segundos, tá feito: o pão mole. Pão mole era meu fiel amigo na hora de, lá pro fim da tarde, assistir TV Cruj e não “tomar conta da poltrona do papai”, mas me sentar encostado na cabeceira da cama em que minha mãe e meu padrasto dormiam e faziam os seus barulhos da noite. *Timão e pumba*, *A turma do Pateta* e *Super Patos* eram uns dos desenhos que passavam no programa, que na real não era só um programa — tinha um lance entre ficção e realidade que podia confundir a cabeça das crianças: um grupo de amigos tinha escondida no sótão da casa uma estação de TV e reivindicava, com seu comitê revolucionário ultrajovem (Cruj), o direito de todo “ultrajovem” escolher o que assistir (“acabou esse papo de criança; nós somos ultrajovens e merecemos respeito”). Depois de alguns pães moles vendo o SBT, não foi difícil eu me ensaiar construindo uma parabólica capaz de invadir o sinal da antena dos vizinhos com a transmissão do meu programa. E era nas horas de pão mole também que, sob o volume da TV, dava pra ouvir a porta batendo mais forte do que as outras vezes em que foi preciso fechar no dia. Era um trator de homem que vinha jogando coisas sobre o sofá, atropelando brinquedos e já levantando o braço de cavar fundo em direção à minha mãe. Não lembro se aumentava o volume ou se, pelo contrário, buscava todas as forças de um ultrajovem pra tentar ouvir ainda mais o que já era claro e alto. Isso até a hora-limite, em que eu sabia que precisava sair do quarto da minha mãe e ir correndo, silencioso, pro meu.

*

- Não desliga, mãe. Ainda tô acordado. Pode deixar que eu desligo.
- MarceLucas, isso não é hora de assistir TV. A gente combinou de
- Eu sei, mãe, vou desligar. Ainda tô acordado. Pode deixar.

AS APARIÇÕES DO FORA

A seguir, em ordem cronológica dos acontecidos, coloco o que foi feito com o texto em cada forma que escolhi dar: audiovisual, escrita e em voz alta.

Audiovisual

Como mostrei na qualificação deste projeto e fiz questão de não dizer dizendo há pouco, um de meus amigos (o Matheus) e eu criamos o projeto *Dobrar a língua*, que filma leituras em voz alta, geralmente buscando lugares íntimos, como a casa, ou aqueles em que habitualmente isso não acontece. Assim foi com o poema “A morte e as zebras”, do Bernardo Atxaga, em meio a um protesto contra o então presidente Jair Bolsonaro; um trecho do *Assim na terra*, do Luiz Sérgio Metz, onde era minha casa; e a primeira das “Três epifanias”, do Paulo Henriques Britto, na minha casa atual.

Desde cedo já tinha dito pro Matheus que a leitura do *Fora* uma hora viria. E, no final do outubro passado, conseguimos tirar uns dias juntos pra isso. Antes de sair de viagem, bolei um mapa no Paint pra ver por quais lugares deveríamos passar pra, gostando de uma ou outra pilha, parar pra gravar. A Figura 5 mostra esse mapa, que, como se pode ver, é um pouco bagunçado, mas consegue dar conta das relações de espaço, deslocamento e interconexão.



Figura 5. Organização de locações pra gravar o *Fora* em vídeo.

Fonte: do autor.

A casa da mãe da minha madrasta em São Francisco de Paula é basicamente administrada pelo meu pai. Conversando com ele, consegui uma coisa que, se fiz antes, já não lembrava mais: ficar sem a família numa casinha em São Chico. Parece estranho isso, mas, sempre que vou pra lá, meu destino são as casas das minhas avós ou das minhas tias — nunca uma casa de veraneio, uma casa vazia. Mas essa era. E lá Matheus e eu montamos um “acampamento do audiovisual”, hehe, uma base pra, daquele espaço, sair com o que fosse preciso na diária. Ficamos quatro dias. Poderíamos ter ficado mais, mas — o que nos surpreendeu — conseguimos fazer todas as leituras que a gente precisava a tempo de voltar pra assistir em casa a apuração das eleições. Era uma festa de dois pesos.

A seguir, apresento os prints da tela crua, sem tratamento, do que captamos lá. Na legenda das figuras, detalho algumas coisas do processo.



Figura 6. Os primeiros testes gravaram um pouco do nosso acampamento-base, a casa da minha “vó emprestada”, mãe da minha madrasta.

Fonte: do autor.



Figura 7. A gente queria gravar no carro, mas de forma que se visse o lugar. Esse é o lago São Bernardo, ponto muito visitado da cidade.

Fonte: do autor.



Figura 8. Meu pai sempre gostou de tirar fotos. O Veraneio Hampel, que fica nas proximidades da área urbana de São Chico, era um dos lugares favoritos dele. Eu ia junto e logo ficava de saco cheio porque ele levava horas pra tirar uma foto. E era um silêncio desgraçado.

Fonte: do autor.



Figura 9. Nossa ideia era gravar alguns detalhes ou cenas sem a minha presença “na tela” pra poder intercalar com a leitura gravada de corpo inteiro.

Fonte: do autor.



Figura 10. Quando a gente se abre pro que pode rolar e tem tempo, dá pra ir improvisando em cima dos planos. Esse cara aí deu a maior moral pra gente. Ainda foi no Veraneio Hampel.

Fonte: do autor.



Figura 11. “Veraneio Hampel” era como eu chamava toda a região por ali, mas esse *print* é exatamente no mato que circunda o hotel que antigamente levava esse nome. Hoje ele é Parador Hampel e tá bem mais chiquezinho do que na época.
Fonte: do autor.



Figura 12. Na saída do Veraneio, as costas de um anúncio publicitário.
Fonte: do autor.



Figura 13. A gente parou na casa da mãe do meu pai, a vó Aldacy. Ali gravamos a casa, ela sendo incomodada por mim (como é de costume) e uma leitura em voz alta.

Fonte: do autor.

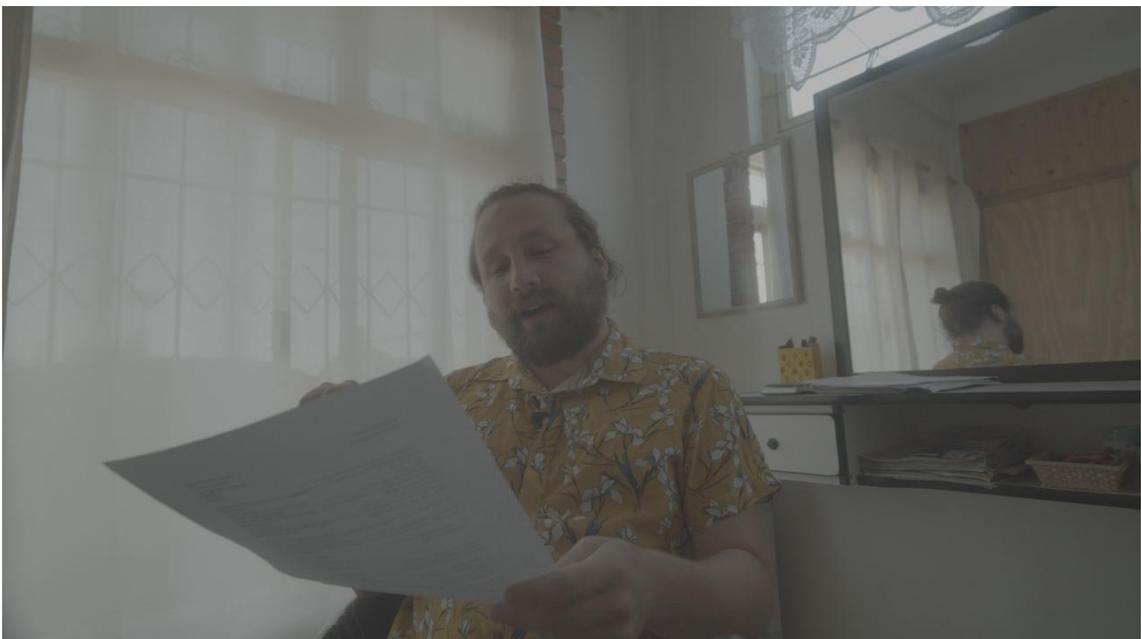


Figura 14. A leitura foi filmada no salão de beleza que ela tem. Lembro que tinha nome — Salão Girassol — porque, nas minhas épocas de *designer* (kk), fiz uns cartõezinhos de visita pra ele. Agora minha vó pouco trabalha com isso. Tá com os braços e os joelhos sempre doendo. Mas, sim, ela ainda pinta um e outro cabelo da galera do bairro Campo do meio.

Fonte: do autor.



Figura 15. Esse é o Nossas raízes, um anfiteatro que fica na frente da casa em que morei quando minha mãe era casada com o pai do meu irmão. Era nessa casa que eu via TV Cruj. Penso em épocas sombrias quando passo por esse lugar. Quando tinha meus 5, 6 anos, lembro de correr do meu padrasto com meus cadarços desamarrados do lado da minha mãe. Os dois não pararam até chegar na casa da tia do cara, quase no final da cidade.

Fonte: do autor.



Figura 16. A parada mais intensa com certeza foi na casa de fora — na casa do interior de São Chico — da tia Enira. Matheus e eu chegamos logo depois de eles carnearem um porco. No *print*, eles tão separando a banha da carne.

Fonte: do autor.



Figura 17. Ali encontramos o filho do pessoal que toma conta do campo quando minha tia não tá. Ele fez um tour pela casa e pelas lavouras e deu a sensação estranha de entrar em choque com o menino do texto (que era eu) em alguns momentos da leitura.

Fonte: do autor.



Figura 18. Ele acompanhou todas as leituras.

Fonte: do autor.



Figura 19. Minha tia dizia que não tinha acontecido nada do jeito que eu tinha lido. Ela finou rindo.
Fonte: do autor.



Figura 19. O galpão já era muito diferente daquele que aparece no *Fora*.
Fonte: do autor.

Esses foram os registros da viagem que a gente fez pra gravar o *Fora* em vídeo. Pra esta dissertação, como não se pode tudo de tudo, decidimos pegar um corte do texto e propor uma montagem que serviria de base pra produção de todo o *Fora* em vídeo ainda este ano. Pra acessar o vídeo, que foi editado pelo Matheus, é só clicar na imagem a seguir (ou aqui: <https://youtu.be/DE2yCj3IVoY>). Aliás, sugiro colocar na resolução mais alta, 4K, pra não ficar com as sujeirinhas dos pixels.



Escrita

Em vez de, como no TCC, eu montar um boneco, todo editorado, diagramado e impresso, decidi dar fôlego pra coisa, voltar dois passos e ser mais modesto na proposta de aparição do *Fora* no texto verbal escrito, posto na página. Primeira coisa que fiz pra isso foi rever todas as fotos dos meus HDs e repensar em quais poderia trabalhar pra substituir aquelas que eu tinha certeza que no projeto já não iam e como essas novas imagens poderiam sugerir outro espírito pra coisa, mais ativo — com intenção.

Selecionei 120 fotos no total, separadas em pastas com os seguintes nomes: AMBIENTE_AMPLO, AMBIENTE_DETALHE, AMBIENTE_FORA, BICHOS, OBJETO_AMBIENTE, OBJETO_DETALHE, PESSOA, PESSOAS_AMBIENTES, PESSOAS_FAMILIA. Em seguida, fiz uma segunda seleção, buscando um número menor de categorias: “o terreno”, “a porta”, “a ferramenta”, “o uso”, “o bicho” e “a rua”, seguida de um conjunto de imagens pessoais (minha vó e minha mãe, minha tia e minha

prima comigo, e meu vô comigo). Consegui chegar a 95 fotos. A Figura 20 mostra uma parte desse grupo de imagens selecionadas.

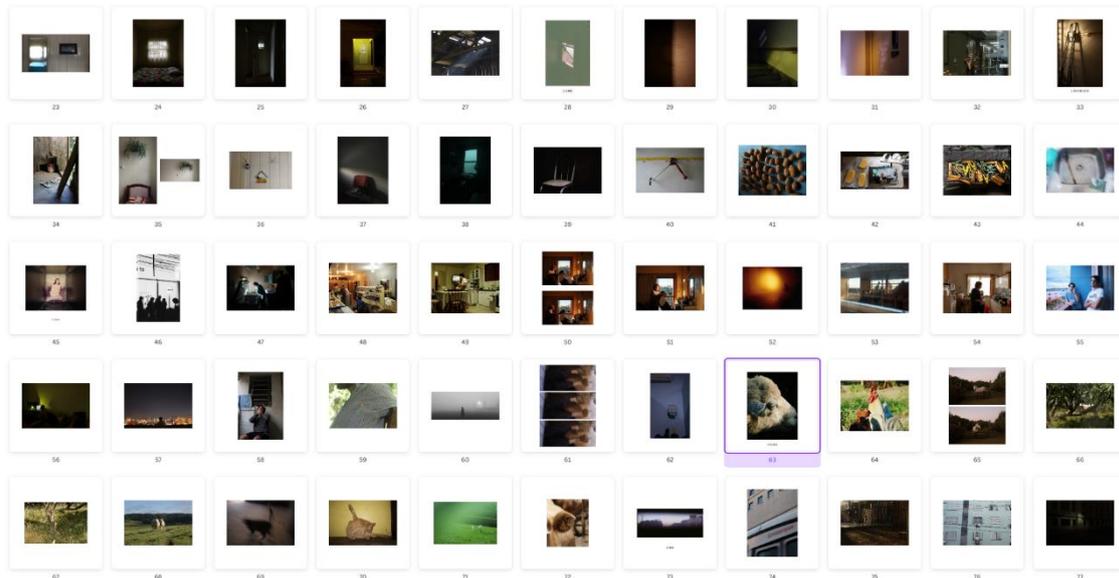
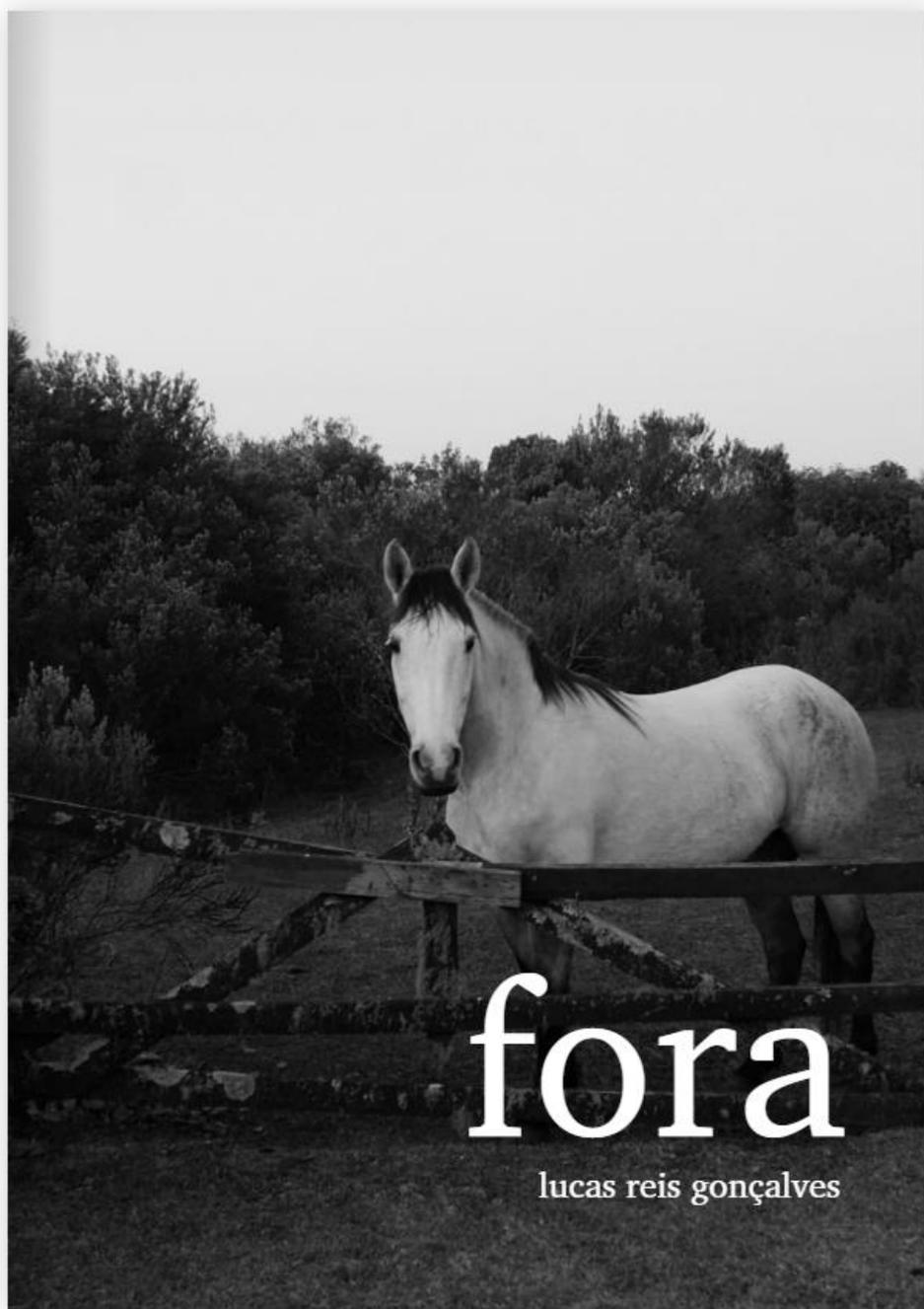


Figura 20. Print de parte das imagens selecionadas pra pensar o *Fora* na página.

Fonte: do autor.

A partir daí, fiz alguns experimentos: imprimi as fotos em preto e branco e tentei “sujá-las” — uma combinação entre os presentes na qualificação do mestrado foi a de que eu tentasse intervir um pouco mais nelas. Escrever em cima, manchar de café, recortar e colar umas sobre as outras, colar pedaços de palavras ali e lá, bá, não consegui fazer nada disso. Vi que aí tinha um limite (talvez até um ranço com essas experimentações), algo que vai pra além das minhas capacidades de me deixar levar, de tentar ir. Passei então a mexer digitalmente. Usei filtros, colagens, distorções — e nada. Nada nunca parecia me agradar. Retrocedi um pouco. Vi que tinha gostado das fotos em preto e branco. Decidi deixar todas assim. Precisei, em vez de criar mais camadas, tirar uma delas, a cor, pra sentir que agora o que tava ali dentro me dizia alguma coisa. Não em toda foto. Só algumas delas. Separei as que mais me deixavam curioso ou que propunham certa ideia de ambientação um pouco mais recheada (de espaços e objetos que pouco combinam, por exemplo) e comecei a pensar nas pausas do poema. Essas pausas, que fazem o *Fora* ser um poema interrompido ou vários poemas num mesmo ímpeto de texto, eram os espaços de uma página ímpar pra uma página par de um livro, um virar de página. As pausas poderiam ser também uma foto (ou uma foto sobre outra foto, que descobri ser uma combinação capaz de me mover sem me sentir me enganando). Foi nesses pequenos

silêncios que fui inserindo as fotos em preto e branco, sempre olhando a exibição em duas páginas, como faz alguém que experimenta um livro sobre as mãos. Depois de uma série de obstáculos técnicos (já ando velho pra essas ferramentas que há algum tempo eu dominava com os polegares do pé), consegui chegar a uma exibição do texto nas páginas de um livro na forma como se vê neste *link*: <https://heyzine.com/flip-book/1069308df7.html>. Também dá pra acessar com um clique sobre a imagem que segue.



FORA EM VOZ ALTA

Cena 1. Conveniência do posto de gasolina *Cigaran*. Externa. Noite. Estão todos em cadeiras de madeira em volta de mesas também de madeira numa pequena varanda nada charmosa sob um toldo verde quase despencando. Bebem Amstel no latão. As mesas estão organizadas como se respeitassem um corredor lateral para a circulação. Tinha acabado de acontecer a leitura em voz alta do *Fora*, livro de um poema do Luquita Salahda, organizador do grupo de agendamento de quadras da Orla 3 do Guaíba e também poeta.

Alice

Acho que tu pode preparar mais o corpo, tá ligado? Fisicamente mesmo, pra aguentar. Talvez psicologicamente também, pra parar de ficar perguntando se tá tudo bem pra todo mundo.

Arysinha

É, tu vê, tudo isso me lembrou quando eu era criança, lá em Jaguarão. Esse vocabulário, essas coisas do interior.

Salahda

Lá também fala "fora" pro interior, Arysinha?

Arysinha

Fala, sim. O pessoal tudo diz "fora" lá.

Isa

Sabe que eu não entendi quase nada no início, mas logo entrei no troço e revi o início a partir do final. Era outra coisa daí.

Salahda

Tá, e teve a pilha de tu querer ler também, né?

Isa

Isso, fiquei com vontade ler aquela hora.

Salahda

É, e eu te interrompi pra finalizar, né.
Haha.

Isa

Ah, tudo bem, era uma hora importante pra ti.

Guto permanece quieto.

Arysinha

Não sabia como funcionava um sarau. Achei legal. Consegui conectar.

Salahda

E os cara com o celular gritando ali atrás de vocês? Não incomodaram muito? Teve horas que eu tava concorrendo com eles. Dava um gritão e emendava um verso pra ver se eles davam uma baixada, mas que nada...

Joice

(olhando para Arysinha e depois para Salahda)
Não teve problema nenhum com descontração.
Relaxa.

Gustavo

Eu tava só ouvindo. Não acompanhei no papel. Eu sinto ainda mais que o *Fora* é narrativo pra caralho e que parece que tu tem as indicação de como vai ler, tipo tom de voz, inflexão de cada parte.

Alice

É, eu também só ouvi, mas te vendo. Não que nem o Gustavo, que olhava pro nada.

(dá uma tragada no Camel roxo e continua)

Tem esse lance de tu usar o "não sei o quê, pai, é tal coisa, pai". "O bigode, tio, é o Olívio". Isso deixa a coisa mais pessoal, mais perto. Lembra um pouco o *Lavoura*.

Isa

Bá, verdade, eu ia dizer que tem partes que lembram o *Lavoura*. Tipo essa: "minhas avós não se comunicam porque não entardeceram juntas um mesmo espaço". Sei lá, me lembrou.

Salahda

Vixe, se eu te contasse o que esse livro é pra mim... Credo.

Alice

Essa transição entre a Farrapos e São Chico, da cidade pra fora, pro interior, pra família tá massa, tá funcionando.

Isa

E acho que tu não deveria ter pulado o texto. Tu pulou duas páginas, não ia dar quase nada de diferença. Todo mundo tava te acompanhando.

Salahda

É, pode ser. Não levei fé.

Alice

As intervenções na hora da leitura, que não são do texto, também são tri. Dá outro ritmo. Mas intervenções não no sentido de tu contextualizar e explicar, que nem tu fez. Digo mais uma conversa, uma interação com quem tá te escutando. Acho que incluir alguns ruídos do ambiente, do contexto, da hora que tu tá lendo funciona.

Salahda

É, enchi o saco da Arysinha. Falei só o nome dela, mas umas 5 vezes. Hahaha. E teve uma hora ali que falei de bicho, falei de latido, e rolou uma lataiada aqui do lado. Haha. É meio literal, mas né.

Isa

O que dá pra notar claramente é que esse texto foi feito pra ser lido em voz alta.

Gustavo

É, eu acho que ele para em pé sozinho, num livro, saca. Mas a leitura dá uma ooutra textura pro negócio. As ideias se complementam, mas dizem coisas diferentes.

(seca o último latão no copo)

Acho que tu tem que meter um show mesmo. Pensar em luz, som, projeção, um negócio amplificado, um espetáculo mesmo. Não é só um sarau, sabe, sei lá.

Guto não fala nada. Os outros suspiram. Fim da cena.

O NÓ

De uns tempos pra cá, tenho sentido as coisas e as pessoas como um nó. Acho que comecei a pensar assim quando entrei no mestrado. Sim, foi. Acabei de ver aqui. No meu primeiro trabalho do curso, um ensaio que o Diego Grando pediu no final da cadeira de *Teorias da poesia*, apresentei um vídeo que gravamos, Matheus e eu, de uma leitura em voz alta do poema *A morte e as zebras*, do Bernardo Atxaga. Com ele, também enviei um poema meu que dialogava com as zebras e uma pequena introdução explicando as vontades naquele material. Lá eu dizia:

O vídeo e o texto, então, são como um nó. Foram criados para, juntos, colocarem em contato (em choque) os diferentes enunciados dos encontros da pós-graduação, da manifestação do 31 de maio, do poema de Atxaga, do episódio do Profissão Repórter sobre os efeitos da pandemia em Manaus, da CPI, de um festival de música no interior.

Aí já se percebia a minha vontade de construir um nó, de colocar em choque, mas amarrar as pontas. No poema que segue à introdução, tem versos como “hora de desbastar, cleberon / dobrar a língua sobre a letra / deitar saliva e dar relevo pro verbo” e, mais adiante:

é preciso dizer o que é preciso
novamente
é preciso dizer que é seguro
que é certo, que o relativo é sólido
que a dúvida tem gosto de paçoca

que tudo bem não gostar
que o abismo existe e que, como tesouro
é preciso ensinar a detectar

E tudo aquilo que eu tendia a buscar escrevendo um poema (como dar o concreto pra chegar ao sensível) hoje parece que passou pra forma, pra maneira como eu comunico o poema, pra como eu quero oferecer uma experiência — um nó — pra outras pessoas. E isso parece não se bastar na escrita e na leitura do texto na página impressa, na tela. Ele tem que ser dobrado e ganhar substância. Geralmente, isso acontece na voz.

Vou reproduzir aqui o texto do Matheus escrito há poucos minutos, no grupo em que as mensagens anteriores foram printadas. Acho que o que ele escreveu pode ser mais uma dessas linhas que formam o nó que é esta dissertação. Esta que é uma colagem de textos que não tem a pretensão de fazer grandes formulações, mas quer passar um pouco do que realmente importa na construção do que é artístico e, conseqüentemente, pessoal. Mantive o texto como ele mandou; não revisei nada. Quis dar a chance de ele ser lido como eu li:

se eu fosse tentar resumir isso que o Lucas faz, eu diria que ele tem uma necessidade de "Realização Vocal" do próprio texto. Claro que não é tão simples porque o Texto em questão não é qualquer texto, de qualquer tipo, é a poesia e ele insiste e sempre insistiu dentro do universo da Literatura, e não do teatro, ou da música (talvez essa um pouco indiretamente) ou da performance, da dança, etc. O mais importante dessas duas palavras: Realização Vocal é a parte da "Realização", porque a constante que eu vejo é uma demanda de encurtar ou até de fazer desaparecer a distância entre o universo do texto e o universo real. Eu vejo no Lucas uma ansiedade claro a respeito dessa coisa que é difícil de falar sobre, que já foi teorizada exaustivamente, que seria essa separação entre a Linguagem e o Real, entre o Signo e a Referência, entre o Texto e o Mundo, entre as Palavras e as Coisas e por aí vai. O texto na página aparece pro Lucas como algo incompleto, como algo que poderia ser ativado, que poderia ser trazido pro mundo da sensibilidade, porque como ele mesmo diz, "o melhor de mim de mim são os outros" e, escrever no papel é escrever apenas pra si mesmo, ou pelo menos a chance de estar escrevendo pra si mesmo é muito maior em comparação com a operação de ler em voz alta o texto na cozinha da tia, para a tia. Ir contra essa tendência, talvez inevitável da palavra escrita a se fechar, a se hermetizar num circuito de auto-referencialidade, em última instância: a se Isolar, é que vejo como problema central. Acho importante notar que isso é diferente da postura de uma pessoa que pretende Superar todos esses conflitos e que numa atitude heróica vai Ensinar e Democratizar o acesso às operações simbólicas e figurativas complexas para seus pares, ou uma pessoa que veio religar o signo à coisa. Antes, a "Presença" que a leitura vocal evoca aparece como uma vontade de estar em companhia, de partilhar uma experiência estética com qualquer um a qualquer hora. Ela fala também da própria inadequação, da própria ansiedade com ralação aos problemas de solidão, de desarmonia, de impasses de fala e de escuta, de comunicação entre humanos, que no fundo são impasses universais da experiência da linguagem.

Eu posso pesquisar na contaminação entre as artes a vontade de desmanchar os limites; posso usar a teatralidade pra explicar a minha vontade de suspender um momento cotidiano pra fazer um trocadilho ou criar uma realidade alternativa com o pessoal do

mercado perto de casa; consigo reconhecer em mim, no comportamento em grupo e nas leituras que faço de textos meus e de outros, a performance; percebo também que preciso vocalizar e compartilhar meu trabalho, levar pra outras esferas, com todas as suas sujeiras, e noto que a máquina performática também sou eu; e tudo isso indica alguma direção que aponta pra, sim, uma vontade de presença.

Acredito que o Matheus tenha sido certo em vários pontos, mas o que mais revela o texto dele e o de outras pessoas que estiveram aqui na forma que fosse (falando ou falados) é que até este trabalho, uma dissertação de mestrado, eu tive que converter em uma junção polifônica de vozes do meu mundo. Porque é isso: até quando o negócio é “meu”, ele é dos outros em volta de mim.

Neste instante, o meu tempo é um nó. A minha bolha de amigos, de colegas do mestrado, de professores, da academia no geral, tudo isso é nó. As minhas três pontas aqui — o filme, a palavra escrita e a leitura em voz alta — também se amarram em um só nó, e esse nó é o *Fora*.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, R. Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite. São Paulo: Todavia, 2022. 160 p.
- BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. *In*: BAZIN, André. **Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-25.
- BRIZUELA, N. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. 272 p.
- CARRIÓN, U. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C / Arte, 2011. 72 p.
- FÉRAL, J. **Além dos limites do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNÁNDEZ, H. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 256 p.
- GONZALO, A. CÁMARA, M. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. 192 p.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. 206 p.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1.986 p.
- NAVAS, A. M. **Fotografia & poesia** (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu, 2017. 224 p.
- O DOMADOR de boca. Catálogo das Artes, 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PeBBcD/>. Acesso em: 11 jun. 2022.
- PESSOA, Fernando. **Ode triunfal**. MultiPessoa, [20--?]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2459>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Ubu, 2018. 112 p.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br