

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Otávio Campos Vasconcelos Fajardo

FAZER A LOUCA:
Práticas editoriais, discursivas e poéticas na montagem da *eulouca*

Belo Horizonte
2022

Otávio Campos Vasconcelos Fajardo

FAZER A LOUCA:
Práticas editoriais, discursivas e poéticas na montagem da *eulouca*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro.

Belo Horizonte
2022

F175f Fajardo, Otávio Campos Vasconcelos.
Fazer a louca [manuscrito] : práticas editoriais, discursivas e poéticas na montagem da *eulouca* / Otávio Campos Vasconcelos Fajardo. – 2022.
1 recurso online (343 f. : il., color., p&b.) : pdf.
Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 338-343.
Apêndices: f. 252-337.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Diacov, Carla, 1975- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Sampalo, Cláudia, 1981- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Brasileira e portuguesa – Teses. 4. Literatura comparada – Portuguesa e brasileira – Teses. 5. Loucura na literatura – Teses. 6. Mulheres e literatura – Teses. 7. Poética – Teses. 8. Editoração – Teses. 9. Editores e edição – Teses. I. Ribeiro, Gustavo Silveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE TESE DE OTÁVIO CAMPOS VASCONCELOS FAJARDO

Número de registro: 2018650437. Às 14 horas do dia 30 (trinta) do mês de agosto de 2022, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 08/08/2022, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *Fazer a louca: Práticas editoriais, discursivas e poéticas na montagem da eulouca*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado. Abrindo a sessão, o Orientador e Presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Patricia Lino - University of California - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Rafael Zacca Fernandes - PUC-Rio - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva - CEFET/MG - indicou a aprovação do candidato.

Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 30 de agosto de 2022.

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura da Coordenação.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Zacca Fernandes, Usuário Externo**, em 31/08/2022, às 13:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Professor do Magistério Superior**, em 31/08/2022, às 14:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Barbosa da Silva, Usuário Externo**, em 01/09/2022, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 01/09/2022, às 11:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 04/09/2022, às 10:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Lino, Usuário Externo**, em 04/09/2022, às 20:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1717807** e o código CRC **9346BC77**.

*Ao Arthur,
por todos esses anos na escrita, na escuta e na silenciosa revolução.*

*À Liv,
por todos os seus nascimentos.*

Resumo

Tomando como referência a afirmação de Foucault de que loucura é linguagem excluída, o que acontece quando nos deparamos hoje com uma poética que afirma-se enquanto encoberta pelo véu da doença mental? Se os processos de exclusão de certos corpos ocorrem também na linguagem, barrando seus excessos, propomos um pensamento a partir do avesso disso. Como pensar uma poética que esteja fundamentada no uso excessivo das linguagens e seus meios? O que é possível ver na língua que se dá a partir do lugar ambíguo da doença mental? São essas perguntas que nos levam aos trabalhos de duas poetisas atuais: Cláudia R. Sampaio e Carla Diacov. Sendo a primeira portuguesa e a segunda brasileira, suas obras aproximam-se não apenas pela língua, mas pelo fantasma da loucura que irrompe tanto em suas vidas quanto nas produções artísticas. O “eu” nos poemas, assim, apresenta uma dupla inscrição: constrói a imagem da poeta louca ao mesmo tempo que faz a loucura vibrar textualmente nas obras. Tal partícula, chamada *eulouca*, é o que pretende-se investigar. Além de dupla, outra característica da inscrição da *eulouca* é ser feminina, independentemente do gênero de quem a produz, por isso se mostra relevante valermos-nos dos estudos acerca do feminino da linguagem, como os propostos por Branco (1994) e Lacan (1985) para pensarmos essa língua que desestabiliza a ordem e se encontra além, como um gozo a mais. Para isso, propomos também discussões acerca dos processos de edição das obras dessas poetisas, partindo da ideia de que o livro é uma ordem instaurada no interior do discurso do autor, conforme defende Chartier em *A ordem dos livros* (1998). É nessa tensão (auto)crítica que pensamos a materialização dos discursos em livro, como também tratamos das evidências espetaculares e das ambiguidades político-afetivas que se instauram na relação entre loucura, doença mental e montagem.

Palavras-chave: Edição. Feminino. Loucura. Poesia.

Abstract

Taking Foucault's statement that madness is an excluded language as a reference, what happens when we are faced today with a poetics that asserts itself as covered by the veil of mental illness? If the processes of exclusion of certain bodies occur in language, barring its excesses, we propose thinking from the inside out. How to think of a poetics that is based on the excessive use of languages and their means? What is possible in the language that takes place from the ambiguous place of mental illness? These are the questions that lead us to the works of two contemporary poets: Cláudia R. Sampaio and Carla Diacov. Being the first Portuguese and the second Brazilian, their poetic works come closer not only by language, but also by the spectrum of madness that erupts both in their lives and in their artistic productions. The "I" in poems, therefore, has a double inscription: it builds the image of the mad poet at the same time that it makes madness vibrate textually in the works. Such a particle, called *madme*, is what we intend to investigate. In addition to being a double inscription, another characteristic of *madme* is that it is feminine, regardless of the gender of the person who produces it, which is why it is relevant to make use of studies on the feminine in language, such as those proposed by Branco (1994) and Lacan (1985) to think of this language that destabilizes the order and finds itself further, as an *jouissance* beyond. For this reason, we also propose discussions that involves the editing processes of these poets in books, starting from the idea that the book is an order established within the author's discourse, as Chartier defends in *The Order of Books* (1998). It is in this (self) critical tension that we think about the materialization of discourses in books, as well as dealing with the spectacular evidence and political-affective ambiguities that are established in the relationship between madness, mental illness and montage.

Key-words: Edition. Feminine. Madness. Poetry.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa do livro <i>Reino dos bichos e dos animais é meu nome</i>	51
Figura 2: Capa do livro <i>Fazer a loca</i>	124
Figura 3: Desenho de Carla Diacov no livro <i>Fazer a loca</i>	138
Figura 4: Desenho de Carla Diacov no livro <i>Fazer a loca</i>	142
Figura 5: Fotografia de Augustine durante um ataque histérico	156
Figura 6: Fotografia de Augustine usando traje de auxiliar de enfermagem.....	156
Figura 7: Folha de rosto da edição portuguesa de <i>Amanhã alguém morre no samba</i>	193
Figura 8: Capa da edição portuguesa de <i>Amanhã alguém morre no samba</i>	195
Figura 9: Capa da edição brasileira de <i>Amanhã alguém morre no samba</i>	195
Figura 10: Vênus de Willendorf.....	209
Figura 11: Primeira pintura da edição brasileira de <i>A menstruação de Valter Hugo Mãe</i>	214
Figura 12: Capa da edição portuguesa de <i>A menstruação de Valter Hugo Mãe</i>	221
Figura 13: Capa da edição brasileira de <i>A menstruação de Valter Hugo Mãe</i>	222

SUMÁRIO

UMA DOBRA NO TEXTO, UMA MARCA DE VIOLÊNCIA OU <i>UM TEXTO DE VINGANÇA</i> ..	11
CAPÍTULO 1: EDITAR A LOUCURA	22
Parte 1: A mente do editor (editar a loucura)	23
1. Sou editor de poesia	24
2. Camila não está louca.....	33
Parte 2: Figuras de autor (editar Stella)	45
3. Construir Stella do Patrocínio	46
4. O que se fala e o que se lê / Quem fala e quem escreve.....	58
CAPÍTULO 2: CLÁUDIA R. SAMPAIO, A <i>EULOUCA</i> ENTRE ALTURA E QUEDA	68
Parte 1: Outro nome	69
1. Solidão e incomunicabilidade	70
2. Efeito Sylvia Plath: as poetas e a saúde mental	76
3. A literatura e a vida: uma solidão com utilidade.....	82
Parte 2: Um eu que falta.....	88
4. Cláudia R. Sampaio em edição (um preâmbulo).....	89
5. Eles não percebem que eu também desabo	93
6. <i>1025 mg</i> e o <i>eu</i> como imagem.....	100
7. Um Jesus pregado a químicos	105
8. Então prefiro enlouquecer	110
9. Uma dobra e uma ausência.....	114
CAPÍTULO 3: FAZER A LOUCA (POLÍTICAS DA REALIDADE)	116
Parte 1: A intimidade era teatro	117
1. A loucura era teatro	118
2. Relação sexual e fingimento	124
3. Um corpo feminino, um corpo em mil pedaços	137
4. O teatro e seu duplo.....	144
5. Tua sorte é que o teatro está em chamas	152
Parte 2: Políticas da realidade	161
6. Um corpo e seu peso	162
7. A ficção e seu peso.....	165

8.	Veja: eu não sou real	169
9.	No princípio Deus criou a Palavra, o Nome e a Verdade	173
10.	Um teatro em chamas.....	181
CAPÍTULO 4: O ÊXTASE DE CARLA DIACOV		189
Parte 1: A menstruação de Carla Diacov		190
1.	Amanhã alguém morre no samba.....	191
2.	Um estudo em vermelho	198
3.	Duas mulheres cometem conversas.....	205
4.	Pelo direito de não dizer.....	215
Parte 2: Começa e termina pela boca e goza		223
5.	Mas boca não é.....	224
6.	A língua do gozo	230
7.	A garganta não entende isso tudo.....	235
8.	Enlouquecer então nascer.....	239
9.	Um desenho de sangue e um bilhete	244
UMA LINHA ENTRE O FIM E O FURO		246
REFERÊNCIAS		252
APÊNDICE A: POSFÁCIO PARA <i>INTEIRA COMO UM COICE DO UNIVERSO</i>, DE CLÁUDIA R. SAMPAIO (EDIÇÕES MACONDO, 2019)		257
APÊNDICE B: TATEAR OS DESTROÇOS DEPOIS DO ACIDENTE		264

UMA DOBRA NO TEXTO, UMA MARCA DE VIOLÊNCIA OU *UM TEXTO DE VINGANÇA*

Quando a Patrícia Lino me convidou, no final de 2021, para apresentar uma conferência no ano seguinte para uma de suas turmas da UCLA, ela propôs que eu falasse sobre o meu trabalho como editor nas Edições Macondo. Como eu já estava em um avançado processo de escrita desta tese, a proposta me pareceu sedutora, e a aceitei pensando que seria um caminho, se não fácil, ao menos interessante a ser destrinchado. Mas, para que minha apresentação não soasse como um resumo autocentrado, egocêntrico, do meu próprio trabalho, minha ideia foi fazer um pequeno apanhado historiográfico da prática da edição na nossa cultura, pensando seus desdobramentos no meu próprio processo como editor de poesia. Como se desenhasse cuidadoso uma justificativa das intromissões operadas sobre o texto dado a público, minha apresentação partia da cultura manuscrita, tomando dela seus poderes, até chegar nas práticas impressas e suas ramificações nos dias de hoje.

Sob o título “Os poderes da impressão: editar poesia no Brasil dos anos 20”, eu também propunha um recorte de tempo atual minúsculo, chamando a uma urgência para o imediato dos últimos dois anos. Em linhas gerais, isso só quer dizer que eu selecionei os livros que trabalhei desde 2020 até agora, e sobre eles me debrucei para pensar meu processo de edição. Isso quer dizer também que eu queria deixar de lado os objetos que me acompanharam durante o percurso da pesquisa, em um movimento de teste, para me fazer olhar ao meu próprio pensamento e perceber se aquelas poetisas, que aqui são determinantes para chegar a qualquer coisa próxima a uma conclusão, estavam escrevendo junto comigo, ou se elas serviam como base e, conseqüentemente, prisão em uma teoria. Essa não foi a primeira vez que eu propus esse gesto de retirada, mas é essa a que importa agora. Então, duas semanas após o recebimento do convite, eu enviei para a Universidade da Califórnia em Los Angeles aquele que seria o resumo da minha apresentação.

*

Mesmo antes da criação da prensa tipográfica por Johannes Gutenberg, no início do século XV, os textos manuscritos já circulavam nas comunidades do Ocidente, criando, com a palavra escrita, zonas de poderes. Esses poderes sempre foram, ao mesmo tempo, temidos e desejados, como, por

exemplo, acontecia com o Livro da Magia, que dava a quem o lia um conhecimento novo e absurdo sobre as coisas, mas também criava um estigma sobre o leitor ao flertar com as zonas da bruxaria e da loucura. Com a palavra impressa, e junto dela a capacidade de popularização dos textos considerados canônicos, tais poderes continuaram presentes, agora reformulados e amplificados, de modo a criar leis e comunidades oficiais que homogeneizaram um discurso dominante em grande parte do globo. Se, de certo modo, esse processo deve ser atribuído às possibilidades abertas pela invenção técnica, não podemos deixar de citar também a construção social e cultural do crédito concedido aos processos de edição de livros.

Alguns séculos depois, no Brasil da segunda década dos anos 2.000, e com o boom das novas possibilidades de publicação, partimos dessa linha histórica para pensarmos a figura do editor em contínuo trabalho como formador de existências e modos de leituras de certos textos. É nesse lugar que o projeto das Edições Macondo entra em cena. Fundada em 2014, em Juiz de Fora - MG, a pequena casa editorial se dedica principalmente à publicação, em pequenas tiragens, de textos poéticos contemporâneos escritos em língua portuguesa. Além da tentativa de construção de uma linha editorial que tenta dar espaço a autoras, autores e discursos não hegemônicos, ela se constrói sobretudo em um intrincado diálogo com as poetisas e os poetas a serem publicados, colocando a prática do editor em evidência no texto do livro.

Soma-se a esse fato um não descolamento da realidade em questão, em que nos deparamos com estimativas que apontam para 11 milhões o número de pessoas analfabetas no país. O expressivo número denuncia a exclusão das práticas fundadoras da escrita a grande parte da população brasileira, pessoas essas que ficam relegadas à miséria e à brutalidade de uma não-existência oficial. É somente assim que parece ser possível pensar em uma dimensão ética e também política do trabalho de editor e do processo de criação e circulação dos livros no Brasil dos anos 20.

*

Se nessa apresentação tento afirmar que existe um crédito concedido ao processo de edição, crédito esse vindo de um emaranhado de relações editoriais, sociais e políticas, é porque parto do princípio de que toda a discussão se desenvolve na lógica do poder. Isso é sobre poder, é o que afirmo em diversos momentos desta pesquisa, como uma intromissão brechtiana para que tentemos não cair

nos meandros da sedução. Entretanto, essa palavra por si só traz também um leque de ambivalência que, mais do que obstruir ou amplificar qualquer significação possível, dá a ver o próprio processo de construção do pensamento. Os poderes da edição, assim como os poderes do livro, são sempre ambíguos, são sempre, e ao mesmo tempo, temidos e desejados. Eles são sempre como o Livro de Magia, aquele que, durante toda a cristandade, esteve investido com uma carga de sacralidade que dava, simultaneamente, poder e loucura a quem o lia. Uma estrutura sobretudo de sedução, em que o livro se abre para capturar quem o lê.

Esses livros de magias, muito comuns na antiguidade com o nome de *grimório*, geralmente traziam instruções sobre como criar encantamentos, lançar feitiços e fazer objetos mágicos, ou seja, o *grimório* é um livro que fixa a forma correta de magia e de encantamento. Há divergências quanto à etimologia do seu nome, mas a mais corrente, e a que mais gosto de acreditar, é que deriva do francês antigo *gramaire*, com a mesma raiz de *gramática*. A gramática é também um livro, que define a forma correta dos discursos, e aí incluindo também a música e a poesia. Isso nos mostra que a poesia e a magia estão ligadas desde sua origem. Penso nisso como uma coisa que brilha.

Mas há ainda o outro poder, que é aquele que se dá principalmente junto das mãos do montador. O poder de dizer o que pode e o que não pode ser lido, e como pode e como não pode ser lido. É aquele que concede crédito ao processo de produção, aos livros editados, e escolhe quais vozes podem falar e o que e como elas podem falar. Isso é sobre poder, mas também sobre autoimplicação. Primeiro olhar de fora, ainda com poder, e depois olhar para dentro e de dentro, enquanto me reconheço como editor. Enquanto escrevo esse texto, na janela do lado, mesma tela, estou colocando em página o livro novo de Carla Diacov, cujo título nós ainda não sabemos como ficará. Gosto de pensar em uma posição ativa da mão do editor para tomar esse processo pelas rédeas, e isso também implica que eu mesmo faço o trabalho da paginação, vendo os poemas tomarem corpo primeiro no desenho virtual da página, e, depois de impressos, ver ainda um outro corpo formado, com peso e com sedução.

Na primeira vez que fui registrar o ISBN de um livro na CBL, recebi um e-mail da instituição perguntando se o crédito quanto ao meu nome, “editor”, estaria realmente correto. Eles tentavam diferenciar no e-mail os significados de “edição” e “editoração”, sendo o primeiro o acesso às formas físicas do livro, colocando-o nas páginas a partir da diagramação, enquanto o segundo seria aquele que é feito no gerenciamento dos processos, inclusive no da escrita e do texto que chegará ao papel. Mas essas coisas se confundem, eu respondi isso a eles, e pedi para manter

a classificação de “editor” ao lado do meu nome. Isso é também sobre poder, mas principalmente sobre deixar em evidência a mão, o gesto de cortar e até mesmo ferir um texto para que ele caiba. Algumas coisas se confundem, como os poderes da impressão.

*

Existe, além disso, outra coisa, sobre a qual eu não disse na minha apresentação. Talvez eu também não tenha dito em momento algum da minha pesquisa, mas ela sempre esteve presente, colada como um selo em todo gesto que vem sendo feito. Essa coisa é a *violência*. E isso tem a ver com como enxergar a loucura e fazê-la caber em um discurso editorial. Isso parte principalmente de tomar a loucura como uma linguagem, uma linguagem excêntrica, ausência de obra, que se dobra sobre si mesma. E reconhecer na loucura também sua ambivalência. Primeiro enquanto significado que age sobre e a partir do sujeito que a enuncia. Depois como a subversão do seu próprio significado, quando se transforma em linguagem que se mostra capturável, essa mesma que seduz e só serve para mostrar o vazio que a constitui.

É motivado por essa inquietação que, dentre todos os poetas que passaram pela editora, penso naquelas que possuem com a loucura uma relação íntima e produtiva que fica em evidência em suas obras. Falseada de experiência ou sendo um relato colado à realidade, me interessa justamente o que fica como marca, o que sobra como resto, e se deposita sobre o papel. Quero ver o que elas dizem, e como elas dizem, mas ainda em uma implicação com meu próprio papel, que se divide em vários prismas: de editor, de pesquisador, de leitor, de produtor. E é importante que ressoe, mais do que o nome, o gênero feminino dessas poetas enquanto explicito a relação. São *elas* que dizem. São *elas* que estão loucas. Isso remonta ao não descolamento milenar entre as mulheres e a loucura, que pode ser tanto um índice de empoderamento quanto uma prisão absoluta e violenta. E eu ainda estou aqui, pensando no antirromantismo do editor como um sujeito no meio do caminho: uma ponte entre os escritores e os leitores dos livros. Eu ainda estou aqui tomando o poder que tenho, como homem, como editor, para dizer que elas estão loucas, para dizer o que elas dizem e como elas dizem. Porque isso é acima de tudo sobre a violência.

Existe uma violência que se instaura no interior do discurso e da relação. Mesmo essa análise do gesto próprio tem a violência em posição privilegiada, à medida que invento um discurso como prática e, ao mesmo tempo, o uso como autocrítica. Mas isso é também evidente no ato de

montar e dar um nome aos objetos, às pessoas. A nomeação junto da coerção em significar as coisas são vistas, na obra freudiana (2016a), como a cisão primária do sujeito. Penso como isso continua reverberando em níveis evidentes também no processo de feitura de um texto. O trabalho da edição e da confecção do livro também serve para reafirmar essa violência, instaurando um microcosmo de relações em que pode ser lido muito mais do que se mostra, do que se deixa ver.

De maneira semelhante, parece ser também da violência que partem os trabalhos das poetisas colocadas em discussão. Primeiro porque essas tomam ares de experiência pessoal, remetendo a internações, a situações hospitalizantes, e a um intenso processo de mortificação do eu do sujeito. Mas, a partir da obra que essas pessoas constroem, é possível além de tudo ver a violência que reverbera materialmente nas composições — seja em palavras, seja em desenhos (a nanquim ou sangue). E, enquanto procuramos evidências nas palavras e nos desenhos, sendo o que elas *dizem*, aquilo que elas *são* (ou mostram ser no jogo da sedução) e aquele corpo que elas *carregam* não conseguem ser apagados. Se há algo de construtivo nas relações que se estabelecem por meio da violência, deve ser justamente a insistência do que fica, e sobretudo seus gestos de vingança. Mesmo que em constante processo de apagamento, é na sua composição enquanto linguagem que o sujeito da experiência consegue encontrar brechas para aparecer, inventando, junto da língua que cria, seu novo corpo, e proclamando uma presença a qualquer custo, mesmo que seja pela sensação que deixa no seu movimento de retirada.

É nessa confusão e nesse entrelaçamento de estruturas (que se interligam pela lógica da violência) que os dois sentidos de *poder* no campo da edição de livros parecem se aproximar. Enquanto fala sobre o controle de corpos e significações, fala também sobre uma coisa mágica e sem corpo, que nunca será capturada e, justamente por isso, ficará à margem de qualquer processo de relação no domínio da linguagem. Por isso a magia e por isso a loucura. Por isso seu revés, a realidade. E se é essa parte que eu tento buscar enquanto penso nessas poetisas e no meu papel de editor, pois não há como se chegar a essa zona sem ser em um processo que se dobra sobre si mesmo, se auto implica e se desfaz. Porque se mostra apenas no que sobra, é importante também que ele se destrua, encontre mais dúvidas do que respostas, e consiga, com toda a violência com a qual é investido, delirar junto de si e da própria língua que instaura.

No primeiro capítulo desta pesquisa, “Editar a loucura”, sem abandonar a auto implicação, tento delimitar as zonas da loucura dentro do campo da edição, e as zonas da edição dentro do campo da loucura. Isso implica passar também por uma breve história da edição, junto de uma breve história pessoal do meu entrelaçamento de editor com as poetisas que escrevem essa loucura. Embora apareçam outros nomes em maior ou menor grau no correr do texto, duas delas se mostram de suma importância para a análise que vem sendo proposta. É como se, tais quais as loucas da Salpêtrière, duas poetisas também conseguissem apresentar de maneira mais espetacular o que eu queria enxergar. Uma ficção duplamente intrincada, e explicitamente violenta.

Com tom de desconfiança, contudo deixando agir o jogo da sedução, o jogo da relação, é como se mostra o gesto de encontrar Cláudia R. Sampaio e Carla Diacov, bem como de editá-las. Carla, nascida em 1975, e Cláudia, nascida em 1981, além de poetisas que compartilham o mesmo espaço de tempo, compartilham também diagnósticos médicos e experiências em instituições psiquiátricas. Carla Diacov é brasileira, Cláudia R. Sampaio é portuguesa, e ambas, até o momento, publicaram 6 livros de poesia, em português, entre Brasil e Portugal. Não é seguro, entretanto, dizer que compartilham uma mesma língua. Fora do discurso da anticolonialidade, em que podemos até mesmo negar a existência achatadora e violenta de uma suposta lusofonia entre todos os países que usam a língua portuguesa, apesar do português como idioma, o que me interessa mesmo é a língua nova que elas criam no interior desse processo.

Por conta disso, tomo a ideia de um texto de vingança, que é justamente esse que tem a loucura não apenas como tema, mas principalmente como construção. Isso porque tento entrar nele para deixar em evidência o processo de edição, mapeando relações e trocas, expondo o processo e olhando o texto. Mas é assim que ele se vinga, quando age serpenteando em uma dança de sedução, pois enquanto pensa que captura algo, o próprio editor é capturado, e só consegue, em alguns momentos, montar um texto ensimesmado. Isso quer dizer que, enquanto o trabalho parece tratar o texto de um modo mais superficial, falando de experiências e do processo de edição em livro, o mesmo texto o chama para si, brilhando como se fosse alguma coisa que quer ser mostrada. Tatear as zonas da linguagem, estando mais perto ou mais distante dela, é sempre perigoso, e há coisas que se confundem. Há coisas que se confundem principalmente quando há a intromissão da loucura, não apenas como imagem, mas também como linguagem de zona nenhuma.

Mas como adentrar nesse espaço que se enuncia além da linguagem, que não seja utilizando os artifícios da própria linguagem? Mesmo pensando em sua materialização fora da significação

das palavras, e para isso usando um espaço privilegiado de controlar a sua montagem em livro usando os poderes do editor, essa incursão também demanda olhar com uma lupa e com uma ferramenta o texto que se dá de antemão. Olhar o trabalho que é entregue, bruto, e também aquele que acaba de ser feito em um processo de relação.

*

Também para ser usada como ferramenta de leitura, foi eleita uma partícula dupla, a qual irei chamar de *eulouca*, que tenta dar conta de uma intromissão da loucura *extra* e *intra* texto, simultaneamente. Isso é o que aparece no Capítulo 2, “Cláudia R. Sampaio: a *eulouca* entre a loucura e a queda”, dedicado quase exclusivamente à obra da poeta portuguesa.

Tomando como partida seu processo de edição aqui no Brasil, em que foram publicados em um único volume três dos seus livros que compõem o que viemos a chamar de *trilogia da loucura*, é com essa ferramenta que chegamos ao texto de Cláudia R. Sampaio, a observar (em maior ou em menor distância) como a *eulouca* se monta e se enuncia. Se, de início, ela se deixa ver a partir de uma busca pelo que há de *eu* no discurso, é com seu apagamento (principalmente na primeira pessoa) que ela ganha a junção dos termos e passa a significar um efeito da loucura no interior dos poemas. Por outro lado, há também toda uma construção imagética da loucura que é exterior ao poema, que caminha junto também da construção da imagem da própria poeta responsável pela sua enunciação. Por isso, me debruço não somente sobre estudos que tendem a problematizar a relação das mulheres artistas com uma suposta saúde mental, mas também me valho de entrevistas e falas de Cláudia R. Sampaio sobre sua experiência com a loucura, sobre sua experiência com a arte, e sobre o entrelaçamento entre os dois campos na sua construção como artista.

Reafirma sua ambivalência ao percebermos que a *eulouca* se inscreve tanto no texto quanto fora dele, um gesto que constrói junto do discurso também a imagem de quem o enuncia, e como o enuncia. É assim que toma ares de experiência e sedução, quase como se fosse verdade (o que será ainda melhor trabalhado no capítulo seguinte, cujo subtítulo é “Políticas da realidade”). Mas enquanto se apresenta como língua, esse modo de ser da loucura também denuncia uma falta de origem, um desabamento de qualquer *eu* que tenta se ligar a ela. Assim que se apresenta também como denúncia de algo que falta, desvelando desse modo uma contemporaneidade que ainda relega a loucura e o feminino a existências mínimas, carregadas de extrema violência.

Ao mesmo tempo, é interessante perceber que dupla também é a própria construção da *eulouca*. Se, por um lado, tento delimitar suas formas de se dar a ver, isso também não passa de mais um dos artifícios da nomeação, da criação de estruturas e, até mesmo, de paradigmas. É a criação de um conceito que supostamente se dá pela observação do seu modo de existência, mas, ao mesmo tempo, é também a criação de modos de existência de maneira a caber no que eu venho construindo como conceito. Por esse motivo que se fala, no título dessa tese, de algumas práticas que são responsáveis pela conjunção dessa loucura disfarçada em teoria, tanto nos modos de ler os poemas e os demais desvios artísticos de Cláudia R. Sampaio, bem como de Carla Diacov, quanto na estetização de suas próprias experiências pessoais, buscando com isso construir um fortalecimento entre o que se quer enxergar e o que se enxerga.

Apesar de essa divisão não estar categoricamente marcada nas seções que serão apresentadas no decorrer dessa pesquisa, fica evidente que estamos lidando principalmente com três práticas, a saber: *editoriais, discursivas e poéticas*. Isso também pode ser enxergado como um engendramento intra e extra texto, principalmente se lidamos com os meandros da edição e com os da poética, que caminham a apontar tanto cenários que se abrem fora do texto, e sob a influência mais ou menos intencional do sujeito que o escreve e do editor que o manipula, quanto aqueles que podem ser vistos dentro do que é escrito e, conseqüentemente, publicado no formato de um livro, dentro das relações que constituem um texto.

Mas nessa relação irrompe também a ordem do discurso, pensamento esse derivado do que foi tratado naquela aula inaugural do Collège de France de 02/12/1970, ministrada por Michel Foucault. Na apresentação, que agora está disponível em formato livro em diversas partes do mundo, o filósofo francês, já manipulando aquilo que futuramente seria sua famosa leitura do *panóptico*, discorre sobre uma hipótese que acompanha todo o seu trabalho. Sua fala defende que, em todas as sociedades, mas principalmente nas ocidentais, a produção de qualquer discurso é, ao mesmo tempo, “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2014, p. 8). Ao pensar nos modos de construir essa narrativa íntima da loucura dentro da prática editorial, é também importante analisar o que Foucault fala da figura do louco, aquele que, desde a Idade Média, produz um discurso que, por ser altamente perigoso para a manutenção da sociedade como se quer, não pode circular da mesma forma do que os outros (FOUCAULT, 2019, p. 10).

É também partindo dessa premissa do filósofo e do que ele diz sobre os procedimentos de controlar os discursos, sejam eles loucos ou não, que Roger Chartier explicitará tal problemática na lógica da edição dos livros, e aqui me refiro principalmente a uma obra que possui um diálogo imediato com a de Foucault, chamada *A ordem dos livros*. Nesse estudo, Chartier tenta decifrar alguns mecanismos que constituem os processos de produção, de difusão e de recepção dos livros, para junto disso tentar compreender os princípios que governam essa “ordem do discurso”. Mais do que pensar os poderes que são investidos a mim como editor, junto com Chartier, tento observar sobretudo as *relações* que se estabelecem nessa zona em que confundem-se editor, poeta, livro, texto, vida, leitura e gozo, elegendo o livro (em todas as suas dimensões) também como um produtor de relações intra e extra humanas.

*

Se existe mesmo um processo ambivalente de montagem com relação à loucura que é editada em livro, mas não somente, isso se dá apenas porque existe também um processo de *relação* entre os termos que englobam a estrutura, o que venho a chamar de *relação sexual*. E é para entender como esse movimento se configura, ainda na lógica da auto implicação, que me aproximo da poesia de Carla Diacov. Da poeta, não apenas participei do processo de edição de três dos seus livros que estão em circulação, como estou nesse momento também trabalhando na publicação do seu novo projeto, o que tenta justificar alguma *intimidade* nessa relação.

Tentando construir uma argumentação que busca se sustentar ao unir as ideias de relação, montagem e fingimento, o terceiro capítulo analisa em conjunto o primeiro e o último livro de Diacov. Justamente esses livros são importantes também para tratar das políticas da realidade, pensando no curioso fato de que são os únicos que não possuem uma existência física, pois o primeiro, *Fazer a loca*, foi publicado apenas em formato digital e, mesmo assim, não é acessado com facilidade, e o último está ainda em processo de edição. Mas eles existem, isso é fato. Por isso veremos como a montagem e a relação também seguem uma estrutura de teatro, em tudo semelhante à loucura e sua invenção (segundo os princípios da psiquiatria moderna), intimamente ligada a uma patologia feminina, por Charcot durante as aulas de terça-feira na Salpêtrière.

Isso pode ser também um modo de dizer de coisas que não estão presas no livro, ou de coisas que escapam, como a loucura e também como o feminino. Mas essa coisa ainda diz, e ela

diz, quase sempre, *em conjunto*. Daí a importância e a intromissão da sedução nesse processo, porque ela (tanto a louca quanto a loucura) quer dizer, ela nos captura e nos chama a dizer junto dela. As comunhões entre essa língua que é criada *em relação* e os hemisférios do feminino, como também a negação da existência de uma *relação sexual* (a relação sexual, assim como a mulher, na teoria lacaniana, não existem) é o que aparece no capítulo final da pesquisa, “O êxtase de Carla Diacov”. Essa seção, em que a escrita de Diacov é analisada como um jorro contínuo de sangue e voz, ainda que focalize a *eulouca* e suas particularidades constitutivas na obra da poeta, também busca encontrar uma coisa mais ampla, uma coisa além.

Embora volte a reafirmar que as artistas mobilizadas na pesquisa dividem diversas coisas, mas não a língua, ao mesmo tempo tento traçar esse lugar comum de onde elas falam, como uma zona que só é acessada através da sua condição feminina (e conseqüentemente louca e mortal). Mas o que pode parecer um contrassenso, se justifica pelo fato de tratarmos tal língua como uma potência anti-identitária, e impossível de ser capturada, até mesmo para ser colocada em comparação. Também me aproximando de uma análise lacaniana é que, com a ajuda de Lucia Castello Branco (1994), tento enxergar tais modos de existência e produção como uma *língua do gozo*. E isso diz também sobre o texto que vai sendo estabelecido no processo de edição, texto esse que do mesmo modo goza (BARTHES, 1989), assim como quem se envolve em seus meandros.

Talvez seja por isso que o próprio conjunto que agora se dá como um texto resultado da pesquisa também tenda a se estruturar com múltiplas entradas. Um texto que se dobra sobre si mesmo. Cada capítulo se divide em duas partes, como se fossem duas histórias projetadas em uma antiga sessão de *drive in*. Histórias essas que se entrelaçam, mas também podem ser lidas de maneira independente. Tomo isso como um gesto duplo de inscrição: diz aquilo que diz, e o diz duas vezes, de maneira diferente. E o diz ainda mais, mais além. Sempre existe essa zona mais além, que nunca será alcançada, que é uma mordida — não se sabe de quem, não se sabe onde.

Pode ser que soe como um paradoxo afirmar que um trabalho, o qual levanta uma bandeira de auto implicação, que se quer *em relação*, visa encontrar o que está fora. Mais do que isso, afirma-se como escrito de fora. Como sugere a pesquisadora Sandra Regina Goulart Almeida, pode-se afirmar que as artistas aqui apresentadas projetam, por meio da escrita, uma forma de “pensar a contemporaneidade e, muitas vezes, deslocando posicionamentos, abrindo novas frentes e criando modelos alternativos que engendrem formas instigantes de percepção e questionamentos dos discursos da própria contemporaneidade.” (ALMEIDA, 2015, p. 26). Mas, e dessa vez apoiando-se

nos estudos de Beatriz Sarlo, Almeida também sugere que essa escrita da violência da experiência no contemporâneo só pode ser feita se também narrada pela lógica do fora.

Como postula Beatriz Sarlo, a “literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa de fora da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo” (2007, p. 119). É precisamente a partir de uma experiência de fora que pretende se “apoderar do pesadelo” que podemos pensar o papel das escritoras contemporâneas que assumem, por vezes, a posição da intelectual que observa, analisa e questiona seu tempo, por vezes por meio de uma visão balizada pelas questões de gênero, deixando transparecer de forma contundente os efeitos dos fenômenos atuais nas relações humanas. (ALMEIDA, 2015, p. 26)

É evidente, portanto, que há uma intromissão do contemporâneo nesse gesto criador. E isso poderia nos levar a pensar, inclusive, em uma suposta urgência de uma discussão como essa no campo político nacional. Apesar de haver um movimento brasileiro de Reforma Psiquiátrica, que se iniciou efetivamente no fim da década de 1970, que foi o responsável pela diminuição gradual dos leitos e dos próprios hospícios, no Brasil atual, o que temos observado é um desmonte desse movimento, ação semelhante a uma contrarreforma. A partir da Nota Técnica nº11/2019, o governo brasileiro apoia o retorno de uma lógica manicomial diante da loucura e do uso de álcool e outras drogas, que prevê, entre outras coisas, o estabelecimento da abstinência para usuários de drogas, a ampliação de leitos em hospitais psiquiátricos, e o financiamento de equipamentos de eletroconvulsoterapia. Mas, mais do que definir uma implicação no sentido de a experiência criar o texto, nos interessa principalmente os lugares onde esses termos se confundem. Porque o gesto, bem como o trabalho, se dá sempre em uma dupla inscrição, se dá sempre intra e extra textualmente.

Nesse ponto, talvez já não haja como delimitar a qual trabalho estou me referindo, se o das poetas, se o da edição, se o do livro. Talvez essa distinção consiga, mesmo que em partes, ficar marcada no caminho da pesquisa. Pode ser que isso, em algum ponto do texto, apareça como uma dúvida, e pode ser que essa dúvida permaneça. A dúvida também é o que sobra da violência em formato de vingança. A dúvida é também uma dobra que o texto dá sobre si mesmo. Isso é tentar pegar alguma coisa por fora, mesmo que seja o poder. Deixar no ar a dúvida é também um gesto de violência, e também um gesto de poder. Isso é sobre poder, eu falo.

CAPÍTULO 1: EDITAR A LOUCURA

Parte 1: A mente do editor (editar a loucura)

1. Sou editor de poesia

Sou editor de poesia, o que implica dizer que durmo pouco. Mais do que isso, sou editor de poesia contemporânea, e, assim como boa parte dos que estão hoje produzindo alguma pesquisa na área das ciências humanas, me soa tremendamente descuidado o uso do termo “contemporâneo” — ainda mais nesse caso em que ele aparece como adjetivação de um tipo específico de arte. Leia-se aqui, quando digo contemporâneo, que edito poetas que dividem comigo a mesma fração do momento histórico enquanto estamos vivos. Sim, nós estamos vivos. Isso é uma alegria e também é uma vitória.

Editar poetas vivos já é outra coisa. É lidar em constância com uma obra, muitas vezes, em processo. É saber quem eles são, e muito pouco sobre quem eles foram. É poder trocar telefonemas enquanto coloco nas páginas o livro e recomendar que um verso seja substituído por outro, ou aniquilado do processo. Isso é o que nós fazemos, os editores. Isso é sobre poder. Se suprimo um verso, faço isso por diversas razões, e nenhuma delas é realmente ingênua.

Penso que existem, na verdade, três razões óbvias que levam um editor (ou grupo deles) a sugerir a modificação/supressão de trechos em um texto. A mais simples, e talvez menos problemática do ponto de vista ético, é a que envolve meu gosto pessoal, e me faz sugerir e retirada sob a justificativa de uma linha editorial. A linha editorial e o gosto do editor muitas vezes se confundem e, no meu caso, são quase sinônimos.

Um outro motivo que me leva a sugerir a retirada ou a substituição de uma coisa por outra em um texto poético se dá por razões políticas. E me refiro à política aqui no sentido de algumas escolhas arbitrárias, deliberadas, que visam atingir determinado fim. É o caso, por exemplo, de um dos últimos livros que editei, em que esse processo, que por muitas vezes se desenrola como um fluxo, algo que se desenvolve numa junção do inconsciente com a familiaridade da técnica, se deu de forma mais conscientemente desempenhada e evidente.

Me refiro aqui ao livro *Ovípara*, da Liv Lagerblad, editado em julho de 2020, e que foi construído com muito cuidado buscando alcançar algumas discussões que eu procuro em minha pesquisa sobre a loucura. Não somente encostar na linha das discussões que persigo, mas também funcionar como uma evidência espetacular do que quero apresentar. Como um médico do século XIX ao ter contato com a fotografia psiquiátrica, monto a pose que comprovará (como um índice e um sintoma) o que pretendo descobrir. É uma descoberta. É uma verdade montada. Ainda que

tenham pose de afirmação, porque esse é também o papel do editor-pesquisador, essas duas últimas sentenças me perseguem mais como dúvidas do que como sabedoria. E, agora, me pergunto: É esse também o papel do editor-pesquisador?

Entre 2018 e 2020, Liv e eu nos correspondemos virtualmente, em intervalos regulares. Às vezes eu respondia suas mensagens e ela demorava um mês ou mais para sua tréplica, movimento esse que eu também repetia algumas vezes, como se fossem assim as coreografias que estávamos preparados a reproduzir durante nosso processo de edição. Isso também revela o motivo de termos nos debruçado por quase dois anos nos manuscritos que resultariam em *Ovípara*, que menos têm a ver com empenho em construir e reconstruir os poemas do que com o tempo que reservamos em nossas vidas para nos dedicarmos a esse trabalho. Nós estamos vivos e somos trabalhadores. Além de poetas e editores, claro, mas também somos aquilo que a vida exerce sobre nós, e cobra de nós, e nos permite. Estar vivo é isso.

Entre 2018 e 2020, Liv Lagerblad me entregou uma seleção muito bruta, com diversos poemas divididos em alguns livretos. Ela me disse que esses livretos significavam o trabalho de uma vida, a sua. Mas, apesar de já ter publicado, em sua vida, 3 livros anteriores, esse conjunto só trazia poemas inéditos. Nas conversas que tivemos quando o livro já estava efetivamente no processo da edição, ela me falava sobre cada poema e o que eles significavam na vida, na sua vida. Eles diziam sobre crises, amores, abstinência, confusão entre o real e o fora dele, processos e motivos políticos. Apesar da proximidade latente com a intimidade e com a privacidade da autora, não era possível que esses poemas fossem lidos como entradas de um diário, processo esse que se tornaria efetivo somente se fossem acompanhados pela sua figura física nesse movimento de explicação/dissecação dos temas esteticamente montados. E não era isso que eu procurava, e acredito que ela também não, porque me entregou cegamente a mesa de montagem enquanto eu fazia o meu papel de entender e construir, a partir deles, a história que me interessava. Desses mais de 100 poemas iniciais, chegamos a 39 na seleção final, divididos igualmente em três grupos temáticos, em uma ordem narrativa que pudesse fazer o livro ser lido como uma constante busca e expansão de um *eu* paranoico.

Apesar da minha intromissão, *Ovípara* é sobretudo um livro de Liv Lagerblad — assinado com seu nome, com seu sobrenome e vendido junto de uma suposta presença da autora. *Ovípara* é sobre a loucura, Liv me diz, e sua dupla vida. A poeta que, há anos, convive com um diagnóstico psiquiátrico, está certa de que o diagnóstico de louca foi um novo nascimento para si: ela deixava

de ser uma pessoa infinitamente estranha e em desacordo com o mundo e passava para uma vida justificável dentro da lógica dos medicamentos. O livro que ela me entregava, portanto, pensava também nas possibilidades de se viver nessa nova vida. Assim como acontece os animais que nascem envolvidos em um ovo, e possuem um duplo nascimento, aquele que expelle o ovo da cloaca (mas ainda uma substância bruta), e o outro que se dá quando do rompimento da casca (quando o jogo realmente acontece).

*

Se a poesia é também uma atitude de retirada, e construção de significados a partir da falta (ou da presença excessiva) da letra, como discute Jacques Lacan, principalmente em “O seminário sobre ‘A carta roubada’” (1957)¹, acredito que esse método descrito faz o trabalho do editor se aproximar de uma atitude poética, o que tem muito a ver também com um gosto pessoal. Gosto mas também manipulação — construir a partir do bruto uma obra que me conforte minimamente como editor e principalmente como pesquisador (a dupla inscrição que minha mão realiza enquanto manipulo os textos que me chegam descuidados; o duplo nascimento que vemos surgir com minha intromissão ou não). Penso aqui em certas zonas de poder que se constroem sobre um texto, e que trazem junto de si um impacto significativo na recepção (pensando em construir a recepção como se faz com um significado). Isso me abre dúvidas e perspectivas sobre a autonomia do texto literário, mas também me aproxima de perguntas sobre quem constrói o que chamamos de “texto literário”.

O terceiro e último motivo que aponto é aquele que envolve a primazia do fator material da obra sobre os demais. Isso facilmente resvala em critérios econômicos. Por conta de um formato mais financeiramente viável, ou da diminuição no número de páginas, pode ser solicitado que um verso, ou um poema inteiro, seja retirado do volume. Um tipo de livro, como os de poesia, que facilmente encontram-se encalhados em estoques de pequenas editoras ou grandes livrarias, talvez justifique a apreensão do editor em se arriscar no campo econômico (visto que os retornos são mais utópicos do que reais). Não é essa, entretanto (e felizmente), a linha que sigo. É um jogo arriscado,

¹ Para Lacan, quanto mais separado, quanto mais funcionando “como letra”, mais o significante produzirá significância em detrimento de seu valor semântica. Ao analisar tal seminário, Ram Mandil aponta que é nesse jogo que reside “o poder poético das palavras, qual seja, o de evocar uma multiplicidade de significações por meio de um movimento de suspensão de qualquer decisão semântica” (2003, p. 31).

sou editor de poesia e sei que é um jogo arriscado. Eu jogo. Às vezes perco, muitas vezes perco, mas jogo sempre usando minhas melhores armas.

Existe outra possibilidade, que também penso quando falo dos motivos econômicos: a adequação ao gosto do público previsto. Em um cenário dicotômico, essa colocação quase anula a primeira, na qual evoco o gosto do editor. Uma coisa, no entanto, não impede a existência da outra, considerando o critério “gostar” algo construído pela junção de forças, situações e fluxos históricos. Mas não pretendo cair também no lugar comum do gosto como socialmente construído (apesar de não discordar da proposição).

Quando me refiro à adequação ao que espera o público leitor, digo aqui das premissas que levam o editor a rever um texto que pode não ser muito aceito por aqueles que (potencialmente/hipoteticamente) o esperam. Aqueles que esperam, muitas vezes, confiam no “projeto editorial”, ou seja, no gosto do editor como leitor crítico. Nisso reside também uma preocupação econômica, mas diferente do que primeiro foi ressaltado (o número de páginas) — nessa o fator dinheiro é mais ligado à venda propriamente dita do resultado final que atingimos. É um jogo arriscado, e, mesmo assim, o jogo. Isso pode implicar renomear um poema, retirar um poema, pensar que o poema diz muito, mas a supressão dele pode dizer mais ainda.

Esse jogo também revela os processos de subjetivação da obra literária. Algo que se constrói com o texto prévio do autor e seu sistema de produção de significações, que abarcam tanto o trabalho da edição quanto os caminhos seguidos pela percepção. Isso implica também que a recepção de uma obra não é um correr livre da vida que a poeta imagina sobre o que escreve, mas uma síntese de processos e elementos paratextuais, como defende Gérard Genette na introdução do seu famoso livro *Paratextos editoriais* (2009).

Para Genette, uma obra literária consiste em uma sequência mais ou menos longa de enunciados mais ou menos plenos de significação, que raramente se apresentam “nus”, ou seja, sem o acompanhamento de outras produções verbais ou não, “como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações” (GENETTE, 2009, p. 9). Tais acompanhamentos do texto principal ainda hoje nos causam certa confusão, ao nos apoiarmos na dúvida de se devemos ou não considerá-los parte do texto do livro, mas, em todo caso, como aponta o historiador, o cercam e o prolongam com a finalidade de apresentá-lo ao mundo — *apresentar* aqui não somente no sentido estrito do verbo, mas também em sua significação mais ampla: “para *torná-lo* presente, para garantir sua

presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” (GENETTE, 2009, p. 9).

É pensando nos paratextos e suas significações além-autoria que encontro meu processo com a obra *Inteira como um coice do universo*, da poeta portuguesa Cláudia R. Sampaio. Diferente do que aconteceu com o movimento de edição de *Ovípara*, o livro de Sampaio já havia sido publicado, em três partes, em Portugal, e minha mão de editor não estava apta a reescrever e redesenhar os poemas. Mas ainda existem operações que podem ser desenvolvidas para a construção da presença da obra. Construção, por mais que soe como um verbo pacífico, quero deixar marcado que implica também uma tentativa de controle da significação, e é esse o trunfo e a perdição do editor: tentar controlar aquilo que se perde na recepção.

Quando propus a publicação da obra de Cláudia R. Sampaio, era evidente o discurso a ser construído: uma trilogia de livros que se agrupam tematicamente ao redor do tema da loucura e sua hospitalização. A “trilogia do hospital”, como foi chamada pela autora, e que conta com a reunião dos livretos *A primeira urina da manhã* (2015), *1025 mg* (2017) e *Outro nome para a solidão* (2018), foi divulgada como subtítulo da obra, ao menos nos veículos oficiais de promoção, o que já abre caminhos para alcançar a significação prevista do gesto da recepção, e conseqüentemente, da presença da obra. O título da reunião também já diz muito, porque, mais do que serem lidos como unidades separadas e independentes, os poemas se agrupam sob uma temática da portada e do subtítulo, e se apresentam diferentemente do que quando publicados apenas nos seus livretos específicos. Isso é também pensar na ordem de apresentação do texto, e construir, a partir disso, narrativas de significação que se descolam de uma suposta intenção autoral. Essa nomeação mais ou menos arbitrária, visível no título exclusivamente pensado para a reunião brasileira, junta-se ao posfácio da obra, o qual assino com meu nome de editor, esse que discute não somente a importância de apresentar uma poeta portuguesa discutindo loucura e poesia no Brasil, mas também alerta os leitores sobre a urgência estética e política de pensarmos a loucura também como uma linha de fuga para o cenário brasileiro atual. Isso é um gesto criador.

Seguindo a discussão proposta por Genette, é cada vez mais claro o seu conceito de paratexto para a apresentação de um livro. Paratexto “é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). Nessa concepção, o paratexto seria, para nós, aquilo que faz um livro se tornar efetiva e culturalmente livro, e, mais do que um limiar entre o texto do autor e o texto do editor, funciona

como uma zona de indiscernibilidade entre o dentro e o fora. Isso é o livro, sem mais. Genette ainda defende que esse lugar entre o texto e o extratexto é um lugar privilegiado de “uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente — mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados” (GENETTE, 2009, p. 10).

Essa definição de paratexto como um conjunto de práticas e discursos reunidos em nome de um grupo de interesse, ou convergência de efeitos, não deixa abafar a ideia de *presença* como método de edição e também de escrita e recepção do texto. Isso é um gesto político, e é isso que persigo, porque estou vivo. A presença pressupõe uma materialidade, mas materialidade essa que extrapola os limites do código literário. Tomo de Hans Ulrich Gumbrecht, que, por sua vez, se debruça criticamente sobre Heidegger e seu conceito de *Dasein*, a ideia de presença como aquilo que se refere às coisas que são tangíveis aos nossos corpos e não são apreendidas, única e exclusivamente, por uma relação de sentido. Mas há justamente uma significação decorrente desse processo, e aqui não podemos excluir a produção de presença que implica a construção de um poema a partir, principalmente, de sua linguagem. A linguagem é ela mesma produtora de presença, e o ritmo ou o volume de um poema ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com “a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge os nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução” (JASMIN *apud* GUMBRECHT, 2004, p. 9).

Assim o livro se constrói, desde o rascunho do autor até as manobras que o editor opera, valendo-se de um sistema de significações que, por mais que ressoe como algo pessoal, está entranhado na cultura. Pensar a presença do livro é sobretudo escapar do calabouço da significação exclusiva do texto por si só, mas também pensar estrategicamente em todos os sistemas que acompanham o signo-código. Editar um livro é semelhante a escrever, ou mesmo ler, um poema e uma obra de arte. Como também é sobre imaginar o controle que podemos ter sobre as evidências que buscamos, em uma zona de negociação quanto a autoridades sobre o livro impresso.

Nessa zona de indiferenciação, confunde-se a mão que escreve com a mão que edita. Confundem-se os rostos na brincadeira de autoria. Mas estamos também buscando o Outro, o que se perde no nome de autor, mas constrói o livro. Estamos buscando o corpo do outro, esse gozo além, na presença. Estamos buscando, além disso, a experiência potente da recepção jogando com

significados partilháveis.² Mas ainda falamos de poder, e é isso um livro. Quem detém e quem abre mão dele, como em uma relação sexual, sempre impossível.

*

O historiador francês Roger Chartier, em um ensaio de 2010 chamado “Os poderes da impressão”, discute o que ele chama de autoridade do texto impresso. Ao analisar as mudanças que a prensa tipográfica trouxe para a cultura de livros (ainda que tenha também ampliado a circulação de livros manuscritos³), estabelece uma relação próxima entre o ato de corrigir, padronizar e modificar o texto na edição e a disseminação das oficinas tipográficas.

Ele fala aqui sobre os poderes que o texto impresso adquire ao entrar nesse jogo técnico, como se fosse uma autoridade maior sobre as outras possibilidades de difusão da palavra (mesmo escrita). Mas seriam esses poderes, ele pergunta, “atribuídos às possibilidades abertas pelas invenção técnica ou à construção social e cultural do crédito a ele concedido?” (CHARTIER, 2014, p. 115).

Chartier, na resposta à própria pergunta, aponta para o que ele chama de “propriedades intrínsecas” da tipografia, as quais seriam construídas pelas “representações e convenções que permitem aos leitores ter confiança (ou não) nos empreendedores, julgar a autenticidade dos textos e o valor das edições, ou dar crédito ao conhecimento transmitido por livros impressos” (JOHNS, 1998 apud CHARTIER, 2014).

A tese do autor, visivelmente, aceita a segunda proposição como a mais adequada, a que revela que o poder da impressão se dá sobretudo pela construção do valor que a ele foi dado. Essa ideia mostra que existem certas “regras compartilhadas”, ou “práticas coletivas”, que conferem autoridade aos livros impressos (se aproximando do que chamei acima de “gosto do editor” e “linha editorial”, na perspectiva de serem culturalmente construídos). Tais práticas coletivas na

² A ideia dos significados partilháveis parte principalmente das discussões iniciais de Freud em *Além do princípio do prazer* (1920), em que aponta que a arte, enquanto sublimação, atua como um amálgama cultural. Isso será melhor desenvolvido nas discussões que serão empreendidas no Capítulo 2.

³ Chartier discute que, durante a primeira metade do século XVII, os manuscritos foram um veículo essencial para textos libertinos eruditos, por exemplo, o mesmo que aconteceu no século seguinte com os textos filosóficos materialistas. Isso se dava por razões várias, como “o custo menor das cópias manuscritas; o desejo de evitar censura oficial; preferência por uma circulação limitada; ou a maleabilidade da forma manuscrita, que permitia acréscimos e revisões (CHARTIER, 2014, p. 105).

construção do livro, segundo o historiador, inscrevem “a cultura da impressão no paradigma que governa a nova história das ciências”. Por esse paradigma não soar tão óbvio, me valho de uma extensa citação em que Chartier justifica afirmação:

Essa história, como se sabe, privilegia três coisas: negociações que estabelecem as condições para a replicação de experimentos, permitindo assim a comparação ou acumulação de seus resultados; as convenções que definem o crédito a ser atribuído (ou recusado) à certificação de descobertas de acordo com a reputação das testemunhas e sua competência para dizer a verdade; e as controvérsias que estabelecem não só teorias antagônicas, porém, mais ainda, concepções opostas referentes a concepções sociais e epistemológicas que governam a produção de enunciados acerca do mundo natural (CHARTIER, 2014, p. 116).

É interessante ainda apontar que esse ensaio, o qual defende que as práticas editoriais sobre o texto impresso configuram tal poder da impressão, foi publicado em um livro chamado *A mão do autor e a mente do editor*. Me chama a atenção que, enquanto Chartier defende que a prática de autoridade do impresso se inscreve na ótica das ciências, do cuidado e do manejo muitas vezes distanciado do objeto, a palavra “mente” ressoe tão alto a ponto de ocupar a capa do livro que reúne esse e outros ensaios acerca do mesmo tema. É como se a mente do editor, e suas conseqüentes ações sobre o corpo (do autor e também do livro), fosse construída a partir de acordos estabelecidos no amálgama cultural. Os poderes da impressão estão diretamente conectados aos nossos significados partilháveis.

Ao mesmo tempo que tento delimitar três critérios que levam, supostamente, os editores a modificarem o texto de alguém que o confia a eles o trabalho de edição e publicação — e isso é uma espécie de pacto, um acordo — percebo também como esses supostos critérios se confundem. Essas são tensões que rapidamente se acendem quando pensamos em produções contemporâneas, feitas por pessoas que estão vivas, assim como os seus editores. Tensões essas que se acentuam ainda mais quando a ligação entre autor e editor não se resume a publicar o texto da forma como ele chega à editora, mas envolve também construir em conjunto um corpo novo, muitas vezes monstruoso e indiscernível.

Quando lidamos com poetas vivas, e temos o desejo escamoteado na construção da linha editorial, isso é, em uma justificativa estética que guia o processo de produção de presença, essa ação implica fazer, muitas vezes, ligações de madrugada e ver o texto como um organismo vivo. Organismo vivo e monstruoso, filho de uma concepção impossível, sendo gerado no momento infinito da edição. Isso é sobre poder. Isso não é necessariamente sobre controle.

*

Sou editor de poesia, edito poetas vivas, e também construo um pensamento a partir do que elas têm feito. Isso quer dizer que recebo o texto e penso sobre ele como se pensasse em um organismo que acabo de capturar e colocar sob as grossas lentes de um microscópio. Vejo que algumas vezes o que pretendo descobrir (e é uma leitura menos descritiva e mais investigativa, no sentido de correr atrás do que quero encontrar) pode ser colocado em xeque por um poema inteiro, pela disposição dele na ordem do livro, ou até por um único verso. Ao invés de desfazer o que fui construindo até o encontro com essa partícula de desassossego, há uma outra alternativa, que é o que me levou a discutir todos esses pontos: usar a mão do editor para que o texto seja coerente com o que quero. Retirar os versos que se excedem, como quem retira uma célula da bactéria para que o resultado do microscópio não faça com que a pesquisa vá por água abaixo.

Diferente da bactéria, no entanto, se sai o verso (e não a célula), o poema ainda carrega em si outras marcas do escritor. Por mais que fique mais óbvio, de modo a ser uma câmara clara os ajustes que opero sobre o texto poético, fica consigo um resíduo. É tal resíduo que me interessa. É aquilo que escapa das significações previstas, que pode ser chamado de ponto de letra ou, até mesmo, gozo.

2. Camila não está louca

Sou editor de poesia. Estou vivo. Sou editor de poesia contemporânea. As pessoas que edito também estão vivas. Isso é quase uma festa.

As pessoas que edito estão vivas, e algumas vezes elas me ligam. Há uma relação que se desenha, relação essa que existe fora do livro. As relações sempre existem fora. Lacan vai dizer que a relação sexual não existe, assim como a mulher não existe (2008). Isso parece loucura, mas ele quer dizer principalmente do fora, aquilo que está longe do terreno da significação, tão perto do real que, por consequência, escapa. É um processo anti-identitário, que apenas acontece quando deixa a ver o outro. O gozo é sempre do outro, Lacan defende.

Quando Carla Diacov me liga, porque temos uma relação, ela me diz que tem um projeto de livro novo. De Carla Diacov, já publicamos na editora os livros *A metáfora mais gentil do mundo gentil* (2016), *Amanhã alguém morre no samba* (2018) e *A menstruação de Valter Hugo Mãe* (2020). Exceto o primeiro, que chegou a mim inédito, os dois outros títulos já haviam sido publicados em Portugal, sendo *Amanhã alguém morre no samba*, que saiu em Lisboa pela Douda Correria em 2015, sua estreia em livro. Esse volume de estreia é, sem dúvidas, seu livro mais fascinante. Em uma recolha feita no blog da autora, o editor Nuno Moura montou essa que é a afirmação e a apresentação de uma poética que toma a loucura como sua imagem central.

Me envolver com o livro de estreia da Carla é também me envolver com o seu editor anterior. Por onde passa a mão da edição ela deixa suas marcas. A Carla que me chega à publicação de *Amanhã alguém morre no samba* é diferente daquela que me liga e diz que tem um livro novo. É a Carla Diacov como eu da escrita, mas escrita essa previamente pensada pela mente do seu editor. É a Carla Diacov na relação com Nuno Moura. É a Carla Diacov da relação: ela não existe. Mas leio o livro como se me dissesse o que ela me diz. Vejo as divisões das 5 seções, penso na loucura e na narrativa que elas criam. Isso é sobre poder. Agradeço em silêncio seu editor, agradeço e penso no que fazer para que minha mão também ressalte quando editar o livro. Quero que meus leitores leiam a Carla Diacov que eu leio. Mas quero também que esses leitores me leiam como eu sou, na relação. É um jogo de apagar e esconder? É um jogo de esconder e depois mostrar? A suspensão é também uma relação?

Camila Assad é uma poeta jovem, e está viva. Em 2019 trabalhei junto dela no seu terceiro livro, que viemos a publicar naquele mesmo ano, chamado *Desterro*. Na última madrugada Camila me ligou, me disse que quer publicar um novo livro.

Quando *Desterro* foi publicado, sua recepção foi bastante positiva. Eu mesmo não fui tão responsável por isso, assim acredito. Não bastasse as boas relações que a poeta cultivava entre seus leitores, e relação é fundamental para a recepção, o livro e seus elementos paratextuais foram totalmente pensados por ela mesma. Há uma orelha de Natasha Felix, e também um posfácio de Paulo Ferraz. Assim como há as imagens, as ilustrações de Anna Brandão desde a capa até em pontos estratégicos do miolo (esses sim eu ajudei a construir). Em momento mais oportuno, quero discutir também as potencialidades das imagens inseridas nos livros, junto de seu papel como texto e, ao mesmo tempo, paratexto. Por agora, basta apenas considerarmos que as imagens de *Desterro* tratam daquilo que os poemas tratam: mulheres debruçadas sobre a cidade.

Camila Assad desenvolveu um projeto disposto a pensar a relação dos corpos femininos no ambiente urbano. Uma relação quase sexual, algum resenhista chegou a dizer. Por isso mesmo uma relação de extrema violência. Um corpo que se movimenta, em um processo de aparição e retirada, possibilita uma produção de presença (GUMBRECHT, 2008), e é esse jogo um dos grandes acertos do livro. Enquanto tomamos o aforismo lacaniano, de que a mulher não existe, a poeta brinca com isso, pensando nas impossibilidades de ser mulher em uma cidade que não foi pensada para ela. Isso é sobre violência e, sobretudo, sobre poder. E, quanto mais tensiona essa não-existência, o que resta da relação é a imagem do feminino que cada vez mais aparece. É uma presença.

A poesia também é sobre isso: corpos que andam e se tensionam com outros corpos. Assim como a edição, ela se dá a partir de uma materialidade, isto é, uma presença. Genette acredita que as materializações do texto, gráficas ou fônicas, podem induzir efeitos paratextuais (2009, p.11), e são esses efeitos que procuramos quando tentamos controlar a produção e a recepção de um livro. Quando encontramos esse ponto de contato, eu me pergunto, a quem atribuir essa autoria? Há um resto nessa relação?

Camila está fazendo um livro novo, ela me diz na ligação, e precisa da minha ajuda. Acho que ela também entende que o editor é cruel e político. Camila me liga muito tarde, e tenho sono, o que me faz perder um pouco as palavras que ela diz. Se não isso, a ligação cortada em pontos específicos, que vai criando uma supressão de sintagmas, deixando comigo apenas o que se vê no

entorno. É tarde, tenho sono, e monto as significações do que ela me diz a partir das armas das quais disponho.

Camila tem um projeto de livro novo, quer discutir. Ela quer falar de poesia e loucura, em um livro que, até o momento, vai se chamar *Histeria*. “Mas eu não estou louca, você sabe disso. Como eu posso fazer?”. Como fazer? É o que me preocupa. “Você pode me ajudar a pensar na loucura?”

Camila me liga e me diz que eu tenho alguma experiência com a loucura. Melhor, tenho experiência em editar a loucura, como tenho feito com três poetisas no catálogo da editora: Liv Lagerblad, Cláudia R. Sampaio e Carla Diacov. Mas ela deixa bem claro que não está louca, “você sabe”. E quer saber se a loucura na poesia tem que ser igual à loucura na vida real. Ou melhor, ela me pergunta, é preciso estar louca para escrever um livro sobre histeria? Não basta ser mulher?

*

A palavra histeria, conforme aponta Didi-Huberman no livro *Invenção da histeria*, apareceu pela primeira vez no trigésimo quinto aforismo de Hipócrates, no qual o dito pai da medicina diz: “Na mulher atacada de histeria, ou que atravessa um parto trabalhoso, o acesso de espíritos que sobrevém é necessário” (1973 apud DIDI-HUBERMAN, 2014, p.102). Desde então, no senso comum, a histeria é vista como um sintoma do ser mulher, e acho que era sobre isso que Camila me dizia naquela ligação.

Quando penso em editar a loucura, é também disso que falo. E é por isso que Camila me ligou. O tema aparece textualmente nas obras das poetisas que edito e as quais pretendo discutir por aqui, Carla Diacov, Cláudia R. Sampaio e Liv Lagerblad. O tema aparece também quando deixamos de lado a figura do texto e tentamos adentrar nos parâmetros particulares das vidas das poetisas. Mas isso não importa, não agora, eu quero pensar a edição.

Pensar na edição de poetisas que trabalham a loucura em suas obras não é possível sem abrir esses parênteses e ramificações. Loucura e feminino são duas faces da mesma moeda, são construções que não derrubamos mesmo muitos séculos depois da afirmação de Hipócrates, mesmo muitos anos e percursos após Charcot redescobri-la na Salpêtrière e a histeria entrar de vez na lista das doenças psíquicas que atravessam décadas seguidas e são ainda hoje pontos de conflito entre cientistas e pesquisadores.

Para Hipócrates, a gênese da histeria estava no útero, o órgão feminino por excelência, e sua significação deriva da palavra *hustéra*, ou seja, aquilo que está totalmente atrás, no fundo, no limite. A histérica, a mulher, a louca, é aquilo que está atrasado. Mas aquilo também que está fora do plano da significação (a mulher não existe), e, talvez por isso mesmo, é uma força geradora. Didi-Huberman também nos atenta que *hustéra* pode significar ainda a “matriz” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.102). Entretanto, por ser uma força invisível, que, cá entre nós, estou considerando como aquilo que toca o real, durante muito tempo a histeria foi como um “grande bicho-papão dos médicos” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.102): como desenhar essa aporia que gera sintoma? Então aí aceitou-se a histeria definitivamente como o sintoma de ser mulher, uma agitação do órgão feminino, sempre atrasado.

Quando Hipócrates diz ser necessários os espirros, pensava ele no movimento do órgão, porque, supostamente, espirrar recolocaria o útero (doente, localizado atrás da anatomia normal) em sua posição correta no corpo feminino. Isso significa que o útero é dotado da capacidade de se mover, de deslocar-se, muitas vezes, como um animal errante. O que significa dizer, para os médicos, que essa espécie de membro feminino é uma fera bruta, irracional, seguindo a linhagem platônica da divisão homem-mulher. Isso fica mais visível quando pensamos na composição espetacular do ataque histérico, cuja primeira fase se parece em tudo com um ataque epilético, por causa do saculejo, da contorção, do corpo remetido ao chão em tremor, como um animal que não consegue ser domado. Didi-Huberman, ao descrever os rompantes histéricos das pacientes da Salpêtrière, brinca com a palavra francesa *branler*, que pode significar tanto “sacudir”, “se movimentar violentamente”, quanto, na linguagem coloquial, “masturbar-se”: “E seus menores sacolejos (sacudir [*branler*] é também mover-se e se agitar) não são menos assustadores que os apetites lúbricos, as sufocações, as sínopes e as “*verdadeiras aparências de morte*” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.102).

Camila me pergunta se é preciso estar louca para escrever sobre a histeria. “Não basta ser mulher?”, ela quer saber. E me pego em um lugar perigoso, em que essas zonas se tornam mais uma vez indiscerníveis. A loucura é também sobre se movimentar entre zonas de perigos e encarar, vez ou outra, o terreno da morte. É Susan Sontag quem diz, em *A doença como metáfora*, que a doença é o lado mais sombrio da vida, uma espécie de cidadania que custa caro. Segundo a autora, todas as pessoas, mesmo se a considerarmos loucas ou não, possuem um duplo passaporte, um deles para adentrar no reino da saúde e outro no reino da doença. “Embora todos prefiram usar

somente o bom passaporte, mais cedo ou mais tarde cada um de nós será obrigado, pelo menos por um curto período, a identificar-se como cidadão de outro país” (SONTAG, 1984, p.4).

*

Quando leio *Amanhã Alguém Morre no Samba*, de Carla Diacov, penso que isso é também o seu corpo. Isso é também enlouquecer. Meu desafio, ético e político, é reeditar esse corpo, de modo a se tornar outra coisa que em tudo se pareça consigo mesmo. Editar a loucura é construir um corpo novo, corpo esse que é indissociável da própria loucura nos poemas do livro.

Ainda que nas obras de Cláudia R. Sampaio e de Liv Lagerblad o corpo feminino apareça, assim como seus fluidos e os deslocamentos deles — os seios secando de leite depois de amamentar os poetas com seus seios (SAMPAIO, 2019, p.14), ou o sangue manchando os lençóis de vermelho (LAGERBLAD, 2020, p.9) —, em Carla Diacov a sequência dos movimentos do livro (pensada em conjunto com o editor português) trazem ainda uma significação maior. Se na terceira parte do livro, “Educação artística”, encontramos uma sequência muito significativa sobre ser louca, ser mulher e, sobretudo, menstruar denominada “Enlouquecer então nascer”, logo em seguida a narrativa se liberta do corpo feminino humano, a partir da intromissão da seção seguinte. Em “Ser o bicho” os processos de subjetivação da poeta louca, ou seja, seus deslocamentos como um útero, se dão junto da transformação do eu poético em alguns animais, como a mosca, o peixe, a galinha, o cão e o cavalo. Isso é também estar louca, é errar, como fica evidente no poema desse conjunto, ironicamente aí posicionado, chamado “Ser o idiota”: “ser idiota e o erro é de quem? do ato ou do reencontro: você é muito idiota. / se o idiota dança pelado nas ruas, ora, ele tem suas razões.” (DIACOV, 2018, p.122).

A loucura, não apenas escrita, mas editada no livro de Carla Diacov, aparece na construção da narrativa na sequência: ser mulher, menstruar, enlouquecer, ser animal. A loucura, como a histeria uterina, é um sintoma do ser mulher. Nesse jogo de corpo, o do poema e o da poeta, revela-se também a história da desrazão e da criação da mulher. Isso é sobre poder. Isso é sobre toda uma cultura que se constrói a partir do seu estatuto de dentro ou fora da razão. Mas é também sobre moralidade, sobre controle de corpos femininos. A louca que anda pelada pelas ruas, a idiota, que confunde sacudir o corpo com masturbar-se.

No século XVI, o escritor, padre e, principalmente, médico François Rabelais defendia que a mulher era um sexo, além de frágil, variável, inconstante e imperfeito, o que a ele parecia que a Natureza havia se perdido do bom senso ao criá-la. Justifica-se dizendo que mesmo Platão não soube em qual categoria deveria colocar a mulher, se a dos animais racionais ou a das feras brutas, isso porque foram criadas com essa espécie de bicho-membro escondido dentro de seus corpos, e que, em qualquer movimento mais bruto desse, poderia haver um desencadeamento de ataques repentinos e atitudes passionais e imorais que são um verdadeiro perigo. Abaixo reproduzo uma citação extensa de Rabelais, lida em Didi-Huberman, a qual acredito que deva ser lida em suas próprias palavras para percebermos melhor os níveis que esse pensamento consegue atingir na cultura ocidental até os dias atuais:

De modo que, se a Natureza não lhes houvesse regado a fronte com um pouco de vergonha, vós as veríeis como que desenfreadas a fazer a vida nas ruas, de modo mais espantoso do que jamais fizeram as pretides as mimalônides ou as tríades de Baco no dia de suas bacanais. Pois esse animal terrível coliga-se a todas as partes principais do corpo, como fica evidente na anatomia. (...) Pois, se o movimento próprio é índice certo de coisa animada, como escreve Aristóteles, e tudo que se move por si é chamado animal, com acerto Platão o denominou de animal, reconhecendo nele movimentos próprios de sufocações, precipitação, crispação, indignação, ou tão violentos que, muita vez, por eles é tolhido na mulher qualquer outro sentido e movimento, como se houvesse uma lipotimia, síncope, epilepsia, apoplexia e verdadeira aparência de morte. (RABELAIS, 1955, p.455 apud DIDI-HUBERMAN, 2014, p.103).

É importante chamar a atenção para relação estabelecida entre o texto disposto no livro e a história que ele conta. Relação essa que em tudo se sobrepõe à intenção do autor no controle da recepção, mas não necessariamente à sua criação propriamente dita. Se no livro de Diacov encontramos uma linha narrativa visivelmente definida na confusão entre as formas do feminino e as formas da fera bruta, como defende Aristóteles, é porque há ainda outra mente por trás da produção de sentido. Na verdade, há, pelo menos, duas outras mentes que não a do autor na construção dessa espécie de circuito literário: a do leitor e também, e sobretudo, a do editor português Nuno Moura (que, segundo a própria autora, foi o responsável por selecionar e também ordenar os textos que aparecem na primeira edição de *Amanhã alguém morre no samba*).

Isso é sobre poder, isso é sobre o desejo, desejo de controlar as formas de apresentação e, conseqüentemente, de produção de leituras. Esse projeto deixa nosso caminho ainda mais complexo e, por isso mesmo, fascinante. Estamos lidando com uma obra que se propõe a apresentar

e também a editar os signos da loucura, a qual se vale da palavra escrita e, sobretudo, da palavra impressa. Em *A ordem dos livros*, Chartier defende que o editor, assim como as figuras elencadas do próprio autor, do livreiro, do comentador e do censor pensam em controlar cada vez mais de perto a produção de sentido da obra, fazendo com que os textos escritos, publicados ou autorizados por eles sejam compreendidos, sem qualquer variação possível, “à luz de sua vontade prescritiva” (CHARTIER, 1999, p. 7).

É também de Chartier a afirmação de que os autores não escrevem livros. A primeira vez que tive contato com essa ideia isso me soou em tudo confuso, até me dar conta de que era esse o caminho que eu mesmo estava seguindo para pensar e também editar a obra dessas três poetas que tomam a loucura como gesto criador em seus livros. Os autores não escrevem livros, mas sim textos, pois os livros são feitos, sobretudo, pelos seus editores. Para isso é importante termos em mente que o livro é uma ordem instaurada no interior do discurso do autor, mas que não se prende pelo lado de dentro. O livro é um sistema que exige uma exterioridade, tanto pela ótica da leitura quanto pelas potencialidades despertadas pela materialização de um texto em uma forma mais ou menos fixa de leitura. É isso a ordem dos livros.

*

“Autores não escrevem livros, nem sequer seus próprios livros. Livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultados de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades” (CHARTIER, 2014, p.38). Essa citação de Chartier corrobora a ideia de que um livro se constrói a partir de uma *relação*, e também de uma negociação, como aponta Stephen Greenblatt, em “Towards a poetics of culture”, em que afirma que a obra de arte é o produto de uma “negociação entre um criador, ou uma classe de criadores, e as instituições e práticas da sociedade” (1989, p.14 apud CHARTIER, 1999, p. 59). Por isso acredito ser tão importante pensar em como os discursos que aqui nos interessam se encontram e depois ultrapassam os limites da materialidade na qual são dados à leitura (uma relação contínua com o fora em que se inscrevem).

A tese de Roger Chartier é que, desde a sua intromissão na cultura escrita, o livro sempre visou instaurar uma ordem. E nosso caminho se traça a partir dessa perspectiva, em que tentamos compreender essa ordem do discurso, o que pressupõe decifrar todos os outros discursos que se

colam, fundamentando os processos de produção, comunicação e de recepção dos livros editados. Mais do que poder, o que percebemos é que as obras têm suas próprias regras, essas que se desenrolam por toda a cadeia do livro.

Não sei se essa profusão de ideias se passa na mente da Camila quando ela me liga de madrugada e diz que quer escrever um livro sobre a loucura. Mais do que isso, ela me liga porque acredita que eu posso editá-lo. Ela me convida para uma relação, que funciona como gesto criador tanto quanto a própria histeria. Isso acontece porque os autores, desde o pensamento da obra em livro até suas possibilidades de leitura, criam apenas na dependência, que é o que Chartier defende.

Dependência das regras (do patronato, do mecenato, do mercado) que definem a sua condição. Dependência, mais fundamental ainda, diante das determinações não conhecidas que impregnam a obra e que fazem com que ela seja concebível, comunicável, decifrável. (CHARTIER, 1999, p. 9)

Chartier nos lembra ainda que, impressa ou manuscrita, a palavra escrita por muito tempo foi investida de um poder simultaneamente temido e desejado. Ao longo do que ele chama de “cristandade”, o livro da magia, por exemplo, foi investido de uma carga de sacralidade similar à da Bíblia, dando conhecimento à pessoa que o lê, ainda que, ao mesmo tempo, a subjugué. Isso poderia ser expresso de dois modos: primeiro, na linguagem da possessão demoníaca; depois, na linguagem da loucura trazida pela leitura excessiva.

O perigo do livro da magia logo se estendeu a todos os livros e à leitura de todos os tipos, na medida em que a leitura absorve o leitor, o distancia dos outros e o encerra dentro de um mundo quimérico. A única defesa para qualquer um que deseje permanecer senhor do poder dos livros sem sucumbir à sua força é torná-los seus, copiando-os. (CHARTIER, 2014, p. 44)

A partir disso, podemos pensar não apenas as relações entre a loucura e os livros, mas sobretudo seu desenrolar cultural no terreno do sagrado, do místico. A loucura é também sobre isso. A loucura é sobre relação com o que está fora, e também sobre a subversão de uma ordem instaurada. Mas esse trabalho é também sobre os livros se tornando textos de volta, e isso só se dá por meio de uma relação outra, dessa vez com a exterioridade dos leitores, estando eles loucos ou não.

Michel de Certeau, historiador e psicanalista francês, dedicou parte do seu trabalho de pesquisa a se debruçar não somente sobre as obras que roçam o terreno do sagrado, mas sobretudo à relação estabelecida também a partir dos leitores dessas obras, no que ele chama de “leitura

mística”. Nesse tipo de leitura (que ele caracteriza como o conjunto de procedimentos de leitura recomendado ou praticado no campo da experiência de solitários ou grupos designados, nos séculos XVI e XVII, como “iluminados”, “místicos” ou “espirituais” (1982 apud CHARTIER, 1999, p. 14), conforme defende Certeau, há o investimento no livro de “funções originais”, como “substituir a instituição eclesiástica (...), tornar possível uma palavra (aquela da oração (...)), indicar as práticas pelas quais se constrói a experiência espiritual” (Idem).

Essa discussão indica também que, apesar de a cultura impressa ter conferido cada vez maior valor às produções escritas, seus aspectos que ultrapassam a materialidade da obra silenciosa não são excluídos do sistema literário de significações. Embora as indicações de Certeau caminhem para pensarmos uma prática de leitura que se desloca do corpo do livro para o corpo do leitor (compondo uma relação puramente corporal), essa aparece inicialmente localizada depois dessa virada na lógica da difusão dos livros. Não é difícil pensarmos na experiência solitária de leitura como uma prática amplificadora das palavras descritas na Bíblia, causando uma independência dos fiéis à interpretação única possível apenas pelas palavras dos sacerdotes que detinham acesso ao livro. Foi também sobre isso a Reforma Protestante idealizada por Martinho Lutero, a qual só se tornou possível graças à criação da prensa tipográfica, que, de uma forma ou de outra, democratizou o acesso à Bíblia, não sendo esse restrito somente aos rituais da Igreja Católica. Isso quer dizer que houve uma libertação concomitante à criação de um público leitor, o que também significa uma mudança na história do próprio livro.

A relação mística com o livro ainda pode ser vista nas práticas de leitura, relação essa que, segundo Michel de Certeau, não existe sem ser compreendida como uma trajetória em que sucedem vários “momentos” da leitura: “a instauração de uma alteridade que fundamenta a busca subjetiva, o desdobramento de um prazer, o suplício do corpo reagindo à ‘manducação’ do texto e, ao fim desse percurso, a interrupção, o abandono do livro, o absoluto desprendimento” (Idem). É nesse jogo de inscrição dentro e fora, simultaneamente, que é importante pensar a loucura no processo de edição, assim como na grande cadeia do livro. Isso justamente porque a leitura, ainda que focada na materialidade da palavra escrita, se realiza em um espaço além da significação, além da relação sexual, além do controle das figuras tanto do editor quanto do autor. O leitor, que até o período de predomínio da influência do *new criticism* era considerado efeito do livro, hoje adquire uma espécie de independência, ao mesmo tempo que o vemos como parte fundamental na criação de um texto.

Texto esse que só se desprende da materialidade do livro porque existe uma relação com o fora, que é a exterioridade da leitura.

A história do livro é também a história do poder. Poder esse que se constrói em uma relação entre três vértices fundamentais: autor + texto + leitor. Mas é também sobre condições de construção, e por isso é muito importante pensar a figura do autor em sua relação imediata com a figura do editor. Sendo assim, a relação se expande para: (autor-editor) + texto possível + leitura possível. É nessa intromissão de possibilidade (e intenção) que se situa o pensamento de D. F. McKenzie quando propõe sua teoria denominada *bibliography*.

Enquanto a corrente da Estética da Recepção visava caracterizar a relação de diálogo como aquela instituída entre uma obra e o “horizonte de expectativa” dos seus leitores⁴, a “sociologia dos textos”, de McKenzie, volta sua atenção para a maneira pela qual as formas físicas (que são como os textos são passadas a seus leitores ou ouvintes) afetam o processo de construção do sentido. Conforme discute Chartier,

Compreender as razões e os efeitos dessas materialidades (por exemplo, em relação ao livro, impresso, o formato: as disposições da paginação, o modo de dividir o texto, as convenções que regem sua apresentação tipográfica, etc.) remete necessariamente ao controle que editores ou autores exercem sobre essas formas encarregadas de exprimir uma intenção, de governar a recepção, de reprimir a interpretação. (CHARTIER, 1999, p. 35)

Quando penso em editar a loucura, isso é sim sobre as significações que se depreendem das obras. Quando Camila me liga, e estou sem saber se estou dormindo ou acordado, isso é sobre a significação na escuta, mas é também sobre um projeto maior em que tencionamos principalmente as figuras de autor (e sua experiência) e a do editor (e sua mão). Isso é sobre poder, isso é sobre os poderes investidos na impressão e a partir dela. Isso é sobre a palavra escrita e suas zonas de indiscernibilidade.

Do século XV em diante, essa inquietação frente à palavra escrita foi acompanhada das muitas condenações que faziam contraponto às celebrações da prensa tipográfica de Gutenberg. Uma forma de poder sobre o texto era conseguir controlá-lo, não mais na cópia manuscrita, mas

⁴ Por aqui entendemos a ideia de “horizonte de expectativa” como o conjunto de convenções e referências compartilhadas pelo(s) público(s) de uma obra, conforme proposto por Hans Robert Jauss (1994). A teoria de Jauss tem por objetivo unir estética e história, isso é, longe de ser vista como estável, unívoca e universal, a significação do texto é compreendida como historicamente construída e produzida no afastamento que separa as intenções do autor e as respostas dos leitores.

agora na técnica da impressão. Técnica essa que algumas vezes exigia intromissões diretas do tipógrafo, tanto na pontuação quanto no acréscimo ou na supressão de palavras nas páginas montadas sobre o fôlio. A figura do editor aparece por aqui como uma autoridade sobre a escrita, por vezes retirando até mesmo a autonomia do autor sobre seu texto.

A tensão entre autor e editor parece tomar proporções ainda maiores quando tratamos da loucura — essa referente ao sujeito que escreve e assina o texto em edição. Se assumimos que aquele que escreve está louco, mancha-se cada vez mais as barreiras entre marca de autor e marca de livro impresso. Uma pessoa louca é responsável por aquilo que escreve? Uma pessoa louca é responsável por aquilo que é publicado? Frente a essa discussão, penso também os caminhos que a edição da loucura vem traçando no cenário brasileiro. Ao mesmo tempo que editar poetas como Carla Diacov e Cláudia R. Sampaio e pensar nesse processo pode parecer, em certa medida, inovador (no sentido de trazer à atualidade as tensões e as identidades das poetas loucas frente ao cenário atual), isso é possível porque existiram aqueles que vieram antes, e os que existem durante, e ainda os que virão depois. Isso é sobre poder, é claro, mas também sobre uma relação.

Algumas reedições de livros que tomam a experiência da loucura no contexto da internação psiquiátrica vêm, nos últimos anos, voltando às prateleiras das livrarias, e reacendendo, talvez de maneira diferente, a discussão entre o que está louco e entre o que está impresso. Um exemplo disso é o relato documental *Diário do hospício*, de Lima Barreto, escritor carioca que esteve por duas vezes internado em instituições psiquiátricas por conta das alucinações causadas pelo seu alcoolismo. Nesse texto, vividamente cruel e também lúcido, o autor descreve suas experiências como interno no Hospício Nacional dos Alienados, no Rio de Janeiro. No mesmo volume, publicado pela primeira vez em 1953, já após a morte do autor, segue também o romance inacabado *O cemitério dos vivos*, em que Lima Barreto toma essa mesma vivência e a transporta para um ambiente ficcional, propondo um afastamento mínimo de sua vida pessoal, mas não por isso menos chocante e violento. O livro foi reeditado em 2010 com seleções de textos críticos, excertos inéditos e fotografias por Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura, e voltou às livrarias em nova edição no ano de 2017, pela Companhia das Letras.

Processo semelhante ocorreu com a obra *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançado, cujo subtítulo é significativamente “Diário I”. No livro, cuja primeira edição se deu em 1965, Cançado também relata suas experiências como paciente de hospitais psiquiátricos em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, tomando, nesse volume, sua passagem pelo Hospital Gustavo Riedel, no Engenho

de Dentro, no Rio de Janeiro, entre o fim de 1959 e o começo de 1960 (onde, ao todo, a autora foi internada pelo menos doze vezes). Publicado recentemente pela editora Autêntica, *Hospício é Deus* também volta à circulação para o público brasileiro, dessa vez com um perfil biográfico da autora, analisando sua vida e também sua construção de obra, feito pelo jornalista Maurício Meireles.

Em ambos os casos, o que temos da loucura é seu relato, e também o seu sujeito. Apesar dos nomes de homens que legitimam, organizam e acompanham as edições, a figura do autor e da autora é colocada sempre em primeiro plano, por conta dos ares de diários que os livros nos trazem. Talvez isso se deva também ao fato de estarmos trabalhando no terreno da prosa, o que se difere um tanto de um outro processo ainda mais complexo e sobre o qual me debruço para pensar, de longe, minha própria prática. É o caso de um livro publicado em forma de poemas tomando as falas de uma das internas da antiga Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro, Stella do Patrocínio. Diferente de Lima Barreto e de Maura Lopes Cançado, de Stella não resta nem a intenção, tampouco a lucidez, de tratar em livro suas experiências no processo de hospitalização. Como construir com isso qualquer coisa que se aproxime das designações de autoria e, conseqüentemente, de experiência pessoal? Tomar essa obra é pensar nos tenso caminhos que formam uma produção da suposta poeta para construir uma publicação entre a fetichização e a descoberta da loucura, caminhos que também se traçam entre o apagamento e a revelação.

Parte 2: Figuras de autor (editar Stella)

3. Construir Stella do Patrocínio

Se falo sobre os poderes da impressão, e para isso tomo como guia partes da pesquisa de Roger Chartier, penso sobretudo na dualidade da palavra escrita frente à nossa cultura ocidental. Isso é sobre poder, é claro, tanto aquele que fica implícito quando lemos um texto escrito, impresso (esse que concede à palavra escrita ares de documento oficial, de verdade), mas também aquele que é investidos sobre a pessoa que controla o processo da edição.

Isso é sobre edição, e também sobre a loucura. Não devemos nos esquecer da crueldade da nossa sociedade em relação àqueles que são excluídos da prática da escrita, principalmente no Brasil atual, em que as taxas de analfabetismo superam os 11 milhões de habitantes. Esses mesmo que, por não partilharem o código da escrita, ficam sem documentação, sem moradia e, até mesmo, sem existência civil. Por esse motivo é impossível, ao falarmos dos poderes da impressão, não pensarmos a importância ética e política do acesso à escrita (CHARTIER, 2014, p. 43).

Aqui sabemos também que o livro não é uma identidade fechada, mas sim um centro de inúmeras relações (CHARTIER, 2014, p. 42). Nesse jogo de relações, evidente na edição da obra de Stella do Patrocínio, percebemos também outras camadas de ambiguidade (ou polivalência da palavra escrita), como o processo de apresentação da autora, que funciona também como seu apagamento físico. Isso é sobre a construção de uma figura de autor, essa que é sempre complexa e ligada mais a elementos legais do que estéticos e/ou criativos. E quando falamos da figura de uma poeta que foi construída a partir das experiências de uma pessoa que passou grande parte de sua vida imersa em práticas manicomiais, essa relação entre ética e política se torna ainda mais evidente. A quem serve essa autora? Quais são as mãos que ela revela?

Stella do Patrocínio iniciou sua trajetória de internações em 1962, no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, sendo transferida para a então Colônia Juliano Moreira⁵, também no Rio, em 1966, onde permaneceu até sua morte, no ano de 1992. Apesar de, durante os trinta anos de internações, já serem debatidas questões antimanicomiais, a Colônia ainda pertencia à longa linhagem de manicômios com grades e celas, e foi nesse ambiente que Stella encontrou em suas falas formas de expressar sua visão acerca do mundo e de permanecer “sã”. Falas essas que só

⁵ Após a Reforma Psiquiátrica, a Colônia Juliano Moreira, que já chegou a ter 7.700 pacientes amontoados, foi transformada no Museu Nise da Silveira e, posteriormente, foi renomeado de Museu Arthur Bispo do Rosário.

tivemos acesso muitos anos depois de sua morte, e moldadas em uma coletânea de poemas escritos por terceiros e posteriormente publicados em livro.

A pesquisadora Anna Carolina Vicentini Zacharias, em sua pesquisa de mestrado, publicada sob o título “Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira” (ZACHARIAS, 2020), pensa nesse gesto duplo ao redor da suposta poeta: se por um lado há sua inscrição no cenário da poesia brasileira, ela é acompanhada de um processo de apagamento da própria figura de Stella. Em uma matéria publicada no site da revista *Cult*, em 22 de setembro de 2020, denominada “Stella do Patrocínio, ou o retorno de quem sempre esteve aqui”, que faz um apanhado e também um resumo de sua dissertação, Anna Carolina defende a ideia de que existe um retorno porque, em sua pesquisa, algumas lacunas sobre a trajetória de Stella do Patrocínio foram preenchidas. Lacunas essas que se formaram por conta dos 30 anos de “sequestro manicomial” que foram enfrentados por Stella.

Como Foucault pontua, os manicômios eram instituições sociais voltadas para o controle dos corpos, inclusive de psiquiatrização da loucura. Por isso, são recorrentes as perdas de informações sobre a vida de cada um deles, bem como os papéis sociais desempenhados em liberdade e os seus laços familiares. (ZACHARIAS, 2020)

Esse apagamento fica também evidente, ainda que soe paradoxal, ao Stella ser apresentada ao mundo literário como “poeta” anos após sua morte, quando da publicação em livro de trechos do seu falatório — que era o modo como ela denominava seu poder de enunciação — pela psicanalista Viviane Mosé. Essa publicação, que fez com que descobríssemos o poder da fala de Stella, fez também com que uma figura quase asséptica fosse construída para ocupar a capa e a autoridade do livro. Figura essa que não compartilha nem a grafia do próprio nome com a pessoa Stella que esteve internada na Colônia.

Como aponta Zacharias, diferente do impresso no livro editado por Mosé, em que lemos o nome Stela do Patrocínio, a grafia correta do nome da interna traria dois “l”. “Foi esse o modo como a autora escreveu o seu nome em um caderno de desenhos guardado por Mônica, disponível para consulta na dissertação. O RG de Stella também foi encontrado e foi outra fonte de confirmação dessa grafia. Ele se encontra no DETRAN/RJ.” (ZACHARIAS, 2020). O dilema do gesto ético, estético e político da edição se torna mais evidente à medida que observamos explicitamente o editor como esse produtor de sentidos a serem previstos no texto. Nomear as coisas é dar a elas um significado primeiro, como um ato de fala. Se é pedra é porque não pode ser

animal. Se é mulher é porque não pode ser fera bruta, mas, sobretudo, não pode ser homem. Da mesma forma, um livro que nos chega às mãos deve ter sido escrito por alguém, e, nesse caso, esse alguém figura na capa sendo chamado de Stela do Patrocínio, o que, em uma decalagem mínima da linguagem, revela sobretudo que aquele nome é também uma construção.

*

Jaques derrida, em seu *O animal que logo sou (a seguir)*, discute a relação humana com os animais tido como irracionais (as feras brutas), levando em conta também sua nomeação. Nessa relação, é clara a busca por condições de humanidades a partir da capacidade de atribuir nomes àquilo que é diferente de si mesmo, gesto imensamente comum à promoção da lógica identitária.

Dar um nome a algo é uma ação dupla: cria-se o animal que é nomeado, ao mesmo tempo que cria-se também condições de visibilidade para quem o nomeou. É dar a ver a si mesmo na construção do outro, um processo de ação em constante observação. Valendo-se da passagem bíblica, Derrida quanto a isso aponta que Adão é observado por Deus (a lei maior) enquanto anda pela terra virgem gritando pela primeira vez os nomes dos animais (nomeação ao mesmo tempo livre e vigiada). Isso é sobre ver os poderes do homem e, em paralelo, é sobre o que conseguimos depreender (mesmo ao longe) dos poderes investidos na edição. Quem, entretanto, os dá? Quem, depois disso, os usa? E como?

Ele os faz vir, ele os convoca, eles, os animais que ele havia criado, dizia o primeiro relato, e eu sublinho enfaticamente esse episódio importante para o que nos interessará, no intuito de “sujeitá-los” (Chouraqui) ao homem, a fim de colocá-los sob a “autoridade” (Dhormes) do homem. Mais precisamente, ele criou o homem à sua semelhança *para que o homem sujeite, dome, domine, adestre ou domestique* os animais nascidos antes dele, e assente sua autoridade sobre eles. (DERRIDA, 2002, p. 37)

Isso também pode ser dito sobre a loucura, mas, mais ainda, sobre a doença mental. Se pensarmos nas práticas de internação, na atitude de despirmos os pacientes, não só de suas roupas, mas de quaisquer características pregressas, anteriores, e no ato de transformá-los em números uniformizados, tal processo fica cada vez mais evidente. Isso é sobre controle de corpos, e também de suas falas. É o que observamos, em maior ou menor grau, ainda na edição em livro da obra atribuída a Stella do Patrocínio.

A mudança da grafia de seu nome talvez seja o fator mais visível, no entanto, ao dá-la ao público como uma poeta louca, isso também constrói o gesto duplo da edição/nomeação. Gesto esse evidente no poema que ilustra a página 68 do livro, em que lemos: “Nasci louca/ Meus pais queriam que eu fosse louca/ Os normais tinham inveja de mim/ Que era louca”. No entanto, pelas pesquisas realizadas por Anna Carolina Vicentini Zacharias, descobrimos que essa fala não parte de Stella do Patrocínio, mas sim de outra paciente da Colônia, cujo nome não sabemos, mas que aparece no documentário *Stultifera Navis*, dirigido por Clodoaldo Lino em 1987⁶. “Realmente não há nenhum indício de que Stella do Patrocínio elogie a loucura. Além do mais, ela jamais se refere ao seu diagnóstico utilizando a denominação ‘loucura’, mas ‘doença mental’, para inclusive negar o seu pertencimento àquele espaço.” (ZACHARIAS, 2020).

Gerard Genette, em *Paratextos*, problematiza a questão da atribuição de nomes e características ao autor dados pelo editor/organizador de maneira póstuma, em um processo no qual fica visível a pouca ou nenhuma preocupação com o que podemos chamar de intenção do autor. No caso de Stella do Patrocínio, essa relação fica em destaque porque ela mesma nunca se disse poeta, e não conseguimos encontrar, entre os textos que nos foram disponibilizados, nenhum tipo de escrita autógrafa. Conforme um Adão na narrativa primeva, o que vemos é a primazia do editor (nesse caso, a organizadora Viviane Mosé), cujo gesto se confunde com a da própria autora. Genette defende ainda que parece mais justo dizer que, em casos como esses, é o editor/organizador quem *apresenta* o autor, da mesma forma que, na indústria cinematográfica, certos produtores são responsáveis por apresentar tanto o filme como seu diretor. “Se o autor é o fiador do texto (*auctor*), esse garante tem também um garante, o editor, que ‘o introduz’ e nomeia” (GENETTE, 2009, p. 47) (grifo meu).

Stella do Patrocínio, na publicação organizada e construída por Viviane Mosé, foi nomeada poeta, e também louca. Suas falas foram recortadas, confundidas com a fala de outras pessoas, e montadas de modo que coubessem em uma intenção editorial. Isso é como um espetáculo, uma espécie de teatro. O dar a ver que não parte de quem se mostra de cara, mas quem se constrói enquanto nomeia e é observado na nominação. Tal qual Adão na narrativa primeva se lançava em gritos para inventar o nome daqueles bichos que já existiam antes dele, Mosé reúne e transcreve as

⁶ O documentário pode ser acessado no YouTube a partir do link <https://www.youtube.com/watch?v=jmd4zKKZplQ>. A interna aparece a 1’ 54’’ enunciando essas palavras atribuídas a Stella, apesar de seu discurso ser mais longo e aparecer recortado no livro.

falas de Stella (que grafa como Stela) nessa coletânea que, ironicamente, ou não, foi intitulada *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*.

*

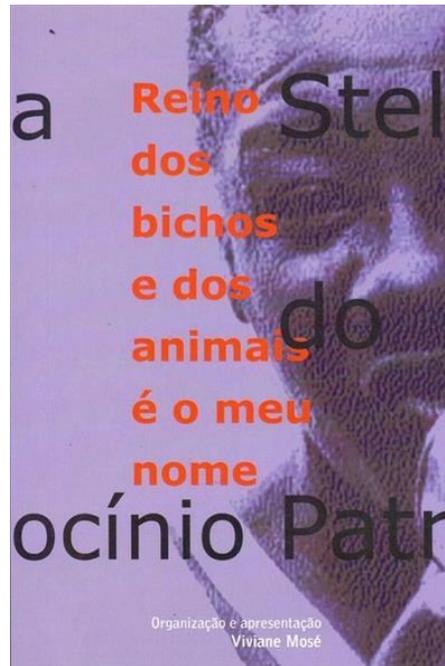
Reino dos bichos e dos animais é o meu nome foi publicado pela primeira vez em 2001 pela Azougue Editorial. O livro é composto por seis partes, divididas tematicamente, trazendo os poemas (escritos e dispostos em versos), que supostamente foram falados por Stella do Patrocínio, incluindo uma breve entrevista com a autora, um texto de apresentação de Mosé, descrevendo a concepção e a produção da obra para o público leitor, além de uma nota inicial do diretor do Museu Arthur Bispo do Rosário. Um dos aspectos que fica claro nessa apresentação é a informação de que Stella não é a responsável pela escrita dos seus poemas da forma que eles aparecem na edição, ação que ficou a cargo de Viviane Mosé, conforme ela mesma aponta em seu texto.

De acordo com Ricardo Aquino, então diretor do Museu, a construção desse tecido, composto principalmente pelo texto de Stella, seria sobretudo uma forma de documentar o que foi a assistência psiquiátrica, nas décadas de sessenta, setenta e início dos anos oitenta, em um grande manicômio do Rio de Janeiro (AQUINO, 2001). Documento esse que foi construído a partir de gravações da fala da interna colhidas entre 1986 e 1989.

Graças a iniciativas de voluntários, como a artista plástica, supervisora das atividades, Neli Gutmacher, e aos estagiários, na pessoa de Carla Guagliard, foi possível, pelas gravações que fizeram, manter viva a palavra de Stela. Uma outra estagiária, Mônica Ribeiro de Souza, realizou a transcrição das fitas. Eram pessoas que chegavam para romper as amarras do silêncio que o asilo impunha e que tiveram a sensibilidade de reconhecer, na fala de Stela, o brilho de uma estrela (AQUINO, 2001, p. 15).

Apesar de descrito como documento histórico, o que percebemos na edição do livro é sua roupagem como obra de poesia, até mesmo se analisarmos os aspectos da ficha catalográfica, cujo CDD B869 denuncia o registro da publicação como “Poesia Brasileira”, de acordo com a codificação da Agência ISBN da Biblioteca Nacional. Aquilo que Aquino defende como sendo um registro, foi colocado em circulação como um livro de poemas, cuja autoria não estava relacionada diretamente à pesquisadora responsável por essa “documentação”, como espera-se judicialmente de uma publicação com essa natureza, mas sim à própria poeta Stella do Patrocínio, cujo

pertencimento “legal” dos textos aparece indicado tanto por meios verbais, ocupando com uma fonte grande a portada do livro, por exemplo, quanto de maneira visual, com seu próprio rosto como parte do design da capa, realizado pela também pesquisadora Carla Guagliard.



Como pode ser observado, o nome de Viviane Mosé aparece também na capa da publicação, ocupando uma pequena posição acima da margem inferior, indicando que pertencem a ela a organização e a apresentação do livro. Essa espécie de propriedade fica mais evidente se voltarmos mais uma vez à ficha catalográfica da edição, que traz também as indicações de *copyright*, pertencentes simultaneamente, conforme assinalado, à pesquisadora e ao Museu Arthur Bispo do Rosário, responsável pelo espólio de Stella do Patrocínio.

O que está sendo traçado aqui, portanto, é uma problemática referente à atribuição de autoria (e, conseqüentemente, propriedade legal) de uma obra a partir dessa publicação em específico. Para tanto, parto de uma ideia que parece simples, porém central: como construir a figura de um autor a partir de textos atribuídos a ele, embora saibamos que não foi o responsável pela sua própria escrita conforme aparece no livro.

Michel Foucault, em seu famoso ensaio *O que é um autor?*, defende que tal regime de propriedade para os textos surgiu assim que foram editadas as regras restritas sobre os direitos do autor, sobre a relação autores/editores e sobre os direitos de reprodução, quer dizer, no fim do século XVIII e princípio do XIX (FOUCAULT, 1992). Esse pensamento em relação ao texto literário se opõe, de acordo com o filósofo, daquele que existia até a Idade Média, quando apenas os textos científicos possuíam validade pelo nome de um autor que os acompanhava, estando as obras ditas pertencentes à literatura em um regime mais voltado para o místico, para a voz de uma divindade, não havendo, portanto, uma propriedade legal para esse tipo de texto. A proposição se inverteu, principalmente, a partir do momento em que o autor da obra pôde ser penalizado pela sua produção.

É preciso notar que essa propriedade foi historicamente secundada pelo que poderíamos chamar de apropriação penal. Os textos, os livros, os discursos, começaram a ter autores reais (outros que não personagens míticos, outros que não grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, quer dizer, na medida em que os discursos podiam ser transgressivos. (FOUCAULT, 1992, p. 47)

A partir da análise histórico-sociológica do personagem autoral, Foucault nos entrega aquilo que chama de “função-autor”, não apenas uma forma de demonstrar a propriedade daquela obra dentro dos termos jurídicos, mas, mais do que isso, uma característica do modo de viver, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade, que pressupõe um estado de direito que reconheça a responsabilidade penal do autor e o conceito de propriedade literária (FOUCAULT, 1992). Dessa forma, a função-autor constrói também uma legitimidade para os textos em circulação, criando uma figura responsável tanto por responder juridicamente por aquelas proposições quanto por ser apresentada ao público como enunciadora e possível agente de experiência do que está colocado literariamente. Como não nos lembrarmos, por exemplo, de Gustave Flaubert em seu julgamento em 1857, que o absolveu das acusações contra seu livro *Madame Bovary*, considerado imoral pelas autoridades francesas? Ou mesmo da sua emblemática frase “Madame Bovary c’est moi”?

Entretanto, a própria explicação de Foucault já deixa claro que ele reconhece, ao menos para alguns tipos de textos, o funcionamento da referência ao autor desde a época medieval. Para Roger Chartier, no ensaio “Figuras do autor”, por mais que as afirmações ao redor da função-autor sejam pertinentes para pensarmos a história do livro e as relações que se desenvolvem ao redor

dele, Foucault não propõe nenhuma periodização para a essa apropriação penal. Chartier acredita ser necessário também articular essa discussão com os dispositivos que visam controlar a circulação dos textos ou dar-lhes autoridade, pensando no contexto da aparição da propriedade literária. O historiador, então, pontua que “longe de nascer de uma aplicação particular do direito individual de propriedade, a afirmação da propriedade literária deriva diretamente da defesa da livraria que garante um direito exclusivo sobre um título ao livreiro que o obteve” (CHARTIER, 1999, p. 38). Chartier está dizendo de uma reação dos livreiros londrinos ao *statue* de 1709, promulgado pela monarquia inglesa com o intuito de acabar com os tradicionais privilégios dos livreiros-editores, os quais baseavam a irrevocabilidade de seus direitos ao reconhecimento da propriedade do autor sobre sua obra. Enquanto o *statue* limitava a duração do *copyright* a quatorze anos (mais quatorze suplementares se o autor ainda estivesse vivo), a estratégia dos livreiros foi assimilar a propriedade do autor que lhes cedeu o manuscrito a uma *commom law right*. “Poderíamos dizer que foram os livreiros de Londres que inventaram o autor-proprietário, no sentido moderno, brandindo-o como uma arma no seu conflito com os livreiros das províncias” (ROSE, 1988 apud CHARTIER, 1999, p. 38). Conflito esse justificável, já que os livreiros das pequenas províncias sobreviviam das reedições dos livros que fizeram sucesso nas capitais, as quais só se tornavam possíveis graças à supressão da perpetuidade dos privilégios cedidos aos poderosos livreiros das grandes cidades.

Dessa forma, o que estamos chamando de propriedade literária na história do livro aparece com dois pesos diferentes: é absoluta quando administrada pelos livreiros (para defender a perpetuidade dos seus privilégios), mas é limitada quando é reconhecida pelo Estado para permitir a constituição de um domínio público do impresso. Os debates entre os livreiros sobre a perpetuidade dos *copyright*, que ocorriam na Inglaterra, na França, na Alemanha, bem como em toda a Europa no século XVIII, tinham suas fundamentações em alguns sistemas de legitimação sobre a propriedade do autor, muitas vezes concorrentes, outras vezes complementares. Como aponta William Enfield, o primeiro deles se baseava na teoria do direito natural apregoada por Locke, a qual defendia que a propriedade literária era fruto de um trabalho individual do autor, o qual tem a liberdade de se dispor dela como lhe aprouver. “O trabalho dá ao homem um direito natural de propriedade sobre o que ele produz: as composições literárias são o resultado de um trabalho, portanto os autores têm um direito natural sobre as suas obras” (ENFIELD 1974 apud CHARTIER, 1999, p. 40).

Além disso, é importante também pensarmos em um segundo sistema de legitimação que se tornava evidente na época. Na Inglaterra, aqueles que eram adversários da perpetuidade do *copyright* oferecido aos livreiros, afirmavam que as obras literárias deveriam ser consideradas invenções mecânicas, as quais seriam o resultado da reunião dos elementos que estão à disposição de todos. Dessa linha de raciocínio vem a afirmação do famoso juiz Sir James Eyre, de que “Uma invenção mecânica e uma composição literária são estritamente similares; logo, nenhuma delas pode ser considerada mais do que as outras como uma propriedade regida pelo direito costumeiro (*common law*)” (EYRE 1974 apud CHARTIER, 1999, p. 41). E foi, como resposta a esse movimento, que então os livreiros começaram a defender que, se as ideias podem ser comuns e partilháveis, o mesmo não acontece com a forma que se exprime a singularidade irreduzível do *estilo* e do *sentimento*. Como defende Chartier,

na segunda metade do século XVIII, constitui-se um elo um pouco paradoxal entre a profissionalização da atividade literária (ela deveria acarretar uma remuneração direta que permitisse aos escritores viver de sua pena) e a autorrepresentação dos autores em uma ideologia do gênio próprio, baseada na autonomia radical da obra de arte e no desinteresse do gesto criador. (...) A ligação estabelecida entre a inspiração e a mercadoria reverte duplamente a concepção tradicional de atividade literária. (CHARTIER, 1999, p. 42)

Diante dessas discussões, somos tentados a ligar estreitamente a definição moderna de autor ao que viemos chamando de “poderes da impressão”. Ao fazermos uma análise em retrospecto dos dicionários de língua francesa, conforme proposto por Chartier, conseguimos confirmar tal associação entre o autor e a palavra impressa. A palavra *autor* aparece em 1690, no *Dictionnaire universel*, com sete ocorrências, sendo que aquela relacionada à literatura só figura na sexta posição. Inicialmente, portanto, a palavra não é investida de um significado literário: “seu primeiro uso a situava no registro da criação natural, da invenção material, do encadeamento das ações” (CHARTIER, 1999, p. 44). Quando abarca a definição literária, o dicionário, além de focar no sentido masculino do termo, aponta que autor é todo aquele homem que trouxe à luz algum livro, quer dizer, fez-se editar. Daí percebemos também a distinção do termo “escritor”, que aqui define apenas aquele que escreveu alguma obra.

De tal forma, o que fica evidente, nessa análise diacrônica, é que a figura do autor, na concepção moderna do termo, se relaciona diretamente com a cadeia do livro impresso. Isso quer dizer, também, que os poderes da impressão, e as relações que depreendemos dele (sendo essas sexuais ou não), se monta principalmente a partir da figura erigida de um autor, que, mais do que

ser aquela pessoa da qual sabemos sua vida física, a qual se constrói na apreensão da obra, funciona como um elemento que visa garantir a unidade e a coerência do discurso em circulação.

*

Se voltamos agora a observar a capa do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, é provável que outros elementos da relação nos salte aos olhos. Já não penso que a disposição do título, do nome do autor, do nome da organizadora e a foto de Stella representam apenas figurações inocentes para a leitura da obra. Com Gerard Genette (2009), entendemos que o paratexto editorial invade as prerrogativas do autor, desse modo, a edição se constrói como uma linguagem, e o que nos interessa mesmo é ver essa linguagem delirar, como a própria loucura, porque apenas assim ela deixa e dá a ver o que se esconde por trás.

A capa dos livros, como conhecemos hoje, impressa em papelão ou papel, é uma construção relativamente recente, que remonta ao início do século XIX. Durante a era clássica, todos os livros de que temos notícias traziam encadernação em couro muda, com as indicações de título e autor (quando existiam) presentes na lombada do volume. O lugar do paratexto editorial, assim, era por excelência a folha de rosto, mas, uma vez descobertos os recursos da capa, começamos a explorá-la como quem chega em uma terra estrangeira. O que ela diz?, eu me pergunto. O que há para se dizer nessa capa?, é o que me acompanha. Em linhas gerais, o que pode figurar em uma capa, em resumo, são o nome do autor, o título da obra e o selo do editor⁷.

No livro de Stella de Patrocínio, a atribuição da obra à autora se dá junto da construção da própria figura da poeta. Em primeiro plano, temos a evidência da pessoa que supostamente responde legalmente pelo que está escrito, aquela que dita a coerência do discurso. A fotografia de Stella ocupa toda a capa, mesmo com o rosto um pouco recortado pela dobra da orelha. Chartier, sobre essa marca espetacular, diz que o retrato do autor, muito comum nos livros a partir do século XVI, torna imediatamente visível a atribuição do texto a um eu *singular* (CHARTIER, 1999, p. 52). E, mesmo antes de abrirmos o volume, e lermos qualquer linha a respeito da biografia de quem aparece na capa, o que vemos é a figura de uma mulher negra, fantasmagórica pelo filtro azul

⁷ Essas relações e especificações são problematizadas mais a fundo em um interessante artigo de Patricia Jaffray, ainda sem tradução para o português, chamado “Fiez-vous aux apparences ou les politiques de couverture des éditeurs”, publicado na *Livres-Hebdo* (31 Mar. 1981, n°13. p.87-95).

sobre seu corpo, com o rosto distorcido no que parece ser uma suspensão da ação de fala. O rosto que se deforma e se mostra como corpo. Corpo que insiste em aparecer, não apenas na capa do livro, mas em todo o conteúdo que o compõe. Corpo que é atribuído a Stella, a qual se responsabiliza, mesmo morta, pelo livro em circulação.

Junto a isso, é evidente também o nome que se atribui à poeta, o qual ocupa grande parte da imagem da portada. Aqui já não devemos pensar apenas esteticamente em sua aparição, mas também na maneira com a disposição fala conosco sobre o que ela apresenta. Fora da concepção clássica, o nome Stella do Patrocínio é também fragmentado na apresentação que o cobre. Em um movimento linear de leitura ocidental, nossos olhos veem, na primeira linha a inscrição “a / Stel”, seguida de “do” e, na última linha da autoria, “ocício / Patr”. É irônico pensar que, enquanto o elemento imagético, mesmo distorcido, visa atribuir o texto a um eu inequívoco e único, sua denominação visível aparece entrecortada, sendo necessário uma leitura em saltos, em partes destroçadas. Isso diz muito sobre o que virá dentro do volume, mas diz também bastante sobre a construção dessa figura e suas relações.

Nos importa também pensar no regime histórico de composição de nome de autor na capa do livro, o qual Genette aponta que pode se revestir de algumas formas distintas, de acordo com o grau e importância do sujeito a quem atribui-se a figura de autor. Basicamente, quanto mais o autor é conhecido, mais seu nome é exibido, mas tal proposição pede, ainda, duas observações. A primeira delas diz que o autor pode ser famoso por razões extraliterárias (como um ator muito conhecido, por exemplo, que lança suas memórias em livro), o que pede a atribuição do seu nome em grandes caracteres, mesmo que anteriormente não haja qualquer relação entre sua vida e o mercado de livros. A segunda razão de um aparecimento tão visível desse nome pode ser lida como “uma prática promocional de tipo mágico [que] impele o editor, às vezes, a antecipar a glória futura reproduzindo seus efeitos” (GENETTE, 2009, p. 40). Tendo em mente essas duas perspectivas, acreditamos que o caso Stella do Patrocínio pode ser visto como a última análise, apesar de já conseguirmos entender que a aparição tão grande de seu nome funciona menos como uma glória futura de uma suposta autora já morta, e mais como a construção de uma imagem romântica da louca, e da fetichização dos seus escritos para quem se der a lê-los.

Sabemos também que o nome do autor pode revestir-se de três condições, ou regimes, principais: onimato, pseudonimato e anonimato. Nessa análise, em que levantamos a figura de Stella do Patrocínio, podemos dizer que trata-se de um regime de “onimato”, ou seja, o livro leva

o nome de atribuição conforme esse se apresenta no documento de identidade do sujeito que o escreve. Como várias outras questões, essa também não é um ponto dado e pacífico na trajetória da figura literária Stella do Patrocínio, visto que a própria grafia do nome foi alterada na concepção do volume. De todo modo, principalmente para efeitos de análise, consideraremos que se encaixa no regime de onimato, por ser mais próximo do que um pseudônimo, e mais presente do que um livro anônimo.

Genette defende que, mesmo nos casos de onimato, a impressão do nome do autor em título traz consigo muitas significações, umas mais evidentes do que as outras. Manter seu nome não é um gesto inocente, mas uma escolha política. Isso reveste-se de uma espécie de função contratual, a qual apresenta importância variável de acordo com o gênero trabalhado:

fraca ou nula na ficção, muito mais forte em todas as espécies de escritos referenciais, nas quais a credibilidade do testemunho, ou de sua transmissão, se apoia amplamente na identidade da testemunha ou do relator. Por isso veem-se pouquíssimos pseudônimos ou anônimos em obras de tipo histórico ou documental, com maior razão ainda quando a testemunha está também implicada no relato. (GENETTE, 2009, p. 42)

O que percebemos, portanto, é que nossa leitura de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* ganha ares de testemunho. Isso se torna visível desde a capa e suas considerações, e se expande para os textos introdutórios do diretor do museu, bem como o da organizadora do volume. Na construção dessa figura perdida, encontrada depois de muitos anos após sua morte em situação manicomial, há também a construção de um caminho de leitura e apresentação. Junto da fotografia, o nome do autor não é apenas um dado exterior e concorrente ao relato de testemunho, mas um elemento constitutivo cujo efeito se compõe com os de outros elementos (GENETTE, 2009, p. 42). A biografia do sujeito Stella do Patrocínio (que pode ser lida também como uma ficção dentre as que nos são apresentadas) é mais uma camada que se deposita sobre a significação do livro, ou seja, mais um elemento paratextual, mais uma força política que molda tal relação.

4. O que se fala e o que se lê / Quem fala e quem escreve

Quando Genette discute sobre o regime de onimato, conseguimos relacioná-lo minimamente com a ideia de função-autor desenvolvida por Foucault. Genette defende que o nome do autor reinvidica uma espécie de paternidade do livro, e seria uma indicação do responsável putativo, “qualquer que seja seu papel efetivo na produção da obra” (GENETTE, 2009, p. 41). Nessa perspectiva, é importante lembrar que a obra *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* enfrentou entraves judiciais relativos a sua autoria quando foi indicado e posteriormente finalista do Prêmio Jabuti 2001. Por conta de a autora apresentada na capa do livro não estar viva, e supostamente não possuir familiares vivos (o que também foi refutado pela pesquisa de Zacharias) que detinham os direitos autorais da publicação, o livro não pôde ser incluído na categoria Poesia do prêmio, conforme está previsto no seu número de registro, mas teve que ser realocado na categoria Psicologia e Educação. Entretanto, Stella não era psicóloga, muito menos educadora (não no sentido legal do termo), e tal colocação se deu devido ao *copyright* estar ligado à pesquisadora que organizou os escritos, que seria a responsável legal por sua difusão. A função-autor, portanto, não se resume à figura criada e apresentada como a responsável por aqueles poemas, mas diz principalmente do regime de normas no qual ela se insere.

Essa ambivalência autoral, que por fim se dissolve em uma indeterminação entre Stella do Patrocínio e Viviane Mosé, não termina na atribuição legal da obra. Quando analisamos o processo de escrita dos poemas, inicialmente falados, em viva-voz, por Stela, colhidos a partir de gravações e desenhados na mancha gráfica pela pesquisadora, alguns anos depois, a problemática também aparece e abre caminhos para outras discussões.

Em sua apresentação ao volume, Viviane Mosé, além de descrever os trabalhos que culminaram na publicação do livro, aponta também a relação de Stella com a palavra escrita. Durante as oficinas artísticas realizadas com os internos da antiga Colônia, nas quais eram encorajados a se expressarem por meio da pintura, Stella, ao contrário das outras internas, que aceitavam se relacionar com tintas e papéis, “preferia a palavra” (MOSÉ, 2001, p.19). Seu “falatório”, como ela mesmo nomeava suas longas locuções sobre temas diversos da existência humana, foi, portanto, a base para o que estamos chamando da poética de Stella do Patrocínio. Sobre o acesso da pesquisadora aos textos da autora, aquela aponta:

Hoje eu sei que Stela do Patrocínio escreveu de seu próprio punho algumas coisas. Ela gostava de escrever em papelão. Mas estes escritos não foram encontrados. O mais perto que pude chegar das palavras de Stela foi com a audição de duas fitas cassete, contendo gravações de conversas realizadas entre ela, a artista plástica Neli Gutmacher e a então estagiária Carla Guagliardi. Foi destas duas fitas cassete, gravadas entre 1986 e 1988, e que se encontravam sob os cuidados de Carla Guagliardi na Alemanha, onde mora atualmente, que saiu a grande maioria dos textos aqui impressos. Outra fonte foi o trabalho realizado em 1991 pela então estagiária de psicologia Mônica Ribeiro, que novamente a partir de uma iniciativa da psicóloga Denise Correia, transcreveu para o papel algumas falas de Stela, material que ficou arquivado no então Museu Nise da Silveira, hoje Museu Bispo do Rosário (MOSÉ, 2001, p. 28).

O que vemos impresso no livro, apresentado como poesia de Stella do Patrocínio, é na verdade uma transposição feita por Viviane Mosé, que entra mais na lógica da tradução, na mudança de um registro ao outro — respeitando aí todas as suas possíveis perdas e criações —, do que realmente na esfera da simples transcrição de um texto. Essa preocupação parece não ser estranha para Viviane Mosé, que também se justifica quanto a isso:

A primeira coisa que é preciso ressaltar, em relação à presente publicação, é que se trata de uma transposição: o que foi uma fala aparece aqui como escrita. Tratam-se de dois universos distintos e que permanecerão distintos. Não apenas porque desconhecemos o que Stela teria escrito, já que escrever respeita a um outro tipo de estruturação de linguagem, como também porque, ao transpor esta fala para a escrita, não estaremos reproduzindo o que ela disse. A fala não pode ser desvinculada do som, da tonalidade, da musicalidade que a acompanha. Principalmente em se tratando de Stela, que falava de uma forma muito própria: suas palavras, extremamente bem pronunciadas, eram sempre carregadas de muita emoção. Essa força interpretativa o texto impresso não pode ter (MOSÉ, 2001, p. 28).

A pesquisadora analisa esse processo como uma “irremediável interferência” necessária para tentar dar conta do hiato existente entre a fala da Stella e o livro impresso. Outra possibilidade seria publicar na íntegra a fala de Stella, sendo uma saída mais cuidadosa, mas pouco atrativa para uma primeira publicação, de acordo com Viviane Mosé, que finaliza: “É assumindo essa irremediável interferência que insisto em falar de transposição. Explicitar essa transposição é o mínimo necessário no sentido de estabelecer os limites de sua abrangência” (MOSÉ, 2001, p. 28).

Pensar a própria constituição do poema, graficamente, já se apresenta como uma discussão ampla, por vezes delicada. De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben (2002), para citar um dos pensamentos possíveis pelo caminho, o que diferencia a poesia da prosa, no papel, é sua

capacidade de criar *enjambements*⁸, então, como ter uma precisão de onde seria o corte ideal do verso, sendo que uma mudança, mínima que seja, nessa direção pode alterar o próprio jogo interno de significações? A mão do editor, na feitura do livro, consegue por vezes criar junto da mão do autor, ou até mesmo apagá-la. Mais uma vez, pensamos na *sociologia dos textos* ao entendermos que a materialidade de um poema impresso, a sua disposição na página, a quebra dos versos, contribui no processo de construção do seu sentido. A mão que corta e edita é também aquela responsável por tentar controlar sua recepção e/ou reprimir uma interpretação.

Ao debruçarmo-nos sobre a teoria da *bibliography*, de McKenzie, o que fica em evidência é a forma física do texto, e também como ela afeta a recepção da obra. Um texto no qual o editor controla esses aspectos não seria um texto no qual ele por vezes tem papéis de autor? Isso também temos chamado de ambivalência autoral. É interessante voltar outra vez ao texto de Mosé, na apresentação do livro, e ver como ela toca nessa questão:

A primeira preocupação que tive, ao iniciar o trabalho de organização deste livro, foi encontrar a sonoridade dos textos. Nesse sentido, as fitas cassete foram de total valia, já que, além de trazer novos textos, alguns ainda inéditos, permitiu conferir suas pausas. Ou melhor, tornou possível descobrir de que forma Stela fazia suas pausas. Depois de ouvir uma pequena parte da fita, confirmei que ela usava sempre o mesmo ritmo, possibilitando esta configuração equilibrada que adquirem seus textos quando escritos. [...] Quanto à seleção dos materiais, o que terminei por apresentar são, muitas vezes, falas inteiras, ditas num só fôlego. Outras vezes são fragmentos de conversas, partes que isolei de um contexto. Gostaria, ainda, de ressaltar que em nenhum momento fiz recortes internos ao texto, quero dizer, quando selecionei fragmentos estes foram publicados em sua totalidade, isoladamente. O contrário disso seria cair no erro de construir um novo poema “colando” partes antes isoladas. Isto não foi absolutamente feito (MOSÉ, 2011, p. 28).

*

Essa história é sobre poder, mas principalmente sobre controle. É essa a ordem dos livros. Ironicamente, o processo de apresentação de Stella do Patrocínio diz muito mais sobre as relações que se estabelecem sobre um corpo hospiciado do que sobre a própria vida da pessoa que foi encerrada nesse processo. É assim que funciona a cultura escrita e os poderes da impressão. Se

⁸ Termo francês para um processo poético que consiste no desalinhamento da estrutura métrica e sintática de uma composição, em que os versos se sucedem entre si sem pausas no final de cada um. É normalmente traduzido para português por *encavalgamento*, por tradução direta do espanhol *encabalgamiento*.

Stella fala, nós não a ouvimos. De Stella sabemos apenas as ficções que são criadas a partir do gesto da edição. Gesto esse que, pelo relato de quem foi responsável pela recolha, em tudo indica que estamos lidando com o controle dos corpos. Estamos dando a eles a possibilidade de existir, mas em um modo de existência linear e impresso, em tudo diferente de sua concepção. Na recente publicação brasileira *Um apartamento em Urano*, o filósofo espanhol discute a questão da sexualidade de modo semelhante a como a aparição da loucura tem sido tratada nesta discussão: uma produção de ficções aceitas, passáveis. Para ele, o que está em jogo não é exatamente se a imagem que nos é mostrada é uma representação verdadeira ou falsa, mas sim quem tem acesso à “sala de montagem coletiva” na qual se produzem essas ficções, visto que o que mostra a imagem não é a verdade de quem está sendo representado, mas “o conjunto das convenções (ou críticas) visuais e políticas da sociedade que olha (PRECIADO, 2020, p. 103-104).

Nos estudos do medievalista Paul Zumthor, aquilo que Viviane Mosé chama de “oralidade”, e às vezes “fala” de Stella do Patrocínio (sobre a qual ela detém certo poder no impresso), é uma voz viva, espécie de revelação poética completamente diferente do simples falar versos e da conversa cotidiana. Esse poder do corpo, que se expande em falatório, é algo que nunca será capturado na escrita. Em seu prefácio para o livro *Performance, recepção, leitura*, Zumthor apresenta algumas diferenças conceituais dentro da voz humana, que constitui um fenômeno central em toda cultura, e se debruça sobre as formas não estritamente informativas da palavra e da ação vocal (ZUMTHOR, 2014). Tomar o conhecimento das potencialidades da oralidade, da voz poética, nos faz repensar todo o processo de estabelecimento dos textos de Stella do Patrocínio no meio escrito. O que sobra da primeira realização do poema, aquela na voz da poeta, quando ela é achatada na escrita em caracteres tipográficos? O que resta, por fim, do corpo e da experiência de Stella?

A resposta para essas perguntas aparece na própria introdução de Viviane Mosé, quando a organizadora assume sua interferência durante o processo de escrita. Ou seja, há uma consciência de que alguma coisa é perdida nessa mudança de meio, e talvez alguns sentidos outros sejam criados. Ainda assim, essa tomada de consciência nos deixa ver a supremacia do signo escrito sobre as corporalidades presentes na produção do oral. Ainda de acordo com Paul Zumthor, deveríamos, ao entrar no campo poético, quebrar o “círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos, e, no caso da poesia, grafocêntricos” (ZUMTHOR, 2014, p.15). Nesse processo, que o autor chama de “desalienação crítica”, é ressaltado sobretudo o caráter particular do que temos como texto poético,

cuja realização oral representa nada menos do que sua origem, sua formação humana. Tais noções foram historicamente dissolvidas quando ocorreu a cisão entre a poesia e sua vertente voz, corpo, música, ou seja, quando ela se transforma em signo escrito e, por extensão, literatura.

A noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente dos seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas (ZUMTHOR, 2014, p. 16).

Ao pensarmos a construção da autoria Stella do Patrocínio, se torna impossível não colocarmos em tensão os estudos de Zumthor com o trabalho desenvolvido por Viviane Mosé. A poesia, antes de ser palavra escrita, sempre foi voz. Quando falamos do gênero *lírico*, não perdemos a sua ligação com a *lira* originária, que acompanhava suas primeiras manifestações cantadas no medievo. Foi a partir da popularização das práticas de impressão que, segundo Zumthor, os textos foram perdendo seu componente voz. Isso quer dizer também que se transformaram em outros textos.

Demarcar essa chegada da literatura na cultura europeia é ainda uma forma de pensar no estabelecimento de uma cultura escrita conjuntamente às práticas de construção e fortalecimento dos Estados nação. Os textos fundadores das sociedades ocidentais passam por registros escritos, como é o caso das epopeias e da própria Bíblia, primeiro livro impresso por Gutenberg e o livro mais publicado até os dias de hoje. Nos poderes da impressão há, também, o peso de uma cultura letrada, cujas práticas oficiais se revelam no registro escrito. É só quando escrito que o texto adquire seu caráter de documento, denominação essa trazida incessantemente por Ricardo Aquino na abertura do livro de Stella do Patrocínio. É a partir daí, também, que podemos falar de direitos do autor sobre o texto, responsabilidades do autor quanto ao que é dito no texto, ou seja, função-autor na literatura.

*

Se por um lado temos a ambivalência da autoria do texto, pensamos também nas lógicas da sua recepção. Dessa forma, podemos trazer a ambivalência a partir de seu formato de apresentação, isso quer dizer, quanto à percepção de sua poeticidade concomitantemente ao seu caráter

documental de registro, de documento que atesta uma forma de existência. Pensar o texto apenas como documento (esse tipo de documento) pode ser um dos fatores responsáveis por desconsiderar, ou até mesmo desvalorizar, a voz na elocução dos poemas no momento de sua composição escrita. Na primeira seção de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, por exemplo, Mosé alocou o que ela chamou de poemas que contam da chegada de Stella na Colônia e da sua vida por lá. Podemos, assim, ler tais poemas como uma espécie de diário de bordo, ao exemplo dos diários de sobreviventes de guerras, como é o caso de Anne Frank, citada pela pesquisadora na apresentação. Em uma dessas peças, lê-se:

O remédio que eu tomo me faz passar mal
 E eu não gosto de tomar remédio pra ficar
 passando mal
 Eu ando um pouquinho, cambaleio, fico
 cambaleando
 Quase levo um tombo
 E se eu levo um tombo eu levanto
 Ando mais um pouquinho, torno a cair

(PATROCÍNIO, 2001, p. 54)

Esse poema, pelo seu desenho paratextual, mais do que sua própria composição poética, parece despertar uma chave de leitura que se realiza quase exclusivamente como um documento que denuncia as condições sob as quais vivia Stella na Colônia. Há esse “eu” que aparece desde o primeiro verso, o qual conseguimos ligar à imagem da capa, ao nome da capa, ao personagem que vem sendo descrito tanto por Mosé quanto por Aquino. Esse “eu” que é ainda uma prisão, essa que se inscreve em caracteres romanos, enquanto a voz do discurso enuncia um controle medicamentoso sobre um sujeito da experiência. O “eu”, ao mesmo tempo que se constrói como fortaleza para capturar uma experiência, se revela como frágil, cambaleante, quase caindo. O movimento é óbvio, curto, e retido entre os versos (“Ando mais um pouquinho, torno a cair”). No poema que aparece na sequência da coletânea, a ideia de prisão fica ainda mais clara:

Estar internada é ficar todo dia presa
 Eu não posso sair, não deixam eu passar pelo portão
 Maria do Socorro não deixa eu passar pelo portão
 Seu Nelson também não deixa eu passar lá no portão
 Eu estou aqui há vinte e cinco anos ou mais

(PATROCÍNIO, 2001, p. 55)

Ainda a prisão. Ainda a experiência como chave de leitura. E isso, de nenhuma perspectiva, deve ser deixado de lado. É importante que essas vivências, com as relatadas nos poemas, encontrem a leitura do público. A voz dos internos da Colônia Juliano Moreira foi um importante marco de denúncia dos maus-tratos e das situações absurdas que se encontravam as pessoas dessas instituições. Foi a partir de uma reportagem veiculada no Fantástico, programa da Rede Globo, após a abertura política do Brasil, no início da década de 80, sobre a Colônia, que a população em geral teve conhecimento da condição de calamidade pública que se encontravam os manicômios no Brasil. Este foi um determinante passo para a divulgação e consequente efetivação da Reforma Psiquiátrica (que visava substituir os manicômios por um tratamento mais humanizado) no nosso país.

O que aparece como um desconforto ao encarar tal caso se dá quando de uma leitura reduzida a esse marco histórico nos poemas de Stella. Não levar em conta, por exemplo, o ritmo dos versos ou mesmo as repetições (como “passar pelo portão”) é retirar o que realmente há de poético nos textos. É, em última instância, subverter o que propõe a publicação: trazer ao público leitor um livro de poesias. Talvez essa questão não fosse tão marcada e, até mesmo, problemática caso a edição de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* trouxesse junto do códice também uma mídia (virtual ou física) na qual fosse possível veicular os textos falados. Seria na voz que a realização poética plena ocorreria, e então os poemas desenhados por Mosé poderiam ser realmente ambivalentes: explicitamente poéticos, causando as transformações e os movimentos dos quais a poesia é capaz, e formalmente documentais, funcionando como registro de uma existência que esteve em vias de extinção.

Conforme afirma Vivane Mosé, a maneira como o livro foi pensado – a composição gráfica dos poemas (e as dificuldades na atribuição de uma autoria “fixa”) — e por fim realizado se deu principalmente por questões comerciais. Parece a ela ser mais atrativo para um público que os poemas apareçam dessa forma no livro e não em áudio ou transcrições da voz. Mas isso quer dizer, também, que é a partir da publicação em poemas escritos que a poesia de Stella do Patrocínio começa a pertencer oficialmente à nossa cultura, ao nosso registro oficial. Por mais problemática que possa ser essa última afirmação, ao que tudo indica, é baseando-se nisso que Viviane Mosé realiza seu trabalho de transposição do poema para a página impressa.

Uma outra questão, que a mim parece importante de ser explicitada, diz respeito à intenção desta publicação. A qualidade do texto sempre me pareceu justificar

uma publicação, no entanto, não é o valor literário que justifica publicar Stela. Muito antes, esta publicação quer partir de uma constatação: a de um discurso que ultrapassou os muros da instituição. Todos nós sabemos o que são estes muros e o que significa ultrapassá-los, principalmente se utilizando da palavra que, como nos mostrou Foucault, foi o primeiro domínio de exclusão da loucura (MOSÉ, 2001, p. 31).

Portanto, a justificativa do livro não se dá por conta do seu valor literário, mas sim pela possibilidade de ultrapassagem dos muros das instituições pelo texto. O mais irônico disso tudo é que, na verdade, o que fica claro para os leitores é que há uma construção de muros cada vez maiores com a publicação do volume. Stella continua encerrada nas práticas manicomial, agora escritas em caracteres românicos, práticas essas que funcionam como paratexto que guia a leitura na direção que pensou Mosé. O gesto de poder e de controle da edição situa os poemas escritos em uma cadeia intransponível de prisão e denúncia, apagando quase que completamente a voz, a fala de Stella — que, em última instância, seria seu próprio meio de fugir do sequestro em que esteve prisioneira por mais de 30 anos.

Retomando Roger Chartier, em *A ordem dos livros* o autor defende que essa disposição dos poemas em livro funciona para dar corpo e, conseqüentemente, existência para um discurso dentro de nossa sociedade. Na introdução do conjunto de textos, Chartier afirma:

O livro sempre visou instaurar uma ordem; fosse a ordem de sua decifração, a ordem no interior da qual ele deve ser compreendido ou, ainda, a ordem desejada pela autoridade que o encomendou ou permitiu a sua publicação. (...) A ordem dos livros tem também um outro sentido. Manuscritos ou impressos, os livros são objetos cujas formas comandam, se não a imposição de um sentido ao texto que carregam, ao menos os usos de que podem ser investidos e as apropriações às quais são suscetíveis. As obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro. (CHARTIER, 1998, p. 8)

É preciso ter em mente tais discussões ao se trabalhar com um caso tão potente (e até mesmo ambivalente) e paradoxal como o de Stella do Patrocínio. Os impactos que uma cultura escrita cria sobre um texto originalmente falado aparecem em maior ou menor grau na publicação de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, de acordo, principalmente, com a forma pela qual o livro é lido. Pela veiculação apenas dos poemas como Viviane Mosé os pensou, e não como Stella supostamente os produziu, o que percebemos é essa ordem do livro direcionada aos sentidos pretendidos não apenas pela organizadora, mas por toda a equipe responsável pela feitura do livro.

O que Mosé aponta como um modo de fazer Stella e sua experiência estarem vivas é, também, como percebemos, uma espécie de apagamento das potencialidades da própria poeta.

*

Sou editor de poesia, as pessoas sabem disso. Dentre as linhas que persigo em meu processo de edição, e construção de uma estética editorial, a loucura e as poetas tidas como loucas figuram como principal referência. Acho que as pessoas sabem disso. Por esse motivo, acredito, Viviane Mosé me envia uma mensagem e me pede para ligar para ela, porque precisamos conversar sobre Stella. Eu o faço.

Hoje em dia, o livro de Stella do Patrocínio se tornou uma relíquia. Já há alguns anos, não são feitas novas tiragens, e só é possível encontrar exemplares da publicação em sebos físicos e virtuais, com preços exorbitantes, que parecem voltados apenas ao público especializado, composto por pesquisadores. A poesia de Stella é uma coisa que brilha, é realmente um modo de permanecer “são” em um mundo louco, e talvez por isso seja necessário repensar e propor uma nova edição do livro, tentando resolver, ou ao menos tornar mais palatáveis, os impasses que apontamos referentes à primeira publicação. Na ligação que fiz, Viviane Mosé assinalou seu desejo de uma nova publicação da obra, que já estaria em processo de finalização. Dessa vez a pesquisadora propõe deixar explícita como sua a autoria de registro do livro, desvelando a função-autor. Stella apareceria, então, nessa edição reformulada, mais como um objeto sobre o qual se pensa do que realmente um modo de estabilização do discurso.

No entanto, uma coisa ainda continua a mesma nessa nova proposta da pesquisadora: o encerramento de Patrocínio a uma ótima manicomial. Mosé me diz que o livro precisava de um nome novo, e esse nome seria *Stella do Patrocínio: a voz da loucura*. Eu não ri, porque isso é muito sério, mas fiquei em silêncio. Ela quer saber o que acho do título, e eu digo que acho forte. Precisava pensar no que dizer, precisava absorver essa ideia de chamar o falatório de Stella como “voz da loucura”. Que voz é essa, eu me perguntava, se nunca foi permitido à figura Stella do Patrocínio, criada por Viviane Mosé e pela cadeia dos livros, que ela falasse? Talvez fosse importante, para essa publicação, repensar a trajetória do livro até aqui, repensar o papel de Stella do Patrocínio tanto na feitura dos poemas quanto na ancoragem deles no mundo, e repensar, sobretudo, os poderes da impressão concomitantemente sobre o texto veiculado e sobre o público leitor. Digo,

então, à Viviane que preciso pensar um pouco, por alguns dias, e depois retorno a ligação. Nunca o fiz. Não o farei. Isso é sobre poder, mas também sobre um gesto ético e político de edição.

As fitas com as gravações do falatório de Stella do Patrocínio não estão disponíveis ao público⁹, mas moram hoje na Alemanha junto da pesquisadora Carla Guagliard. Ainda assim, é possível encontrar no YouTube um ou outro fragmento desse material e ouvir, de verdade, a voz da poeta. Stella aparece ainda em um documentário sobre a Colônia Juliano Moreira, também disponível no YouTube, e ganha, além de voz, corpo, e brilha. A ordem que seus poemas adquirem a partir do livro que foi editado pode ser um modo de fazer com que esse discurso ganhe importância na nossa cultura, porque é um documento escrito, mas será sempre um documento escrito por alguém sobre, e a partir de, a poesia de Stella do Patrocínio. Sobre essa fatalidade já não nos resta nenhuma dúvida. O que nos importa é aquilo que escapa, que fura a página e aparece a partir dos áudios, dos vídeos. Isto é, a voz viva, a poesia de Stella do Patrocínio que nunca será capturada pelo código e seus códigos de registro.

⁹ Enquanto essa pesquisa se desenvolvia, e eu me debruçava sobre as problemáticas referentes ao processo de edição do que viemos chamar de “a obra de Stela do Patrocínio”, as fitas com suas gravações estavam realmente privadas de acesso público. No entanto, quando da defesa da tese, essas fitas já estavam disponíveis para escuta online, em um trabalho que envolveu as pesquisadoras do trabalho de Patrocínio e também Carla Guagliard. Essa divulgação das fitas resultou também na exposição “Stella do Patrocínio: me mostrar que não sou sozinha. que tem outras iguais, semelhantes a mim e diferentes”, em cartaz no Museu Bispo do Rosário de 22 de outubro de 2022 a 22 de abril de 2023.

CAPÍTULO 2: CLÁUDIA R. SAMPAIO, A *EULOUCA* ENTRE ALTURA E QUEDA

Parte 1: Outro nome

1. Solidão e incomunicabilidade

Agora eu me sento diante de uma plateia de quase trinta pessoas, elas querem ouvir o que tenho a dizer. Estamos em 2019 e nesse simpósio de literatura comparada eu apresento uma comunicação sobre a poeta portuguesa Cláudia R. Sampaio. Minha fala, que é derivada de um artigo com o mesmo título, se chama: “Eles não percebem que eu também desabo: aparições da *eu-louca* em Cláudia R. Sampaio”. Isso é uma defesa. Para começar minha fala, eu preciso fazer uma exposição para preparar meu público ouvinte, e essa exposição quase sempre começa com uma justificativa da loucura antes de apresentar a própria poeta.

Minha primeira atitude no momento da fala é a da defesa. Bem, eu me justifico: entendo e imagino as implicações problemáticas de partir da obra de uma mulher para chamá-la de louca, e se assim a trato é porque estou criando esse discurso sobre a obra e/ou a poeta, mas porque essa loucura aparece *textualmente* apresentada. Daí parte o problema. Esse texto, que é usado como justificativa, se constrói em uma dupla inscrição: a primeira delas, externa, na qual é criado um discurso anterior à obra, utilizado como ferramenta analítica para a sua leitura. Outro texto é o que aparece a partir dos poemas, dentro deles, mesmo quando não há uma revelação explícita da palavra loucura entre as palavras que são dispostas. Devemos pensar nesses dois movimentos. Na obra escrita de Cláudia R. Sampaio, a “loucura”, essa palavra-conceito, ainda aparece muitas vezes entrelaçada a uma vertente psiquiátrica e patologizante, confundida com seu par “doença mental”.

Cláudia R. Sampaio tem os cabelos coloridos entre o vermelho e o alaranjado, dispostos à altura dos ombros, e fuma. Vemos isso em um episódio de *If you walk the galaxies*, projeto de entrevistas da jornalista Cláudia Marques Santos, que dedica sua edição trinta e um à poeta, que acabara de lançar, em Portugal, o livro *Outro nome para a solidão* (2018). Cláudia R. Sampaio, como é dito no vídeo, além de se dedicar à poesia, é também artista residente na galeria Manicómio, em Lisboa, um espaço destinado a divulgar a arte de pessoas com doenças mentais. Cláudia aparece em tela toda vestida de preto, com os cabelos à altura dos ombros e fumando. A solidão, como o título do livro indica, é um dos pontos principais dessa conversa, assim como a doença mental, que, para Cláudia, por vezes são quase a mesma coisa. Esse vídeo pode ser facilmente encontrado no YouTube, e, a partir do minuto 06’43”, a entrevistadora pergunta “Como definiria a doença?”, ao que ela responde que seria “solidão” o nome mais adequado para tal definição.

Parto dessa entrevista de Sampaio que aparece como um campo onde podemos observar não apenas a construção de uma textualidade possível para ler sua obra, mas também a de uma imagem da própria poeta, a louca, que, antes de tudo, funciona também como um paratexto para chegarmos aos seus poemas. Há visivelmente esse movimento de dupla inscrição também quando direcionamos nossos esforços sobre o *eu* que se deixa ver. A loucura é um recurso discursivo, mas também, e acima de tudo, uma construção imagética.

Loucura e doença mental se confundem na fala de Cláudia R. Sampaio, bem como na apresentação do programa e em sua tentativa de trabalhar uma imagem de poeta influenciada pela doença, que escreve a partir dela, ao mesmo tempo em que usa a poesia como ferramenta para se atingir alguma coisa, para se chegar a algum lugar. A narração em *off* de Cláudia Marques Santos, antes de dar voz à poeta em vídeo, fala sobre uma utilidade para a poesia: “A poesia serve para Cláudia R. Sampaio para falar de grandes coisas através das pequenas” e “A escrita é uma necessidade de lucidez”, são algumas das frases que ouvimos na apresentação do vídeo. É importante, depois disso, que a poeta apareça, de cabelos coloridos aos ombros, vestindo preto, rodeada de plantas e fumando inúmeros cigarros nos quase quarenta minutos de duração da entrevista. É importante, também, ouvir de Cláudia R. Sampaio que sua poesia parte do lugar da experiência, a qual narra brevemente no vídeo, dizendo dos momentos que passou nua, sedada e trancada em um hospital psiquiátrico. O hospital aparece ao mesmo tempo como um produtor e um mortificador de identidade, essa que se mostra e se esconde nos poemas e na fala de Sampaio, e também de um *eu* que vai se construindo e se apagando, tanto textual quanto biograficamente, a partir da poeta que se apresenta.

O livro *Outro nome para a solidão*, cuja publicação é a justificativa para que a entrevista aconteça, está dividido em duas partes. A segunda delas, chamada “Outro nome” é a que versaria sobre uma solidão física e visível. Segundo Sampaio, é um tipo de solidão que buscamos contornar pelas relações afetivas, procurando amigos, amores, libertações. Mas nos interessa agora principalmente o que se discorre na primeira parte do livro, denominada “Hospital”, cujo título já impõe aos seus leitores uma busca por traços visíveis e reais da experiência manicomial. Cláudia diz que essa primeira seção trata de um tipo de solidão que é a verdadeira doença, aquela que é incomunicável. Tal concepção de doença se ancora na impossibilidade da comunicação, revelando dessa forma a face da doença bem próxima ao nosso conhecimento da loucura na história do Ocidente.

Talvez nos assustemos um pouco ao pensarmos em uma literatura contemporânea produzida no contexto manicomial. Soa anacrônica a afirmação, principalmente pela crença muito comum de que os manicômios não existem mais. Pela fala de Cláudia R. Sampaio, percebemos que em Portugal eles nunca deixaram de existir, e, mesmo após a Reforma Psiquiátrica brasileira (Lei 10.216/2001), cujo objetivo era também o fechamento gradual dos leitos de internação, ainda nos deparamos hoje no Brasil com cerca de vinte mil leitos de hospital destinados a esse fim. Soma-se a esse fato a ideia de uma contrarreforma empreendida pelo atual presidente da república, que, além de incentivar a abertura de mais leitos e internações compulsórias, ainda financia a compra de aparelhos de eletroconvulsoterapia¹⁰. O Brasil de 2021, além disso, ainda vê crescer os números de “Comunidades terapêuticas”, que são manicômios escamoteados em instituições religiosas para tratar vícios e desvios em geral.

Nossa leitura da loucura como algo prejudicial, por mais que pareça enraizada em sociedade há muito tempo, é praticamente recente em termos históricos, remontando pouco mais de três séculos de internações. Se na Idade Clássica nossa relação com os loucos era sobretudo de fascínio, visto que esses detinham um poder de visão da verdade indisponível aos meros mortais, no século XVII ela passa ser montada sobre a ótica da exclusão. Trancafiemos os loucos nos Hospitais Gerais porque eles eram perigosos, e, ao mesmo tempo, a loucura passa a ser linguagem excluída. Não nos surpreende, portanto, que Cláudia R. Sampaio consiga apresentar em sua fala e em seus poemas esse gesto de aproximar doença mental e solidão, loucura e incapacidade de ser compreendida.

Uma hipótese que Michel Foucault apresenta para traçar a relação entre a loucura e a linguagem é a de que, em todas as sociedades, a produção dos discursos acontece ao mesmo tempo “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2014, p. 8). Proferido em setembro de 1970 na aula inaugural do Collège de France, *A ordem do discurso* trata principalmente dos procedimentos de controle e delimitação do discurso dentro da sociedade capitalista pós-guerra fria. Mas é também uma análise histórica sobre a genealogia do nosso processo civilizatório e as consequentes produções de subjetividades e identidades a partir deles.

¹⁰ Com a Nota Técnica nº 11/2019, “Esclarecimentos sobre as mudanças na Política Nacional de Saúde Mental e nas Diretrizes da Política Nacional sobre Drogas” o governo brasileiro apoia o retorno de uma lógica manicomial diante da doença mental e do uso de álcool e outras drogas.

Sobre esses procedimentos de exclusão, Foucault destaca algumas possibilidades de realizá-los, que se constituem por atuarem, entre outras formas, dentro ou fora do que é dito. Dos controles ditos “exteriores”, ou seja, aqueles que são exercidos de fora do discurso, o primeiro a ser destacado é a interdição: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (1996, p. 9). A linguagem interdita é aquela proibida pelos princípios e pelas convenções da sociedade, e é justamente a partir dessa proibição que a instituição constrói suas bases e suas leis. Enquanto os interditos da ação dizem respeito àquilo que não deve aparecer na ordem dos gestos, o da linguagem se refere ao que não se deve deixar passar no nível da fala.

Ao tratar do par opositivo *razão e loucura*, Foucault aponta ainda outro princípio de exclusão, marcado por uma separação e por uma rejeição. Desde a Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros, e acontece de suas palavras serem consideradas nulas, visto que é a partir delas que se reconhece sua loucura. Em seu ensaio “A Loucura, Ausência de Obra”, publicado em maio de 1964 na revista *La Table Ronde*, Michel Foucault afirma que, na história ocidental, a experiência da loucura tem se deslocado ao longo dos interditos da ação e dos interditos da linguagem. O nascimento dos Hospitais Gerais, no século XVII, de acordo com o filósofo, marca uma migração da loucura para a região dos insensatos, na qual ela permanece presa essencialmente aos atos sexuais, e não guarda com os interditos de ação senão um parentesco moral. Por outro lado, se torna cada vez mais explícita sua inclusão no universo dos interditos da linguagem, os quais envolvem a loucura nos internamentos clássicos (a fala da libertinagem, a blasfêmia, a feitiçaria e tudo que caracteriza o mundo da desrazão), visto que

a loucura é a linguagem excluída — aquele que contra o código da língua pronuncia falas sem significação (os “insensatos”, os “imbecis”, os “dementes”), ou aquele que pronuncia palavras sacralizadas (os “violentos”, os “furiosos”) ou aquele ainda que faz passar significações interditas (os “libertinos”, os “teimosos”). (FOUCAULT, 2019, p. 578)

Linguagem excluída, entretanto, não significa o mesmo que impossibilidade de fala. Mas, mais do que isso, o que venho chamando de primeira inscrição textual sobre a obra se dá principalmente pelos discursos que são montados sobre a poeta e, conseqüentemente, sobre a loucura.

Existem dois outros tipos de procedimentos que Foucault aponta como determinantes para o controle dos discursos em uma sociedade. O segundo a ser elencado se distancia do que foi visto

até agora pelo seu modo de produção, pois, enquanto o primeiro atuava como sistema de exclusão agindo no exterior do discurso, esse aponta para procedimentos internos, visto que são discursos que podem exercer seu próprio controle. Se trata de textos que se apresentam como comentários de textos outros, que não têm outro papel senão falar o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro. Esse procedimento age, “sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se se tratasse de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso” (FOUCAULT, 2014, p. 20). Para que ele venha a funcionar, dessa forma, é necessário que um dos termos (ou textos) da relação seja suprimido, o que não quer dizer que não existe a relação. “O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado” (FOUCAULT, 2014, p. 24), já que o novo se refere mais ao acontecimento ao redor do que é dito do que efetivamente o que é dito em si.

Mas há ainda um outro procedimento, que não se trata, como o primeiro, de dominar os poderes que certos discursos têm, muito menos de conjurar os acasos de sua aparição, como o segundo tipo. Michel Foucault desenvolve a ideia de um terceiro conjunto de normatizações, o qual tenta determinar as condições de funcionamento de um discurso ao impor aos indivíduos que o pronunciam certo número de regras, não permitindo que todo mundo tenha acesso a ele. Essa prerrogativa recai principalmente sobre os sujeitos que falam, já que ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer as exigências que ela faz. Tal qual em um ritual, Foucault acredita que esse procedimento define, acima de tudo, as qualificações que devem possuir os indivíduos que falam, e, junto disso, também “os gestos, os comportamentos, as circunstâncias e todo o conjunto de signos que deve acompanhar o discurso” (FOUCAULT, 2014, p. 35).

Esses tipos de procedimentos de controle não funcionam de forma independente, mas criam uma rede de relações a partir de todas as textualidades que se desenham. Isso se dá, no nosso caso, a partir do diagnóstico médico sobre o paciente, discurso esse que é responsável pela indicação da internação, por exemplo. O hospital é um construtor de identidades porque é em si uma fábrica de diagnósticos, um processo interminável de produções de significações. Uma obra que nasce a partir desse espaço não pode ser lida senão com tal tensão textual. Mas é interessante, sobretudo, como esse discurso oficializante trabalha a suposta eficácia das palavras, e fixa seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem e os limites do seu valor de coerção.

Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e, em parte também, políticos, não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos. (FOUCAULT, 2014, p. 37)

Para oficializar esse discurso, hoje, os consultórios médicos valem-se de descrições prescritas no DSM-5, ou seja, a exclusão da linguagem da loucura encontra sua vertente patológica a partir do momento em que é submetida a outra linguagem, essa escrita e oficial. DSM é como é comumente conhecido o *Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (sigla derivada do inglês *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), que é, como o próprio nome indica, um manual para definir os diagnósticos de doenças ou transtornos mentais. O livro está na sua 5ª atualização, o DSM-5, e foi criado pela Associação Americana de Psiquiatria. Desde sua primeira edição, lançada em 1952, esse manual tem sido base para os diagnósticos de saúde mental mais usados no mundo, incluindo Brasil e Portugal.

A partir desses dados, fica evidente que torna-se impossível discutir sobre a construção da imagem poeta louca não coincidindo com a textualidade inscrita na produção da própria loucura como doença mental. Devemos ver, então, da mesma forma como encaramos um elemento paratextual, essa apresentação discursiva da loucura como algo de fora, algo mais além, como uma relação. É somente a partir desse movimento que podemos encarar a obra em si, ver se ela realmente existe, e tentar, junto disso, apontar o que ela diz e, mais importante ainda, o que e como ela o faz.

2. Efeito Sylvia Plath: as poetas e a saúde mental

Em 2018, a jornalista Joana Emídio Marques publicou uma longa reportagem, no jornal virtual português *Observador*, sobre a poeta Sylvia Plath e o mito criado ao redor de sua imagem. Com o título “Sylvia Plath: há 55 anos morria o corpo e nascia o mito”, Marques inicia seu texto com uma narração quase literária dos últimos minutos da vida de Plath até o momento em que a poeta, ao fim do dia, depois de deitar os filhos e preparar a mesa para o café da manhã seguinte, enfiou a cabeça no forno do fogão e abriu o gás.

A partir desse acontecimento, a hipótese da jornalista é a de que nascia um mito, não entre os acadêmicos e os estudiosos da obra de Sylvia Plath, mas entre as feministas inglesas e americanas do final dos anos 60, as quais enxergavam o suicídio da poeta como uma resposta ao relacionamento abusivo e marcado por infidelidades no qual a autora vivia.

A sua poesia tornou-se secundária ao que foi a sua vida conjugal com o famoso poeta Ted Hughes, as traições, os maus tratos, a solidão, os desencontros fizeram dela a bandeira perfeita da luta feminista: a bela, jovem e promissora poetisa mata-se devido à infidelidade conjugal (MARQUES, 2018).

Desse modo, Plath começou a ser lida não como a poeta que era, mas principalmente por sua figura de vítima, acredita a jornalista, que afirma ainda que a romantização do suicídio e das doenças mentais é uma das “perversidades recorrentes nas artes e na literatura”. Apontando a construção da imagem da poeta similar a uma heroína de Danielle Steel, Joana Emídio Marques chega até mesmo a questionar se a morte de Plath não seria, ainda que de forma inconsciente, uma jogada de marketing, e a ilustra com os versos do seu famoso poema “Lady Lazarus”: “Dying/ Is an art, like everything else./ I do it exceptionally well.”¹¹

Alguns anos antes da divulgação do artigo de Marques, o psicólogo americano James C. Kaufman, em 2001, publicou, no prestigioso *Journal of Creative Behavior*, um breve artigo de onze páginas no qual apresentou o conceito “efeito Sylvia Plath”. Partindo de estudos quantitativos realizados por pesquisadores na área da criação artística e da saúde, Kaufman chegou à conclusão de que os escritores criativos são mais suscetíveis a doenças mentais, cujas recorrências aumentam se tais escritores forem poetas, e mais ainda se forem mulheres. O psicólogo defende que as poetas

¹¹ Na tradução de Mariana Ruggieri: “Morrer / É uma arte como todo o resto. / Eu o faço excepcionalmente bem”. Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2008/06/05/sylvia-plath-lady-lazarus/>. Acesso em: 26 fev. 2021.

são ainda mais propensas a desenvolver doenças mentais do que quaisquer outras mulheres proeminentes, como atrizes, cantoras e políticas.

O termo “efeito Sylvia Plath” é significativo para entendermos o estudo de Kaufman, não apenas por fazer referência direta à poeta americana que se matou aos trinta anos, mas por tornar sua atitude um paradigma, valendo-se dos sintomas clínicos e do diagnóstico “doença mental” justificado pela DSM-5 para teorizar o que ele chama de “efeito”. “Yet why should Plath’s writing — or any female poet’s writing — have a deleterious effect on their mental health?” (KAUFMAN, 2001, p. 46), se pergunta Kaufman, apontando à direção de que a escrita poética seria um desencadeador da loucura, ou, melhor, da doença mental.

Na parte final do artigo, intitulado “The Sylvia Plath Effect: Mental Illness in Eminent Creative Writers”, Kaufman se propõe a levantar algumas hipóteses que justificariam o fato de as poetisas serem mais vulneráveis a doenças mentais. A mais interessante delas, e a que parece mais aceitável pelo autor, se baseia na teoria de “autoeficácia” proposta pelo psicólogo Albert Bandura, a qual defende a importância de um pensamento positivo sobre as tarefas e as habilidades desenvolvidas. Em linhas gerais, o professor de psicologia social da Universidade de Stanford crê que, se as pessoas acreditam em suas aptidões, e se veem competentes nelas, tenderão a ser mais persistentes para alcançar os objetivos, e, conseqüentemente, menos ansiosas e deprimidas. O importante, nesse processo, seria o sentimento de que se está no controle da situação, o qual, quando percebido, faz com que os indivíduos se deem mais créditos pelos sucessos alcançados.

Tomando como referência a hipótese de Bandura, Kaufman, então, chega à conclusão de que o problema das poetisas tem como cerne a baixa autoestima que elas possuem, principalmente relacionada ao trabalho artístico que estão desenvolvendo. James Kaufman justifica ainda sua análise com a proposição romântica de que o trabalho poético, muitas vezes, é encarado como resultante de um fator externo, o qual pode ser denominado, por alguns, “musa”. A inspiração poética, assim, impede que o artista se sinta autoconfiante ao fim daquele poema, visto que não foi ele mesmo o responsável por sua construção, e sim um agente exterior ao seu pensamento.

Essa situação toma proporções outras, ainda mais agravantes, quando tomamos como referência as artistas do sexo feminino, já que, pelo histórico de subjugação e exclusão que as mulheres continuam enfrentando, sua construção de autoestima é mais difícil do que para os homens em geral. “Why would this issue only significantly affect female poets?”, se pergunta Kaufman, apresentando também a própria resposta: “Perhaps because of their predisposition to

depression and lower self-esteem” (KAUFMAN, 2001, p. 47). Tal predisposição à depressão não é desenvolvida melhor no artigo, deixando subentendida a ideia de que, pelo trabalho não ser efetivamente reconhecido por quem o fez, os números de ansiedade e depressão tendem a aumentar, principalmente analisando-se as poetisas. É interessante também perceber que os dados estudados por Kaufman são retirados de análises quantitativas feitas para analisar se a escritora possui ou não algum distúrbio mental dentro do que se espera do quadro.

Tendo como referência os estudos anteriores, e pensando principalmente no impacto que o discurso montado a partir deles tem em nossa sociedade, o que fica evidente é que a criatividade artística caminha por uma situação limite muito precisa entre a vida e a saúde mental. Nesse contexto, é imperioso perceber que o uso do termo “saúde mental”, e não “loucura”, tem uma recorrência constante, não apenas nas pesquisas de Kaufman, mas também em diversas outras que se propõem a discutir loucura e o processo criativo sob a ótica da clínica.

O discurso focado no conceito de saúde mental deriva de uma corrente da medicina em vigor desde o início do século XX, a qual foi implantada durante a transição do modelo asilar-manicomial para a psiquiatria clássica. A loucura, nessa época, foi “capturada” pela medicina, e ganhou seu status de patologia. Sobre tal prática de medicalização dos internos, Castel aponta que essa “não significa, de fato, a simples confiscação da loucura por um olhar médico. Ela implica a definição, por meio da instituição médica, de um novo status jurídico, social e civil do louco: o doente mental” (CASTEL, 1978 apud CARNEIRO, 2008, p. 211).

Para o psicanalista francês Jacques-Alain Miller, a saúde mental é uma questão de ordem pública, e defende que os que são considerados privados da primeira é porque atormentam a segunda. A história da loucura é marcada por um longo e complexo sistema de segregação social, apoiado na construção “do mito do individual e nas fronteiras fortemente estabelecidas entre o público e o privado: a loucura é temida porque ameaça a própria natureza do social” (CARNEIRO, 2008, p. 209).

A oposição entre saúde e doença remonta a nós à Antiguidade Clássica, quando a medicina, até o momento exercida somente pelos sacerdotes, passa a ser ciência médica, adotando métodos e discursos específicos para a pesquisa dos males humanos. O grego Hipócrates, considerado o pai da medicina, foi o responsável por estabelecer, por exemplo, a distinção entre sintomas e doenças, sendo que os primeiros eram apenas manifestações exteriores de algo que estava ocorrendo no organismo. O procedimento hipocrático tinha por objetivo descobrir como funcionava o corpo

humano, levando sempre em conta a ação do ambiente e da alimentação. Foi ele também quem elaborou e cumpriu um rigoroso código de ética, cujos preceitos estão contidos no juramento que até hoje todo médico faz ao se formar:

Prometo que, ao exercer a arte de curar, me mostrarei sempre fiel aos preceitos da honestidade, da caridade e da ciência. Penetrando no interior dos lares, meus olhos serão cegos, minha língua calará os segredos que me forem revelados, o que terei como preceito de honra. Nunca me servirei da profissão para corromper os costumes ou favorecer o crime.

Se eu cumprir esse juramento com fidelidade, goze eu a minha vida e minha arte boa reputação entre os homens e para sempre. Se dele me afastar ou infringi-lo, suceda-me o contrário.¹²

A partir desse trecho do juramento médico, ao mesmo tempo tão antigo e tão atual, fica evidente que a construção do discurso médico, esse que ainda exerce um controle sobre certas falas, também se monta a partir de uma ritualização da própria linguagem e dos seres que a pronunciam. Performa-se a doença mental para que a medicina consiga performar sua cura.

Apesar da discussão sobre *doença mental* tomando simplesmente seu viés patológico ter se popularizado, no campo da psiquiatria, no entanto, desde os anos 50, aparecem questionamentos ao redor desse conceito, como o empreendido por Kurt Schneider (1978). Segundo Schneider, não existe doença mental porque no *mental* não há disfunção, o que, da mesma maneira que a função, só diz respeito a um órgão, portanto só poderia haver disfunção cerebral. Como apontado por Ondina Maria Rodrigues Machado, o mais interessante dessa discussão é que podemos perceber até hoje tentativas de localizar no cérebro “alterações neuroquímicas indicativas de disfunções neuronais que justifiquem quadros tão subjetivos quanto a depressão, a euforia e mesmo a homossexualidade” (MACHADO, 2011, p. 4).

Outra oposição crítica importante é a do psiquiatra húngaro Thomas Szasz (1973), o qual defende que a doença mental é um “mito conveniente”. Esse mito revelaria a negação de que a vida é uma constante luta, e a saúde, assim como o seu oposto, é uma crença que implica no erro de se pensar que há um estado de ausência de doença. Szasz acredita que, para escolher entre saúde e doença, nos valem de juízos de valor, e são esses critérios morais que apenas resultarão na segregação do indivíduo doente.

¹² Disponível em <https://www.cremesp.org.br/?siteAcao=Historia&esc=3>. Acesso em 21 fev. 2021.

Há uma questão de hierarquia dentro dessa ordem social que fica explícita no pensamento de Szasz, mas também uma atenção à arbitrariedade da designação “doente mental”, quando o autor apresenta o questionamento sobre quem decide, quem exerce o juízo de valor que resultará na nomeação e suas implicações: o paciente ou o médico?

O artigo “The Sylvia Plath Effect” não deixa claro quais foram os critérios utilizados para selecionar os autores que são analisados, mas aponta que isso é feito principalmente com base nos textos denominado “biografias” encontrados disponíveis no mercado editorial, os quais trazem narrativas a respeito da vida e da obra de determinadas poetisas, com uma reflexão claramente romantizada de seus entrelaçamentos. O próprio Kaufman, durante sua explanação, apresenta ainda a contra-argumentação do psiquiatra americano Albert Rothenberg sobre o levantamento dos dados, ao apontar que as biografias desses indivíduos, principalmente os artistas criativos, sempre enfatizam traços e histórias que podem ser considerados sinais de doenças mentais, além de que “people with severe problems, mental or otherwise, make better subjects for books” (ROTHENBERG, 1995 apud KAUFMAN, 2001, p. 38).

Rothenberg é conhecido por suas pesquisas a longo prazo que envolvem o processo criativo nas áreas de literatura, arte, ciência e psicoterapia. Em seu livro mais significativo sobre o assunto, *Creativity & Madness*, lançado nos EUA em 1990, e sem tradução no Brasil, o psiquiatra parte da ideia dos “gênios problemáticos” (*troubled geniuses*), e sua não exaustiva lista de artistas assim chamados ao longo da história, para investigar de que forma posições tão ambivalentes e, ao mesmo tempo, opostas, como um grau excelente de criatividade e a psicose, podem existir na mesma pessoa. Rothenberg, então, chega à conclusão de que o que vem sendo chamado de “criatividade de alto nível” envolve um processo que transcende os modos usuais do pensamento ordinário, o que ele chama de “modo translógico de pensamento” (*translogical modes of thinking*), que pode ter alguma semelhança com o diagnóstico de um transtorno psicótico. O pesquisador também defende que, na verdade, todos os tipos de trabalhos criativos derivam geralmente de um processo consciente da mente, e não de um estado alteradamente místico ou transformado, como acontece no mito da inspiração.

A crítica empreendida por Albert Rothenberg, apesar de ainda muito enviesada na lógica da racionalidade e da consciência humana, se baseia também na oposição entre saúde e doença, nesse caso, especificamente, as mentais. Sua defesa principal, portanto, se fundamenta na ideia de que, sobre a criação artística, criativa, nada pode ser patológico, e muito menos seu processo se

baseia em motivações patológicas, “pelo contrário, suas raízes são altamente adaptativas e saudáveis em sua natureza e função psicológica” (ROTHENBERG, 1990, tradução minha.). Dessa forma, o autor acredita que os aspectos criativos do pensamento não têm nada a ver com os distúrbios patológicos da psicose, mas o seu oposto. A criação teria, na verdade, uma ligação com a saúde, já que geralmente deriva de mentes ditas sadias. Sua hipótese principal é a de que, na realidade, durante o processo criativo, os artistas estariam mais saudáveis do que nunca. Há, inclusive, uma tendência, por parte de Rothenberg, a acreditar que as pessoas imersas nessas categorizações conseguiriam flunar entre o processo psicótico e o processo criativo, a depender da forma como sua mente está sendo usada: “A pessoa que é altamente criativa e também é psicótica pode, e o faz, alternar entre os processos patológico e criativo.” (ROTHENBERG, 1990, tradução minha.).

Tendo em mente tal oposição crítica, volto outra vez à pesquisa de James C. Kaufman para pensar quão intrigante é seu posicionamento a respeito da literatura como criadora de um “efeito”, esse que pode desencadear a doença mental. Para Kaufman, a escritura desencadeia a loucura, o que vai de encontro a outra posição amplamente difundida ao público comum, a de que, supostamente, os poetas deveriam ser mais saudáveis do que os outros escritores, visto que a poesia é frequentemente utilizada em sessões terapia, isso por ser considerada uma forma particular e emotiva de se escrever. Essa ideia pode também ser encontrada no estudo “The Sylvia Plath effect”, deixando ainda mais claro que a análise proposta, além de não considerar as produções poéticas realizadas por essas artistas, apresenta concepções enviesadas e passíveis de discussões a respeito do que é a própria poesia. Parte-se do senso comum para analisar os dados que foram levantados, e o que aquelas poetas dizem, e como elas dizem, nos seus poemas sequer é mencionado no texto, como se fosse essa uma expressão menor em face aos números encontrados.

3. A literatura e a vida: uma solidão com utilidade

Ao nos depararmos com uma pesquisa que causou tamanho impacto, tanto na área médica quanto na dos estudos culturais, percebo que o que me persegue e me atormenta nessa discussão é a impossibilidade de concordar com as relações estabelecidas entre a criatividade e a saúde, as quais devem se dar principalmente por conta de uma concepção dissonante da própria criação artística. Para trabalhar esse aspecto com um pouco mais de cuidado, volto ao pensamento de Gilles Deleuze (2011) ao considerar a poesia não uma composição estética/terapêutica da própria vida e dos sentimentos de um indivíduo, mas, assim como toda a literatura, um agenciamento coletivo de enunciação.

No ensaio “A literatura e a vida”, Deleuze defende que produzir um texto literário é ocupar uma zona de vizinhança em relação a si mesmo. Para chegar a essa conclusão, o filósofo lança mão de seu conceito de “devir”, ao afirmar que a escrita é inseparável de tal processo: “ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível” (DELEUZE, 2011, p. 11). O verbo “devir”, mais do que vir a ser, transformar-se, carrega, na filosofia deleuziana, a ideia de um fluxo permanente, que transforma as realidades existentes durante seu movimento operatório ininterrupto. Por conta disso, a literatura nunca poderia ser considerada uma doença. A doença, para ele, não se assemelha às operações que possibilitam a escrita, mas a parada de um processo, o encerramento do fluxo-devir.

A literatura aparece então como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. (DELEUZE, 2011, p. 14)

Tomar a literatura como um empreendimento produtivo de saúde deixa evidente que Gilles Deleuze encara a poesia de modo imediatamente oposto àquele trabalhado por Kaufman. Enquanto este se vale de números para dizer sobre e apontar os fundamentos da doença mental, o primeiro aos poucos abandona as informações da vida física e pessoal do sujeito que escreve em vias a se concentrar na obra e nas potências que essa criação traz para pensar a construção de subjetividades e de saúde. Se para Kaufman a poesia se enquadra como uma produção íntima de um escritor ou uma escritora, muitas vezes influenciada pela vivência da poeta que sofre, é no mínimo estranho

não encontrar em nenhuma parte de sua pesquisa qualquer menção ao conteúdo que tais poetas escrevem. A obra é engolida pelo diagnóstico. A obra é uma parada, um efeito. Ler dessa maneira, conseqüentemente, é impor uma forma de expressão a uma matéria vivida. Nesses termos em que é colocada, fica evidente que a poesia não pode ser considerada outra coisa que não a expressão mais interior da doença, criação que, enquanto se constrói, reafirma aquilo que expressa, que é o seu fim.

As tensões entre diagnósticos, fluxos inconscientes e processos criativos não são novidades no terreno da psicanálise. Em sua paradigmática obra *A interpretação dos sonhos (Die Traumdeutung)*, publicada em 1889 com a data de 1900, Freud, de uma forma inovadora à época, aborda os processos (inconsciente e pré-conscientes) envolvidos no sonho, incluindo não somente o próprio ato de sonhar, mas também o recordar e o relatar o sonho. Apesar de serem objeto de estudo desde a antiguidade, a análise dos sonhos pela perspectiva psicanalítica se deu de uma forma radicalmente nova, ao investigar as relações entre o conteúdo manifesto e os pensamentos oníricos latentes. A hipótese de Freud é a de que os pensamentos do sonho equivaleriam aos processos do inconsciente, sendo o primeiro uma espécie de janela para se acessar o segundo. Para empreender e posteriormente relatar seu método, o criador da psicanálise se valeu da poesia como modelo para analisar os movimentos envolvidos no sonho.

A bem dizer, o que ele erigiu em paradigma de sonhar não foi nem a “poesia”, mas o processo poético, com ênfase naquele aspecto produtivo que transparece no étimo da palavra (poien = fazer). Essa tônica é bem perceptível no emprego, nada casual, que Freud faz da expressão *Traumarbeit* (o “trabalho do sonho”) (MERQUIOR, 1979, p. 84).

De acordo com José Guilherme Merquior, ao pensar o conceito de *Traumarbeit*, Freud consegue aproximar os domínios do inconsciente e do trabalho artístico principalmente por seu aspecto construtivo (aquilo que está em constante trabalho e processo). A análise freudiana separa, nesse gesto, a criação artística da patologia, visto que, para Freud, uma das definições de doença seria a *improdutividade*. No artigo “Luto e melancolia”, de 1916, por exemplo, o austríaco afirma que apenas a melancolia poderia ser encaixada no pensamento da doença, justamente por não ser uma espécie de produção, ao contrário do luto, cuja atividade fecunda é capaz de levar o sujeito à superação da perda.

Apesar das aproximações constitutivas entre sonho e delírio, em seus breves ensaios dedicados à criação estética, Sigmund Freud também tenta guardar as diferenças entre o domínio

da arte e os territórios do sonho ou da neurose. A mais marcante dessas diferenças seria a face *intencional* e construtiva da arte, a qual, por conta de seu regime semiótico, se distanciaria do ambiente onírico por um aspecto decisivo: a sociabilidade do seu signo. Ao contrário do sonho, como defende Freud, a experiência artística se fundamenta em significados *partilháveis*. Sendo assim, ao reduzir o regime artístico a dados patológicos do sujeito que os sofre, ou seja, não considerar a criação artística como fenômeno expressivo, apaga-se não somente a sua face produtiva, mas também a social.

Tal análise da teoria freudiana foi proposta por Merquior no ensaio “Psicanaliteratura”, o qual empreende sobretudo uma crítica ao interesse dos estudos literários pela psicanálise, que muitas vezes se reduz a certo biografismo egocêntrico da vida do sujeito artista. Para se valer de um exemplo, Merquior cita uma suposta notável vertente da psicanálise em crítica: a psicanálise “gnóstica” de Harold Bloom, a qual seria voltada para o estudo dos mecanismos de defesa mobilizados pela *anxiety of influence*, esses que presidiriam a formação de um “estilo individual”. Merquior defende que tal interesse parte da ideia de uma analogia existente entre “a expressão estética e os veículos naturais do inconsciente”, junto da “descoberta” de que grande parte da criação escapa do comando consciente do escritor. No entanto, parece que essas correntes, ironicamente, desprezam que Freud aponta ao sentido oposto, defendendo uma face intencional e construtiva da arte (MERQUIOR, 1979, p. 84). Na hipótese do crítico literário, esse tipo de análise da obra de arte nada mais seria do que um “freudismo vulgar”, explicações obtusas que não conseguem dar conta da “natureza” e da “estrutura” do objeto estético.

O mais das vezes, essas leituras estreitas e achatadoras exemplificam a falácia do *biografismo*: reduzem a obra a um epifenômeno da vida, como se se tratasse de um eu autista; ou, quando nada, destacam nela, de maneira patentemente arbitrária, “reflexos” da vida do autor sem atender ao seu sentido posicional na estrutura da obra. (MERQUIOR, 1979, p. 89-90)

A atenção dada à estrutura da obra, mais ainda, ao “sentido posicional” dos elementos nessa estrutura, deixa evidente uma marca temporal da teoria literária. A vertente estruturalista da crítica se colocava de modo combativo às análises centradas no biografismo do autor, correntes não apenas na academia, mas também em toda uma esfera social que se aproximava do elemento estético apenas a partir de sua dimensão individual. Apesar disso, e com algumas ressalvas, as críticas empreendidas por Merquior ainda podem ser vistas como atuais, se pensamos, por exemplo, no detalhado (e diria até mesmo equivocado) estudo empreendido por James Kaufman, o qual se

propõe a traçar relações entre a doença mental e os processos criativos de poetas, publicado há poucos anos. Na verdade, o estudo de Kaufman despreza quaisquer aspectos do que chamamos de “processo”, e empreende seu investimento na relação estabelecida entre as doenças mentais e as poetas.

Um tanto mais recente é a entrevista de Cláudia R. Sampaio ao programa *If you walk the galaxies*, em 2018. A narração em *off*, que aparece tanto na abertura quanto nas “subseções” do vídeo, ao que tudo indica, pretende situar no mundo a obra de Cláudia, artista que acabara de lançar o livro *Outro nome para a solidão*, aos possíveis leitores que a encontrarão. Para isso, apesar de ler alguns trechos de poemas, a narradora também faz um panorama da vida da poeta, deixando claro que as experiências com a doença mental e também suas internações psiquiátricas são pontos fundamentais para a leitura do livro. A poesia surge, nesse momento do vídeo, mas também no discurso da própria poeta, como uma forma de fuga da doença, e a escrita como uma tentativa de lucidez. Enquanto a doença mental se apresenta a Cláudia R. Sampaio de modo a representar uma impossibilidade de comunicação, uma espécie de solidão, os movimentos que são descritos no livro, e no discurso erigido ao redor dele, pretendem ultrapassar tal barreira. Sendo assim, a escrita seria a cura para a doença e para o isolamento do sujeito, se tornando uma “solidão com utilidade”.

Se tomamos como referência os estudos iniciais de Freud para pensarmos a criação artística, nos deparamos com uma ideia escamoteada de função social da arte. É a partir dessa posição que conseguimos ainda perceber certo ideal terapêutico e, também, profilático na arte literária como instrumento da psicanálise. Ao colocar em contato o sujeito neurótico e o criador artístico, Freud defende que, apesar de o criador se nutrir de suas neuroses, é certo que ele também as supera no desenvolvimento da *poiesis*.

No processo artístico, de acordo com Freud, verifica-se uma regressão a etapas primitivas da vida psíquica, por isso ele chega a defender que o artista, em certa medida, é quase sempre infantil. Para a psicanálise, o neurótico é produto de um “psiquismo truncado em seu desenvolvimento libidinal”, por isso então artista e neurótico parecem compartilhar tal condição “regressiva”. No entanto, segundo o criador da corrente de psicologia do ego, Ernst Kris, esse paralelo é sempre relativo, já que a regressão do artista seria parcial e temporária, ou seja, controlada. Soma-se a isso a ideia de que, para a Freud, o artista se vale da regressão com um cunho sublimatório, enquanto o neurótico seria aquele que não consegue “sublimar a contento os seus impulsos e frustrações” (MERQUIOR, 1979, p. 86).

Os retornos dos artistas a estados psíquicos anteriores seriam, na arte, um agente para se sobrepor à parada imposta pela doença. Merquior defende, ainda, que, do ponto de vista social, a própria cultura se confunde com a sublimação, o que seria, portanto, algo consideravelmente positivo.

Animal prematuro, biologicamente condenado à insaciabilidade de suas pulsões, o homem procura sempre erigir a cultura numa espécie de vasto *Ersatz* daquela plena satisfação que só conheceu na vida intra-ulterina. Cultura, como observou Geza Roheim, (...) é no fundo uma vasta sublimação da nossa nostalgia do ventre materno. Sendo cultura, a sublimação *une*, ao passo que a neurose *isola*. Os *artistas* podem ser da raça de Saturno, solitários egocêntricos; mas a *arte* nunca deixa de ser fundamentalmente social (...). (MERQUIOR, 1979, p. 86)

Ao nos debruçarmos sobre o argumento de que a arte serve como um amálgama cultural, temos a perspectiva de que a criação pode vir a funcionar menos como regime de expressão e mais como agente de catarse. Desse modo, tal vertente aproxima a teoria de Freud do antigo argumento, também terapêutico e profilático, de Aristóteles ao resgatar a arte literária da severa condenação platônica. Em sua *Poética*, o filósofo grego defende que os poetas devem retornar à República justamente por sua utilidade na vida social, visto que, na criação, os sentimentos por eles expurgados não são apenas os individuais, mas, através do compartilhamento deles, os da coletividade como um todo.

Pensar a criação artística em consonância com processos mentais nos remete a um amplo terreno que fundamenta a psicanálise freudiana desde o início do século XX, como também à própria esquizoanálise. Essa teoria/prática criada por Gilles Deleuze e Félix Guattari na década de 1970, além de tentar romper com os diagnósticos médicos, os quais enquadram sujeitos em categorias e impedem o fluxo de informações com outros territórios, é fundada como uma reação à psicanálise, a partir da crítica à proposta do inconsciente desenvolvida por Sigmund Freud.

Deleuze e Guattari trabalham a ideia de um inconsciente maquínico, trespassado ativamente por fluxos desejanter, os quais se opõem ao inconsciente visto como um teatro de representações, que é como eles leem a proposta de Freud e seu Édipo a ser superado. O inconsciente e a poesia estão no campo do processo, tanto para a psicanálise quanto para a esquizoanálise, mas nunca como uma parada desse. Freud defende que existe uma autonomia da arte frente ao patológico, e diferencia a produção do sonho da poética porque essa última, enquanto sublimação, atua como amálgama cultural. Já para Gilles Deleuze, em “A literatura e a vida” (2011), a poesia é uma enunciação coletiva, que só começa quando encontra essa zona de indiscernimento em que deixa

de dizer “Eu” e passa a dizer “Nós”. Há um *eu* que morre no processo, mas ele vira outra coisa: uma língua que falta, um eu que falta, um povo que falta. E é somente a partir da falta e de seus nomes que conseguimos lê-lo. É somente a partir do que desaparece e se renomeia que ele brilha.

Parte 2: Um eu que falta

4. Cláudia R. Sampaio em edição (um preâmbulo)

Começo minha comunicação defendendo que há um discurso que se monta sobre a figura da poeta louca Cláudia R. Sampaio, e outro discurso que se inscreve a partir de suas obras. Minha hipótese é que ambos os discursos operam juntos em uma lógica quase impositiva de significação. Há o que se interpretar, mas, mais do que isso, há de se interpretar. Penso nos leitores que tomam o livro nas mãos, penso também na jornalista Cláudia Santos dizendo “A poesia serve para Cláudia R. Sampaio para falar de grandes coisas através das pequenas”, e principalmente nos leitores que tomarão nas mãos o livro após assistir a reportagem. Ler o livro é procurar um segredo, essas pequenas coisas que são ditas, nas quais é possível ler a coisa maior.

Mas há também o discurso que se funda a partir da intromissão desse *eu* nos poemas. Não qualquer *eu*, diga-se de passagem, mas um *eulouca*, o qual grafo dessa maneira já que são palavras que só existem porque são inseparáveis neste trabalho. Ao mesmo tempo, são termos que mutuamente se excluem, mas sua condição de existência é justamente tal relação de exclusão. Relação essa que nos leva a pensar o *eu* biográfico de Cláudia R. Sampaio em seus movimentos de estetização autoimagéticos dentro da obra, os quais criam a possibilidade da *eulouca* duplamente inscrita.

Cláudia R. Sampaio é poeta, pintora, roteirista e louca. Nasceu em Lisboa em 1981 e publicou os livros *Os dias da corja* (Do lado esquerdo, 2014), *A primeira urina da manhã* (Douda Correria, 2015), *Ver no escuro* (Tinta-da-China, 2017), *1025 mg* (Douda Correria, 2017) e *Outro nome para a solidão* (Douda Correria, 2018). Com exceção do título publicado pela Tinta-da-China, que hoje é uma editora de porte médio em Portugal, todos os livros de Cláudia circularam em pequenas tiragens, algumas dessas não chegando a 100 exemplares, e atualmente estão esgotados nas editoras. Isso deixa evidente que essa voz, esse segredo e essa loucura montada pelo discurso editorial circularam em um número restrito de lares e leitores que poderiam significá-los.

É claro que, para tomar essa afirmação, devemos levar em conta que o território português e seu número de habitantes é bem menor do que o que estamos familiarizados na realidade brasileira. No entanto, Portugal ainda é um país que consome muitos livros, muito mais do que o Brasil, havendo um grande número de vendas deles. Uma pesquisa realizada pela Associação Portuguesa de Editores e Livreiros, por exemplo, apontou que em 2018 compraram-se 11,7 milhões de livros no país, um número expressivo ao pensarmos nos seus 10,28 habitantes estimados no

mesmo ano. Paralelamente, no mesmo período, o Brasil contava com 209,5 milhões de pessoas, segundo o IBGE, que adquiriram 44,4 milhões de exemplares, em um ano em que esse consumo aumentou 4,6%.

Em 2020, uma das maiores casas editoriais de Portugal, a Porto Editora, colocou em circulação, em todas as livrarias do país, uma reunião poética de Cláudia R. Sampaio, chamada *Já não me deito em pose de morrer*, que foi publicada na coleção “elogio da sombra”. O escritor Valter Hugo Mãe, responsável pela concepção e pela seleção dos autores da coleção, a apresenta como um lugar de ouvir segredos, o que justifica também sua predileção pelos textos poéticos. “A poesia é a auscultação mais completa do indivíduo e do mundo”, afirma Mãe no texto de apresentação do projeto, que está disponível no site da Porto¹³. Fica mais clara a inserção do livro de Cláudia R. Sampaio nessa coleção ao lermos, ao fim do texto, que “elogio da sombra é um lugar de encontro para quem não se basta com medianias e valida a vida a partir do seu amplo mistério, do quanto tem para revelar.¹⁴” É interessante percebermos que há um discurso anterior às obras, e ele se funda na ideia de algum segredo a ser revelado, alguma coisa que precisa ser significada.

A própria ideia de coleção já diz muito também sobre um discurso unificador, que caminha não apenas em uma significação única, mas em uma suposta unidade. Nesse caso, a coordenação de Valter Hugo Mãe pretende trazer ao público mais amplo o mistério, o segredo. Quando o escritor se prepara a lançar a antologia de Sampaio, Cláudia R. Sampaio já era minimamente conhecida no território português, não apenas como poeta, mas também como artista visual da galeria Manicómio. No texto de apresentação do livro *Já não me deito em pose de morrer*, Mãe toma a imagem da tragédia pessoal, a qual supostamente se justifica por “saber a delicadeza quando tudo em seu redor propende para o grotesco e a cabeça se desafia em dúvida.¹⁵” E é ainda na lógica da loucura e da saúde que Valter Hugo Mãe justifica a seleção da poeta, levantando também a bandeira de uma poesia que, antes de se tornar panfletária, se apresenta como “terapêutica”.

A expressão de Cláudia R. Sampaio é das mais contundentes da contemporaneidade. Não se ergue panfletária, ergue-se numa urgência íntima que não teme expor, usando sua vulnerabilidade para força, como alguém que mapeia as feridas procurando cicatrizá-las, e também glorificá-las, com o verso. Toda a poesia abeira a terapêutica, e aqui a terapêutica é fundamental, inclusive como forma de classificar cada detalhe do mundo, como protesto e como alegria do

¹³ Disponível em <<https://www.portoeditora.pt/elogiodasombra-sobre>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Disponível em <<https://www.portoeditora.pt/produtos/ficha/ja-nao-me-deito-em-pose-de-morrer/23594111>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

possível. A loucura e a terapia são íntimas e fertilizam, a um tempo, o pensamento e a sabedoria. Que maravilha o desabrido desta poesia. Que maravilha que não seja demasiado limpa, demasiado educada, e se coloque sobretudo enquanto necessidade além da razão e de qualquer etiqueta.¹⁶

Cláudia R. Sampaio foi publicada no Brasil somente em 2019, e fui eu o responsável por trazer seus livros ao público brasileiro. Não diferente da proposta de Valter Hugo Mãe, foi também a imagem do par loucura/doença mental que guiou a concepção da obra *Inteira como um coice do universo*, que reúne (na íntegra) os livros *A primeira urina da manhã*, *1025 mg* e *Outro nome para a solidão*. Esses três livros reunidos é o que temos chamado de “trilogia da loucura” ou “trilogia do hospital”, já que todos eles tratam especificamente deste assunto: o antes, o durante e o depois da internação psiquiátrica, e foi justamente essa chave de leitura que foi divulgada para a promoção da edição brasileira.

Me parece que é sempre necessário me justificar: eu não a estou chamando de louca, não sou eu, mas, ao mesmo tempo, todo meu trabalho de edição e divulgação do trabalho de Cláudia R. Sampaio tem encontrado essa zona de enunciação. Mas me justifico: o nome “trilogia do hospital” foi dado pela própria poeta durante nossas primeiras conversas, quando expus o desejo de reunir os três títulos em um único volume. A única dúvida de Cláudia é qual título deveríamos usar para fazer com que os livros se apresentassem juntos, mas sem perderem suas particularidades. Minha sugestão foi retirarmos alguns versos que aparecem nos poemas e a partir deles pensarmos em qual se encaixaria melhor como título.

Dessa forma, Cláudia então me enviou uma lista enorme de possíveis títulos, dentre os quais dois me chamaram a atenção: *Inteira como um coice do universo*, que traz a amplitude do elemento místico e também o seu mistério (inteiro mas um tanto fragmentado), e *Já não me deito em pose de morrer*, que causa de cara um estranhamento construtivo, por conta da morte e de sua suposta atuação, evidente pelo vocábulo “pose” — e não seria esse também o paradoxo da doença? Após descartamos a ideia de usarmos todos os títulos sugeridos na folha de rosto da publicação, decidimos pela primeira opção, deixando livre o segundo título para uma futura publicação da autora, a qual veio acontecer quase um ano depois pela Porto Editora.

Esse preâmbulo aponta ainda o *dizer de fora*, e as especificidades de um texto que vai se construindo ao redor da poeta, principalmente por conta dos agentes e dos fatores (políticos/editoriais/sociais) que se aglomeram ao redor de uma publicação. Por mais que visem

¹⁶ Idem

minimamente contextualizar a produção discursiva exterior, parece que corroboram mais do que refutam o que venho problematizando no capítulo: a relação entre loucura e criação artística sem levar em conta o segundo elemento desse dístico textual.

No entanto, ao propor uma teoria de leitura que leve em consideração a obra tanto quanto a vida da poeta, é necessário pensarmos nas condições particulares que se aglutinam ao redor do que está se designando como “obra”. E, ao mesmo tempo, se lidamos com uma produção textual que já se anuncia potencializada pelas experiências pessoais de quem a escreve, também é necessário analisar o que se cria a partir desse segundo texto, ou seja, o que ele diz. Tal movimento parece ser justificável para pensar certo *eu* entre o biográfico e o poético, que se enuncia e que morre enquanto se inscreve como “louca”. Tomamos, então, a “triologia da loucura” em vias de tentar depreender dela aspectos que nos permitam analisar tal loucura como expressão e também como estetização da própria poeta.

5. Eles não percebem que eu também desabo

Cláudia R. Sampaio, que não esconde as particularidades de sua história de vida nas entrevistas de promoção dos livros, insiste que a experiência das internações, às quais esteve submetida em pelo menos três momentos, são indispensáveis para construir seu trabalho. Mesmo não incorrendo na questão da autobiografia, de um eu atento à expressão de intimidade do sujeito, é impossível dissociar completamente a experiência e a expressão, visto que é desse lugar que parte a própria escrita dos poemas, e as consequentes significações que podemos deles depreender. E ao vermos a obra de Cláudia apresentada por ela mesma, temos a junção do fato exterior, a internação, ao seu desencadeamento nos processos de subjetivação que são criados a partir da escrita.

Olhar para esse *eu* que se enuncia na “Trilogia da loucura” nos remete a um dos problemas fundamentais da linguística, de acordo com Émile Benveniste, que é o ponto na língua onde se fundam necessariamente a linguagem, a subjetividade e, em última análise, a própria sociedade. Para chegar a essa afirmação, o linguista francês discute sobretudo a respeito do uso dos pronomes pessoais, os quais seriam “o primeiro ponto de apoio para a revelação da subjetividade na linguagem” (BENVENISTE, 1976, p. 288). Ele defende, assim, que as formas pronominais “eu-tu” são passíveis de ser identificadas apenas no evento da enunciação que as contém, funcionando como tipos móveis que se dispõem sobre um vazio. Isso quer dizer, principalmente, que, ao nos depararmos com um *eu* no discurso, devemos ter em mente que ele toma como referência a enunciação e o que se monta ao redor dela, o que é sua própria condição de existência.

Para Benveniste, é na linguagem e pela linguagem que podemos nos constituir como sujeitos, e “só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade, que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE, 1976, p. 286). A subjetividade seria, então, a capacidade do locutor de se propor como sujeito. Por isso, Émile Benveniste também pensa nas formas vazias da linguagem a partir desse *eu* que se anuncia, as quais são apropriadas pelo locutor para se referir a sua pessoa. Diferente da maioria das palavras, os pronomes pessoais (que existem em todas as línguas) não remetem a um conceito nem a um indivíduo, pois não existe uma definição conceitual de “eu” como existe, por exemplo, da palavra “ar”. Sua referência é sempre atual, e indica o ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor (BENVENISTE, 1976, p. 288).

Nessa teoria, a linguagem aparece como uma possibilidade da subjetividade, essa que só emerge a partir de uma provocação do próprio discurso. Benveniste acredita que a instalação da

subjetividade, por esse recurso pronominal, cria a categoria da pessoa dentro e fora da linguagem. Nos deparamos, portanto, com uma zona de dupla inscrição, entre o que se enuncia e o que se cria a partir da enunciação. Além disso, o linguista também aponta que a emergência do ser na propriedade fundamental da linguagem se dá ao mesmo tempo que cria uma consciência de si mesmo.

No entanto, tal consciência só é possível se experimentada por contraste, ou seja, por oposições na própria linguagem. Enquanto “eu” e “tu” se mostram como termos complementares e reversíveis, a linguagem só acontece porque cada interlocutor se apresenta como sujeito (“eu”) do discurso. O “eu”, quando enunciado, propõe uma pessoa que é exterior a mim e também meu eco: “eu falo tu, ela fala tu” (BENVENISTE, 1976, p. 287). Assim, por mais que sejam termos complementares, Benveniste defende que o “ego” tem sempre uma posição de transcendência quanto a “tu”, e reside justamente aí o fundamento linguístico da subjetividade: numa relação dialética que englobe os dois termos (“eu” e “outro”) e os defina pela relação mútua (BENVENISTE, 1976, p. 287).

É nessa lógica da relação e da exclusão mútua que se constrói e se comporta a *eulouca* na produção de Cláudia R. Sampaio. É possível vermos tal movimento ao tomarmos o primeiro poema do primeiro livro da trilogia, *A primeira urina da manhã*, que só marca o espaço de locução, hospital, ao indicar uma saída dele:

Sai-se do hospital com a tontura
dos círculos
com uma picadinha no cérebro,
uma barriga a mais
sai-se com a Lena que grita
pela mãe
e com o Rui, que joga Sudoku
com o diabo
sai-se com feridas na língua
e nos olhos
e um coração espalmado e servido
em travessa
sai-se e fuma-se até ao vômito
e cheiram-se as flores como
se o início do mundo (...)

(SAMPAIO, 2019, p. 9)

A obra, construída junto da estetização da poeta louca, se inicia indicando uma saída que é dupla: a primeira, narrativamente escrita nos versos, a saída do hospital psiquiátrico, e a segunda,

sintaticamente marcada no sujeito da enunciação, que se esconde. Esse poema, cujo título é “1” (dando início a uma sequência numerada que preenche todo o livro), já indica a tensão do “eu” que se espalha pela produção de Cláudia R. Sampaio.

Pelos versos acima percebemos a recorrência de um “eu” disfarçado com a partícula “se”, que, não indicando a passividade da ação, marca um sujeito indeterminado, de acordo com as normas da gramática de língua portuguesa. Soa irônico perceber que o início desse projeto, que pretende explorar a experiência do hospital na construção da poesia, se marca com um “eu” fugidio, que não se anuncia completamente.

Quem sai do hospital? Essa indeterminação se, por um lado, indica ação genérica, também pode denunciar uma falta de possibilidade na atribuição da ação. Quem sai do hospital? Não um “eu” completo, inflexível, que abre o livro e proclama a experiência depois da internação, mas a dissolução de uma unidade fixa, determinada, que se baseia na razão para gritar: eu faço, eu penso, eu existo a partir disso. A *eulouca* que sai é um “eu” que escapa, e se transforma de novo a partir das coisas, pois fuma até que vomite, pois cheira as flores como se fosse o início do mundo (o que realmente é).

Na estrofe seguinte, lemos:

Sai-se com a concretude de
um queixo para levantar
com o ego desmaiado em braços
uma mãe pendurada ao peito,
uma promessa de retorno
sai-se a galope sem sair do
mesmo sítio.

(SAMPAIO, 2019, p. 9)

Um dos primeiros elementos que se destacam nesses versos é a oposição entre “um queixo para levantar” e “o ego desmaiado em braços”. Essa leitura funciona como uma denúncia do “eu” que, antes de se fixar em uma subjetividade, no ego, desaparece em seu próprio movimento de ampliação. Ao anunciar a experiência com “Sai-se”, mais do que dizer que não sabe-se quem sai, o texto marca também uma enunciação coletiva, uma ação comum no amálgama cultural. Essa recorrência ampla do verbo funciona como se disséssemos “Você sai de algum lugar e acontece alguma coisa”, mas esse “você” não indicando um interlocutor outro e sim uma amplitude, que pode ser também um “eu”, nesse acordo verbal em que considera-se a experiência comum à maioria

das pessoas. Nesse caso, especificamente, essas pessoas, que compartilham a experiência, compartilham também o mesmo espaço de interlocução: o hospital.

A permanência da instituição psiquiátrica também é destacada no trecho do poema. O que ele discursivamente apresenta é que do hospital não sai-se efetivamente, já que “sai-se a galope sem sair do / mesmo sítio”. Nessa estrofe, de forma semelhante às duas seguintes, o “eu” só aparece no discurso pela inferência que fazemos a partir da recorrência do verbo “sair”. Talvez não seja uma saída completa do hospital, mas ao menos a tentativa de uma saída da linguagem (ou pela linguagem). Linguagem que diz e, enquanto diz, constrói um sujeito, o qual se dissolve junto do preenchimento de suas formas vazias. Nesse caso, a linguagem deixa de dizer “eu” para dizer “nós”, ou mesmo dizer nada.

A loucura, quando emerge no texto poético, causa justamente isto: a violência da desconstrução na linguagem, enquanto abala a soberania de um “eu” absoluto e cria, com isso, a novidade. No poema, “sai-se com feridas na língua”, além de nos olhos, e encara-se o mundo como se tudo fosse novo, como se fosse o início dele. Parece que está nesses versos a chave da dupla inscrição do *eulouca*, tal como, ao ler Proust, Deleuze consegue ver o que a literatura produz na língua, e acredita que

ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. (DELEUZE, 2011, p. 16)

É nessa terra estrangeira, em um exílio involuntário, que o “eu” se enuncia na obra de Cláudia R. Sampaio, aproximando-nos também de Deleuze com a imagem da língua tomada por um delírio que “a faz precisamente sair de seus próprios sulcos” (2011, p. 16). A isso chamo de *eulouca*, tal partícula de intromissão que faz a linguagem delirar ao mesmo tempo que constrói sua própria zona de enunciação.

Apesar de todos os textos do livro trazerem a chamada à experiência a partir da expressão (ou vice-versa), a partícula “eu” só aparece textualmente marcada no terceiro poema de *A primeira urina da manhã*. Tal poema se inicia da seguinte forma:

estou no hospital psiquiátrico
onde as árvores são mais descompassadas
ainda estou metade debaixo da cadeira
em que costumava sentar-me
o Carlos cumprimentou-me e falou-me do tipo
que lhe apertou o pescoço

não percebeu que estou toda colada
e que me falta o pires para pousar a chávena

(SAMPAIO, 2019, p. 14)

Há, na reunião desses versos, a chamada para um espaço de locução e também para a experiência. Fala-se desde o hospital psiquiátrico, ainda metade debaixo da cadeira. Há também a intromissão de um personagem, o qual não conhecemos, mas se apresenta perto do íntimo, ao ser nomeado com um artigo definido, “o” Carlos. O que o Carlos não percebe é que o “eu” que acompanha o verbo, e se enuncia ainda a se esconder, está todo colado naquele lugar, lugar esse de onde só sai reduzido a uma indeterminação.

Ainda na entrevista para o programa *If you walk the galaxies*, Cláudia R. Sampaio tematiza a experiência no hospital como produtora, não apenas dos poemas em si, mas também de sua própria identidade:

Tudo é experiência, porque a minha escrita em poesia vem sempre da experiência. A do hospital é realmente uma experiência que tive no hospital — aliás, já foram várias experiências no hospital — e falo de um hospital psiquiátrico (SANTOS, 2018).

Também nesse poema, é evidente a relação entre o “eu” que se anuncia e o “hospital” que o cerca. O hospital é o produtor de subjetividades, por isso é nele que encontramos também os personagens que se aglutinam ao redor da construção desse pronome, se tornando quase uma relação indissociável entre o produtor e seus produtos. Além de “eu” e “tu”, e sua suposta reversibilidade, há ainda a terceira pessoa do discurso, que fica cada vez mais evidente no texto. Segundo Benveniste, o “ele” que emerge na linguagem funda também um paradigma verbal (ou pronominal). O linguista defende que esse elemento não se remete a nenhuma pessoa e apenas se refere a um objeto que está *fora*, objeto esse que só existe em oposição à pessoa que enuncia o “eu”, o que o torna, assim, condição para a existência da subjetividade (“eu” existe em contraste, sou *eu* porque consigo identificar o *ele* e esse não sou). Como Benveniste defende que esse movimento de fundação da subjetividade (dentro e fora da linguagem) cria a categoria de *pessoa*, então a aparição do “ele” indica nada além do que uma *não pessoa* (BENVENISTE, 1976).

No poema “3” de *A primeira urina da manhã*, no entanto, essas noções de “eu”, “ele” e “hospital” se confundem a partir daquilo que realizam ou representam. Na estrofe seguinte à supracitada, aparece a imagem de um velho da perna torna, que, ao tentar equilibrar-se durante uma chuva forte, cai e, junto dele, todo o hospital desaba. Essa noção de equivalência e conexão

reverbera até a estrofe seguinte, a primeira que traz o pronome “eu” explicitamente para o jogo verbal:

eles não percebem que eu também desabo
 instante sim, instante não
 são mais os sim, mas também não
 e eu não, e eu sim
 e assim sucessivamente
 para cima, para baixo
 para baixo, para cima
 sempre um holograma

(SAMPAIO, 2019, p. 14-15)

É importante perceber, nesse trecho, que o “eu” só aparece estando intimamente vinculado a “eles”. Em análise sintática, a relação que o “eu” anuncia é complemento do verbo “perceber”, realizado pelo que Benveniste acredita ser a “não pessoa” do discurso. Enquanto funda o paradigma da linguagem, a partir da recorrência do “eles”, esse mesmo é destruído ao deixar ver o espaço vazio da enunciação. Eles *não* percebem — vazio esse que não significa uma falta, mas sim a impossibilidade de se fixar como único. Eles não percebem e o “eu” não se fixa: é o que temos na linguagem delirante. O “eu” desaba. *Eulouca*, na sua expressão de possibilidade, ironicamente, mais visível.

Esse “eu” que se inscreve tanto na escrita quanto na vida da poeta parece ter uma única constância: a indeterminação. Como se em uma escala vertical, o poema deixa ver os movimentos para cima e para baixo do “eu” que, por fim, perde toda sua ancoragem e (também) desaba, se tornando um holograma. A lógica da holografia, que fundamenta a discussão do terceiro poema, também nos leva a esse espaço da não matéria, tomando como referência tal técnica que pretende reconstruir as imagens a partir de um processo fantasmático, a partir de uma falta.

Como então tomar a experiência apresentada no texto para pensar a estetização do “eu”, se esse “eu” não se constrói, mas, sobretudo, desaba? Ou seria essa incapacidade de fixar sua própria construção? Uma espécie de “eu” flexível, que vaga entre o não e o sim, sucessivamente. Essa possibilidade do eu elástico nos remete às discussões sobre *self fashioning* que acompanham a crítica literária há alguns séculos. O crítico norte-americano Thomas Greene, por exemplo, no ensaio “The Flexibility of the Self” (1968), parte da obra do filósofo renascentista Pico della Mirandola, *De hominis dignitate* (a qual aparece na tradução *Oration on the Dignity of Man*), para discutir como essa proposta de subjetividade móvel aparece historicamente em nossa cultura.

Baseando-se na ideia de uma escala vertical de ascensão, Greene lê o “eu” flexível do sujeito do Renascimento como aquele que é apresentado na citação e abertura do livro de Mirandola: um homem criado por Deus sem forma, natureza ou funções fixas, com a liberdade de escolher um destino para moldar e transformar o seu “self” (GREENE, 1968). O “eu” que aparece no texto se constrói em vários níveis, desde uma planta, em seguida passando por uma pessoa comum, até ascender a algo próximo de Deus, como um anjo. A proposição de Greene é a de que o pensamento de Pico della Mirandola instaura uma nova percepção da subjetividade, indo de encontro às doutrinas clássicas de Aristóteles e da Escolástica, as quais, ao desenvolver o conceito de *habitus* (uma disposição interna do sujeito para agir de acordo com sua própria natureza), baseiam-se na ideia de uma natureza humana rígida e inalterável.

Se, conforme defende Thomas Greene, vemos o sujeito do Renascimento marcado pela sua capacidade de transformação em vias de atingir uma ascensão ao divino, com o passar dos séculos, o ideal humanista de uma metamorfose completa foi gradualmente apagado e substituído por uma doutrina de total inconsistência (GREENE, 1968). Processo esse semelhante ao que vemos no poema de Sampaio, o qual, em sua última estrofe, ainda anuncia: “eles não percebem que eu, holograma/ nunca sei onde vou estar” (SAMPAIO, 2019, p. 15). A *eulouca* de Cláudia R. Sampaio não se transforma em algo maior, e ascende — ela se desfaz.

6. *1025 mg* e o *eu* como imagem

Avançar na trilogia de Cláudia R. Sampaio, e buscar nesse avanço qualquer coisa que seja uma imagem fixa da poeta, é dar de cara com uma porta fechada. Nós não entramos, mas passamos por alto, ora muito em cima, acima de todas as cabeças, ora rastejando como bichos moles. Perseguir como um caçador o “self” que se desenha (é isso que se procura?) nos leva a acompanhar seus movimentos nas escalas de ascensão e queda. Nos impele a uma queda junto disso.

No primeiro livro da trilogia, *A primeira urina da manhã*, seu título sugere algo entre o puro e o escatológico, o sublime e o terreno, o que é corroborado nos poemas, em que o “eu” se mostra (ainda tímido), ascende e depois desce, ao nível do hospital psiquiátrico, de onde não consegue sair. Junto disso, também deixa ver a lógica da doença como instituição e procedimento. Ao mesmo tempo que sabemos que os poemas dessa obra foram escritos tomando como referência a primeira internação da poeta, a própria imagem de se recolher a primeira urina da manhã ainda nos remete a um procedimento de exame médico. É o ritual pré-internação (ou pré-hospitalar) que se anuncia.

Ao tomarmos a trilogia como uma linha narrativa em progressão, o que vemos no livro seguinte é um outro nível de procedimento, esse de controle já dentro do hospital. O controle a que me refiro, dentre os diversos que podem ser encontrados nas instituições totais, é o dos medicamentos. E, conforme denuncia o título, uma dose cavalariada deles: *1025 mg*, medida essa que, de acordo com Cláudia R. Sampaio em entrevista¹⁷, era exatamente a que ela consumia durante sua segunda internação. Não é estranho, tendo isso em jogo, que encontremos nos poemas do livro um “eu” cada vez mais confuso, tão escorregadio quanto o que se mostra e se esconde em *A primeira urina da manhã*. No poema de abertura do *1025 mg*, lê-se:

Não tenho nome.
 Não tenho corpo
 Estou agora ao mesmo nível dos
 bichos rastejantes e moles.
 Sou utópica e livre, um pontinho fosco
 dançante acima da minha cabeça.

(SAMPAIO, 2019, p. 55)

¹⁷ Entrevista concedida por Cláudia R. Sampaio para o vídeo “Inteira como um coice do universo.”, publicado no canal das Edições Macondo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ZIKZwVUJpJQ>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

Sob o efeito de *1025 mg* de remédios, o sujeito da experiência não consegue se mostrar como matéria. Enquanto o hospital se anuncia como tratamento, ele é também a própria produção da doença, já que não é processo e sim parada dele. Mas o que acontece com esse “eu” que se apresenta no livro de Sampaio é uma tentativa de se inscrever de alguma forma, de qualquer forma. Nisso consiste também a subversão da loucura, como uma resistência ao achatamento da realidade em uma substância pegajosa e rastejante, ao mesmo tempo que denuncia a violência da lógica da doença mental, essa que atua enquanto afirma e nega o corpo. É no que o “eu” se agarra para se inscrever é justamente o signo do “não”. “Não tenho nome. / Não tenho corpo”: só escutamos o “eu” do discurso pelo eco que deixa ao se agarrar no verbo e na negativa dele. Eco que ainda o situa ao nível mais baixo de vida que é possível.

Nos últimos versos desse trecho, por mais que pareça abandonar a negativa, lemos “Sou utópica e livre”, e que liberdade é essa senão a de se desprender do próprio corpo, e traçar uma fuga pelo encarceramento. Apesar de, no imaginário popular, a utopia poder ser vista como um elemento positivo, ao imaginarmos um lugar em que tudo é possível e harmônico, a própria palavra carrega consigo a negação. O vocábulo “utopia” foi criado por Thomas Morus a partir da justaposição dos termos gregos antigos “οὐ” (prefixo de negação) e “τόπος” (lugar), significando o “não lugar” ou “lugar que não existe”. Sendo assim, a carga semântica da palavra, que aparece colada ao verbo, também trabalha na lógica da negação da própria existência de quem se enuncia.

.Esse lugar que não existe, senão como possibilidade, é onde mora o “eu” do discurso. O signo da negação diz sobretudo da incapacidade de se ancorar em uma identidade e, mais do que isso, na realidade como norma. É o que lemos, por exemplo, ainda nesse poema, no verso “Flutuando passo por todas as coisas”, o qual descreve um movimento anti-corporal e anti-identitário. Movimento esse que se explicita nos últimos versos da mesma estrofe: “Sou a anti-poeta / Poeta anti-poeta anti-tudo/ Tudo me sobrevive e avança” (SAMPAIO, 2019, p. 55).

Com tal dose cavalgar dos remédios, não é difícil entender que o sujeito atinge níveis de consciência, ou o seu revés, que se assemelham à dissociação do próprio corpo. O mesmo movimento, ao flunar fora da consciência, e do corpo, leva ao “eu” também o desejo de ser tudo, possuir tudo, tentar se agarrar nas coisas que passam, ser inteiro como um coice do universo. Por outro lado, como um espectro fantasmagórico, o “eu” que voa sobre a realidade possui acesso privilegiado a todas as coisas, essas vistas de cima. Mas seria isso também um mecanismo de

construção da imagem de si? O quanto a negação da poeta a se dizer “anti-poeta” não é também uma afirmação?

De acordo com o pesquisador e crítico grego Gregory Jusdanis, os poetas sempre pensaram ter acesso privilegiado a um conhecimento, um certo caminho à verdade, mas foi durante o Romantismo que essa medida se tornou problemática e criou um novo tipo de indivíduo, aquele investido com uma personalidade artística (JUSDANIS, 1987). Essa personalidade seria capaz de moldar para si um “eu” que o antecede na escrita, tal como foi trabalhado, à exaustão, pelos poetas românticos. O “eu” inflado do Romantismo fez com que poesia no século XIX fosse lida principalmente visando encontrar a perspectiva do poeta. Baseando-se no famoso estudo de A.M. Abrahms, *The mirror and the lamp*, Jusdanis aponta que

enquanto épocas anteriores, em sua concepção de poesia, colocavam em primeiro plano o papel da realidade (o qual a poesia copiava) ou a função do público (ao qual a poesia ensinava ou agradava), no final do século dezanove a poesia começa a ser compreendida principalmente pela perspectiva do poeta. (JUSDANIS, 1987, p. 3, tradução minha.)

Uma das contribuições da poesia romântica, por outro lado, foi a quebra de seu compromisso em representar/copiar a realidade. Baudelaire, por exemplo, um poeta já inserido no período pós-romântico, descrevia *rêve* como um estado de criação poética que ia além do sonho. O ato não sugeria dormir, como uma arte passiva, mas uma espécie de estado acordado para se escrever poesia. Dessa forma, há uma suspensão das regras da mimese, criando um princípio estético próprio.

O poeta como o ser criador de sua própria realidade e de um mundo para si, em Cláudia R. Sampaio, também transita nesse diálogo com a tradição ocidental, essa mesma que, por muito tempo, relacionou a figura do poeta com a figura do louco. É nesse estado de descompasso entre o “eu” e o mundo que vemos também uma quase indissociação entre os dois termos. E também nesse espaço, em que as regras da realidade são suspensas, é onde a língua sangra e tenta criar sua própria ancoragem através de uma recriação verbal da experiência.

A imagem da poeta que fala de fora do real, do ordinário e do comum, dá a ela também um “isolamento estético”, não mais aquele da torre de marfim, mas talvez o que encontra trancada no hospital psiquiátrico.

Esse modo de pensamento alienado representa um dos principais legados do romantismo na poética moderna, especialmente na sua concepção de poeta. O

poeta pós-romântico se coloca cada vez mais no papel do incompreendido e do difamado *outsider*. (JUSDANIS, 1987, p. 21, tradução minha)

Em *A doença como metáfora*, Susan Sontag diz que a principal contribuição que os românticos trouxeram à sensibilidade é a ideia niilista e sentimental do “interessante”: “A tristeza tornava a pessoa ‘interessante’. Ser triste era um sinal de refinamento, de sensibilidade” (SONTAG, 1984, p. 19). O momento histórico em que a aristocracia deixava de ser poder e passava a ser imagem, Sontag defende que foi terreno fértil para a difusão em larga escala da atividade caracteristicamente moderna de “promover o eu como imagem”.

Soma-se a isso a alta recorrência de tuberculose entre os poetas desse período, e sua conseqüente romantização, dando à doença ares de prestígio e sofisticação. Dessa forma, o aspecto de tuberculoso também passou a ser considerado atraente, e seu mito, de acordo com Susan Sontag, constitui um dos últimos episódios na longa carreira da antiga noção de melancolia, a doença dos artistas na teoria dos quatro humores. “A personagem melancólica — ou tuberculosa — era superior: sensível, criativa, um ser à parte.” (SONTAG, 1984, p. 19).

Com uma taxa mortal média de sete milhões de pessoas ao ano, desenha-se o absurdo de se tratar uma doença tão terrível como um status de nobreza. Mas Sontag ainda denuncia que, “sob a pressão da necessidade de exprimir atitudes românticas a respeito do eu”, há uma distorção comparável muito comum em nossa era: a loucura.

No século XX, a doença repulsiva, atormentadora, que se tornou sinal de uma sensibilidade superior, o veículo de sentimentos “espirituais” e de um descontentamento “crítico”, é a loucura. (...) Em ambas as enfermidades, existe o isolamento. Os doentes são enviados a um “sanatório” (a palavra comum para uma clínica de tuberculosos e o eufemismo mais comum para um asilo de loucos). Uma vez isolado, o paciente ingressa num mundo duplicado, com regras especiais. A exemplo da tuberculose, a loucura é uma espécie de exílio. (SONTAG, 1984, p. 19)

Na poesia de Cláudia R. Sampaio, exílio e isolamento estético caminham juntos durante o desfile da *eulouca*. Ainda que um produto dos medicamentos, a forma contemporânea de “romantizar” a doença, o “estar exilado da realidade”, se torna indispensável para a criatividade da poeta, e o que percebemos nos poemas é uma possibilidade de alcançar a loucura e sua imagem — se apoiar nisso como imagem e espelho, usar a solidão com utilidade. No poema de número “IV”, do livro *1025 mg*, a loucura aparece escrita pela primeira vez e carrega consigo a capacidade de uma visão privilegiada da verdade.

A loucura é o mais credível oráculo.
 Acredito nas visões que aparecem sem
 origem, na agressão clara dos sentidos,
 transformando-os, tirando-os do lugar.
 A loucura anuncia e rói, iluminando à
 volta das flores.

(...)

A solidão balança como os cegos,
 embriagando-me de orifícios.
 A solidão é a tua luz centrípeta
 no acaso da vida,
 é a casca no exterior do mundo,
 o fim da raiva, sou eu louca iluminando
 à volta das flores, sentada em planície.
 Tendo nojo.

(SAMPAIO, 2019, p. 62)

Loucura e solidão formam um par de significação no poema pela sua capacidade de jogar luz sobre as coisas. É uma condição maldita: o acesso à verdade requer distanciamento, requer encontrar o fora. Mas esse contato com o fora só é possível através de uma atitude de se despir do corpo e das metáforas que ele carrega — e segurar a loucura como nome é um exercício para isso. Se, por um lado, o estado de consciência que os remédios proporciona é algo fantasmagórico e etéreo, esse sentimento ainda está atrelado à doença como condição, como o corpo físico, que se encontra acachapado no chão, colado debaixo da cadeira do hospital. Sair desse ciclo é construir para si um “eu” mais estetizado e sem corpo possível, um *eulouca* a lançar luz “à volta das flores, sentada em planície”.

7. Um Jesus pregado a químicos

Tentar traçar uma cartografia da *eulouca* na obra de Cláudia R. Sampaio significa também nos depararmos com um eu que se inscreve duplamente enquanto se anuncia: por um lado, romanticamente, constrói a imagem (ou autoimagem) da poeta louca, por outro, deixa ver o “eu” como partícula perturbadora da enunciação poética. Em um discurso que se constrói fora e dentro da obra, a partir do que ela cria, parece que o primeiro se coloca em evidência à medida que o segundo desaparece. Nesse movimento de se anunciar e se retirar, deixa a sensação da falta e produz, por isso, uma presença. É justamente tratando desse desaparecimento como experiência que conseguimos delimitar algo que se pareça com um eu físico.

Ao mesmo tempo, há a evidência de uma situação limítrofe entre os dois termos. Isso porque essa produção da *eulouca* no discurso poético só se mostra possível por conta da destruição do eu sujeito da experiência. Não menos ambivalente é a presença da instituição psiquiátrica nos poemas, cujo funcionamento é o que possibilita tal destruição. Se na história do Ocidente, conforme defende Foucault (2019), o surgimento dos hospitais, da doença mental, da psiquiatria e seus medicamentos se justificam por um controle da loucura, sua atuação é também criadora da própria condição da *eulouca*. É o que evidencia, por exemplo, os poemas de *1025 mg* e a sensação etérea despertada pelos comprimidos, o que faz o *eu* se pronunciar como *louca*. Mas, embora esteja a flunar sobre as cabeças e as consciências, esse eu também está preso, junto de seu corpo, no hospital psiquiátrico, do qual nunca há saída.

O terceiro livro da trilogia de Sampaio, *Outro nome para a solidão*, nos leva mais uma vez ao espaço hospitalar, mais uma vez à violência e ao não-lugar do sujeito da experiência. É cansativo. É retornar fisicamente de onde nunca se sai, senão reduzido a uma solidão incomunicável. Dividido em duas partes, o livro começa com a seção “Hospital”, a qual apresenta um eu exausto, mas ao mesmo tempo resignado, e se encaminha ele mesmo à clínica. “Talvez isto seja uma emergência” é o primeiro verso, que nos possibilita desenhar a cena de alguém ligando à emergência, a qual só se chama assim pelo nome que o deram. Não está certa de ser ou não um perigo andar à beira da loucura, mas “não sei que outro nome poderá servir” (SAMPAIO, 2019, p. 97).

Enquanto denuncia uma perda de sentido da realidade, o eu do poema também fala de uma impossibilidade de se fixar, sde er completa em alguma coisa (“Nunca me ia tão inteira, sendo eu,

/ sem espaço para mim mesma”), ao mesmo tempo que reafirma que “Ainda assim, tenho tomado a medicação”. Mais uma vez, uma dose exacerbada de medicação se apresenta, a ponto de tomar para si, no espaço que fica da perda do nome, a nomeação dos próprios remédios: “Já me chamei sertralina, valproato de sódio, olanzapina / podia parar mil farmácias / Tenho experimentado todas as fórmulas” (SAMPAIO, 2019, p. 98). Tudo isso trabalha para a mortificação e consequente perda do eu que pede ajuda. Em uma gradação imagética cada vez maior entre o medicamento e a perda do indivíduo, os últimos versos do poema o retrata como um mártir, completamente mortificado, enquanto tenta se ancorar ainda em outro nome:

Olhem bem para mim:
Sou um Jesus pregado a químicos,
uma falha anónima erecta
nas tábuas
O meu nome é Milagre

(SAMPAIO, 2019, p. 98)

O que se perde estando encerrado no hospital é o *eu* primeiro, aquele para o qual deve-se ser completo, aquele que se pede tendo corpo. Mesmo que não exista a não ser como utopia, ele ainda consta nas bases de todas as instituições ocidentais, como se fosse possível acessar uma essência. É o que apresenta o sociólogo Erving Goffman, ao defender que também as instituições, quaisquer que sejam, dão aos seus participantes algo de um mundo, uma espécie de completude que nunca é experimentada pela lógica do fora, “em resumo, toda instituição tem tendências de ‘fechamento’” (GOFFMAN, 2015, p.16).

Em seu livro *Asylums*, estudo publicado no Brasil sob o título *Manicômios, prisões e conventos*, Goffman se propõe a discutir como funcionam as instituições sociais e como elas trabalham de modo a destruir a imagem do eu absoluto que é criado por elas mesmas. O canadense, ao estudar essas relações, percebe que algumas instituições são muito mais “fechadas” do que outras, e isso é simbolizado principalmente pela barreira que se ergue quanto ao mundo social externo de cada uma delas. A esses lugares que delimitam ao máximo o acesso ao mundo exterior ele dá o nome de “instituições totais”.

As instituições totais, para Goffman, podem ser elencadas em pelo menos cinco tipos, que são: 1. Casas para cegos, órfãos e indigentes; 2. Sanatórios para tuberculosos, hospitais para doentes mentais e leprosários; 3. Cadeias, penitenciárias, campos de prisioneiros de guerras,

campos de concentração; 4. Quartéis, navios, escolas internas, campos de trabalho, colônias e grandes mansões; 5. Abadias, mosteiros, conventos e outros claustros. Um dos inúmeros pontos em comum entre elas seria a ruptura das barreiras que separam as três esferas da vida social. Nas instituições totais os aspectos como *dormir*, *brincar* e *trabalhar* são realizados no mesmo local e sob uma única autoridade (GOFFMAN, 2015, p.17). Dessa forma, o autor aponta que há uma indissociação entre o espaço em que os papéis sociais comuns de cada pessoa são praticados, o que, por fim, culmina em uma eliminação desses papéis, e em uma redução do sujeito à esfera da não-pessoa.

Entrar em uma instituição total é se despir do eu sociológico, e supostamente organizado, que se deveria ter do lado de fora. Isso é muito evidente pelo próprio ato de se despir das roupas que usa, e, em seguida, ser encerrado em um uniforme. Bem como, pede-se aos pacientes que, na chegada, deixem de lado pentes, maquiagens, documentos, quaisquer objetos que se refiram ao mundo exterior. Muitas vezes esses sujeitos adentram uma instituição total com uma “cultura aparente”, derivada de um “mundo da família” (GOFFMAN, 2015, p. 23), essa que deve ser perdida. Se o eu é também um reconhecimento que temos de nós mesmos enquanto participantes de uma comunidade, isso nos leva a ver o que o autor discute sobre os processos de mortificação do eu.

A primeira mutilação apontada é a *barreira entre o internado e o mundo externo*. Isso decorre primeiramente de uma morte civil, consumada ao terem os direitos básicos permanentemente negados. Durante o processo de admissão, dá-se início também ao processo de arrumação e programação do interno. Por esse procedimento é possível dar a ele uma história de vida, tirar fotografias, pesar, tirar impressões digitais, atribuir números, etc. Em outras palavras, é preciso recodificar em outros padrões o eu que chega.

Esse procedimento de catalogação também trabalha uma outra camada de mortificação, como já denunciado no poema de Cláudia R. Sampaio, a *perda do nome*. Se em Sampaio vemos uma espécie de desenraizamento de sua própria identificação, potencializada pelo efeito dos medicamentos, Goffman já constrói sua hipótese tomando como referência os modelos clássicos de internação manicomial, modelo que ainda pode ser encontrado em prisões, mosteiros e hospitais psiquiátricos atuais. O autor pontua que, ao ser admitido, o interno recebe um código para que possa ser identificado em meio aos outros. Código esse que é sua referência nos prontuários, nos livros de anotações, e nas ocorrências que são relatadas nesses espaços. Como também acontece

de ele ser identificado verbalmente pela sua nova sigla nos mais simples eventos institucionais dos quais participa, tais como se alimentar, transitar entre pavilhões e tomar banho.

Goffman ainda afirma que, junto disso, há a perda, muitas vezes, de bens pessoais quando ingressam em uma instituição, tais como chapéus, espelhos e maquiagens, de modo a impedir que o indivíduo apresente aos outros sua imagem usual de si mesmo.

Um conjunto de bens individuais tem uma relação muito grande com o eu. A pessoa geralmente espera ter certo controle da maneira de apresentar-se diante dos outros. Para isso precisa de cosméticos e roupas, instrumentos — em resumo, o indivíduo precisa de um “estojo de identidade” para o controle de sua aparência pessoal. (GOFFMAN, 2015, p. 28)

Com sua aparência usual negada, o que acontece é uma desfiguração pessoal do sujeito. Não por acaso, esse eu desprovido de qualquer nome e identidade é no que a *eulouca* dos poemas de Cláudia se agarra enquanto se funda.

Em *Outro nome para a solidão* parece que a resignação em entrar mais uma vez no hospital psiquiátrico também caminha a um eu mais comedido, quase corporal, e principalmente por isso mais mortificado. É o que aparece nos versos finais do terceiro poema da coletânea: “Estou indecisa entre fumar ou morrer / Não sinto o corpo, talvez fumar seja mais fácil” (SAMPAIO, 2019, p. 102). O corpo exausto, mas que ainda vive um pouco, descreve a experiência destrutiva. No poema seguinte, há algo como um relato dessa limpeza dos bens pessoais, das identidades familiares e domésticas, quando lemos “Empurraram-me para um chuveiro / (...) Escoam-me a sujidade doméstica / (...) Depois, brilho como um lustre”, para depois encerrar-se com versos que são quase a denúncia de um programa:

Tudo isto é incrível como o lugar onde nunca fui
Estou sozinha
Estou limpa
Virginal
Inteira como um coice do universo

(SAMPAIO, 2019, p. 104)

A imagem de se despir, como num banho forçado, aponta também para uma violação dos territórios privados do eu. Erving Goffman chama esse procedimento de *exposição contaminadora*, e o apresenta como mais uma das camadas de mortificação desenvolvidas pelas instituições totais. Ao se tornar interno de uma dessas, os territórios do eu são constantemente violados (como a

intimidade do banho, a privacidade afetiva das visitas e as correspondências que chegam ou partem), demonstrando uma violência contra a reserva de informações sobre o eu.

No mundo externo, o indivíduo pode manter objetos que se ligam aos seus sentimentos do eu — por exemplo, seu corpo, suas ações imediatas, seus pensamentos e alguns de seus bens — fora de contato com coisas estranhas e contaminadoras. No entanto, nas instituições totais esses territórios do eu são violados; a fronteira que o indivíduo estabelece entre seu ser e o ambiente é invadida e as encarnações do eu são profanadas. (GOFFMAN, 2015, p. 31)

Uma série de procedimentos de controle, portanto, são aplicados sobre o sujeito que chega no hospital, e todos eles trabalham em uma profanação do templo do eu. Nesse embate entre corpo e consciência, perde-se ambos, mas há ainda o que resta, o que fica de fora.

8. Então prefiro enlouquecer

O que vemos nessa poesia que parte da experiência da mortificação para se inscrever é o nascimento de uma outra esfera, a *eulouca*. Nascimento não menos negativo do que sua própria aparição nos versos de Cláudia R. Sampaio, os quais, nesse último livro, parecem se agarrar sobretudo ao signo da morte.

O único poema nomeado em *Outro nome para a solidão* se chama “Epitáfio de domingo”, e é também o último que aparece na seção “Hospital”, como se indicasse não apenas uma saída desse lugar, mas uma espécie de testamento do eu que perseguimos desde *A primeira urina da manhã*. O poema fala de um desaparecimento que é iminente, e também de um corpo que se inscreve a partir da língua, como lemos nos versos: “Se eu desaparecer hoje / E falo mesmo do meu corpo aqui tão sentado / a escrever desde a ponta da língua” (SAMPAIO, 2019, p. 108). Ao tentar entender como a loucura se manifesta na obra de Cláudia R. Sampaio, esses versos parecem também uma chave para isso: um eu que desaparece mas deixa um rastro, deixa um corpo, ainda que mortificado. É na ausência de alguma coisa e do seu nome que a língua da *eulouca* opera.

Um eu que se ancora na linguagem para se sustentar trabalha dentro da própria linguagem as suas contradições. O código no qual ele se apresenta traz consigo, portanto, duas linguagens simultâneas: a que atribui sentido, a que literalmente diz, e a outra, a nos lembrar que toda significação se faz sobre um fluxo contínuo, impossível de ser dito. Em “A Loucura, Ausência de Obra”, Foucault defende que:

Descoberta como uma linguagem, calando-se na superposição a si própria, a loucura não manifesta nem relata o nascimento de nenhuma obra (...): ela designa a forma vazia de onde vem essa obra, quer dizer o lugar de onde ela não cessa de estar ausente, no qual jamais a encontraremos, porque jamais ela aí se encontrou (FOUCAULT, 2019, p. 580-581)

Paralelamente, ao sair do hospital, em seu epitáfio, ainda há a afirmação de que o eu nunca existiu, e é por isso que conseguimos lê-lo manifesto

Mas não te preocupes, não desapareço hoje
Quando me conheceste já eu não existia
e tu sabes
que essas saudades que vais tendo
são as minhas.

(SAMPAIO, 2019, p. 109)

Na primeira seção do livro, vemos um eu que, mais do que se apoiar no seu desaparecimento para aparecer nos poemas, prefere a loucura à lucidez, pois, ao mesmo tempo, vemos também a mudança de paradigma entre a doença mental e a loucura. O que se lê no livro, desde então, é justamente o vocábulo “loucura”, explícito, como uma afirmação de sua identidade louca. É também uma negação da própria morte, morte essa desempenhada pelo hospital psiquiátrico e suas intromissões sobre uma identidade que talvez nunca tenha existido de fato. Enquanto a doença mental é uma sentença de desterro e mortificação, a loucura é o que causa as visões e, por fim, a condição libertadora.

No poema que antecede o “Epitáfio de domingo” (e começa com o verso “É como se esse lugar não existisse”), o lugar que não existe é o do eu imóvel e inflexível, o qual talvez nunca tenha existido, mas só a partir da experiência devastadora da instituição total que isso é revelado, porque esse processo deixa ver sobretudo a falta. “Quero minha vida de volta, se é que já tive uma”, afirma a *eulouca*, que segue dizendo: “reconstruir a pele como um edifício onde volta a entrar / pensar-me outra vez”. É nesse gesto de iluminação da retirada que acontece a mudança de perspectiva, e de onde emerge a condição fundadora/criadora:

Não sou mais do que aquilo que sou
 Não me peçam para aderir ao vício da covardia
 Sou demasiado mortal
 Lúcida

Então prefiro enlouquecer, esquecer-me do rosto que trago inventado
 no meu nome

(SAMPAIO, 2019, p. 106)

O revés da covardia, condição da mortalidade, é justamente a loucura. Essa face da coragem se justifica pelo seu poder de subverter, principalmente na linguagem, seu fora. Porque a violência e a morte decorrem justamente do *nome* que se traz colado ao rosto, e, cada vez que se descola, se morre um pouco. Abraçar a loucura não seria justamente estar viva e vencer a morte, mas estar em uma zona de indeterminação onde não existe a diferença entre corpo e consciência, luz e matéria, dentro e fora. Um lugar onde não existe um nome. E é também sobre usar a língua e sua ferida para criar línguas novas, porque é nesse terreno que a loucura se deixa ver e, minimamente, se capturar: “Aspirar dialetos inventados e vertê-los, sendo nada / No meu arrependimento, nada” (SAMPAIO, 2019, p. 106). É usar, dessa vez como uma capa e um escudo, a palavra “loucura” e não “doença”.

Do *não* ao *nada*, o *eu* se movimenta dentro desse ciclo. Ao fim do “Hospital”, encontramos, em *Outro nome para a solidão*, a parte dois: “Outro nome”. É nesse regime que o eu, já transmutado em *eulouca*, irreversivelmente, deixa o hospital. De outro modo, continuaria “toda colada”, ainda debaixo da cadeira. Se a loucura é linguagem excluída (FOUCAULT, 2019, p. 578), e não necessariamente impossibilidade de dizer, Cláudia propõe “um outro nome” para isso.

Essa nova nomeação seria um procedimento para contornar a falta, não cessá-la, mas, “por exemplo, usá-la com graça, / pendurada como brincos”, ou seja, “Algo que nos fosse mais gentil / uma solidão com utilidade” (SAMPAIO, 2019, p. 121). Em última instância, não é a nomeação e os rótulos que são pejorativos, mas os usos institucionais e políticos que nossas instituições fazem deles. A doença mental e seu poder produtivo na nomeação é o que pode mortificar o sujeito da doença, sujeito esse totalmente colado a uma espécie de “paternalismo psiquiátrico”. Porque, assim como o ato de nomear, a doença mental é também uma ação e uma performance, e performa-se algo que seja medicamente tratável.

De acordo com Susan Sontag, a doença “é a vontade que fala por intermédio do corpo, uma linguagem para dramatizar o mental: uma forma de auto-expressão” (SONTAG, 1984, p.25). Por isso é importante um outro nome, uma nova utilidade do rótulo, mas para isso é preciso também abandonar a íntima relação com o corpo e sua presença devastadora. De modo a contornar o discurso psiquiátrico e, conseqüentemente, o da doença mental, lemos, no último poema do livro, outros nomes e possibilidades que “não seja a solidão”. Vemos, por exemplo, “uma caixa de comprimidos vazia servindo de jarra”, mas não são quaisquer flores que se colocam nessa caixa com utilidade, mas sim um “bouquet de flor de plástico”.

Cláudia R. Sampaio, em seu gesto criador, propõe tratar na linguagem, como poeta, essa busca de “Uma outra palavra que nos fizesse amar”. No entanto, é a própria linguagem que a funda aquela que a prende. Porque as palavras são também corpo e presença, por isso tal palavra, esse outro nome para a solidão, nunca aparecerá nos versos, se não como possibilidade. Uma condição de mutismo usada com graça, enquanto ri de nós que procuramos, como caçadores desatentos, aquilo que é feito para não se encontrar. E, dessa forma, ela termina o poema, o livro e, por extensão, a trilogia, levando a colher à boca e dizendo adeus.

Enquanto no primeiro livro o sujeito, que tentava se enunciar sob a égide da doença, sabia do hospital sua condição de saída apenas como “uma promessa de retorno” (p. 9), a *eulouca* assim fecha *Outro nome para a solidão*:

Repara como é precioso este momento de levantar o braço
levar a colher à boca
dizer adeus e não voltar.

(SAMPAIO, 2019, p. 122)

Já não consegue ser eu nem mesmo colado ao verbo, que agora atinge uma indeterminação ao mesmo tempo absoluta e universal. Não é mais nenhum nome, não há nada que não a falta que ele deixa no ar, e só assim, pela linguagem e fora dela, que é possível, dessa vez, não voltar.

9. Uma dobra e uma ausência

Editar Cláudia R. Sampaio implica criar um discurso sobre a obra e também sobre a própria poeta, o qual trabalha também para criar uma significação sobre determinados corpos que se colocam à leitura, mas tal discurso nunca reside em lugar de calma. Em vias a tensionar e deixar ver o procedimento é que precisamos entender um segundo, que nasce a partir de seus poemas. Essa relação fica ainda mais complexa quando a figura destacada para residir na significação é a *loucura*, e junto dela uma experiência da doença mental que se aloja sobre o *eu* que escreve. Mas como acessar esses caminhos senão pelas zonas da incerteza, visto que a linguagem da loucura é justamente aquela que impossibilita sua significação?

Ainda que na história da loucura no Ocidente os loucos foram muitas vezes vistos como aqueles que detinham um poder de acesso à verdade, a partir do século XVIII, a loucura foi sentenciada a um lugar de desterro. Com a emergência do sujeito do Renascimento a partir da lógica cartesiana, e sua predileção pelo *cogito*, tudo aquilo que não passava pela lógica da razão necessariamente não possuía condição de existência. “Penso, logo sou” poder ser facilmente transformado em “Eu, que penso, não posso estar louco”. É nessa crença de que a loucura pode ser excluída no domínio do discurso (FOUCAULT, 2019) que funda-se o reino da razão como discurso verdadeiro. Justamente no mesmo século XVIII, teve início uma série de procedimentos para excluir o louco da sociedade de controle, como os processos de internação nos Hospitais Gerais. É nesse momento que a loucura perde sua ancoragem no embate com a razão que ela é capturada pela medicina, ganhando estatuto de doença

Foi apenas no século seguinte, junto da ascensão do anti-herói romântico tuberculoso, que o louco deixou de ser aquele de quem se fala para ser aquele que fala. Mas ainda assim sua fala desperta um duplo fascínio: ele é aquele que vê, consegue enxergar uma verdade, e ao mesmo tempo é o que deve ser controlado para não atrapalhar a realidade. Com a fundação da psicanálise, no século XIX, Freud, a partir de suas incursões no inconsciente, redescobre a loucura, dessa vez como linguagem. Freud faz a loucura falar, mais ainda como linguagem excluída, linguagem interdita. Em “A Loucura, Ausência de Obra”, Foucault defende que a obra de Freud descobre que a loucura não está presa em uma rede de significações comuns, mas se apresenta como uma figura irruptiva, com um significado que é absolutamente diferente dos outros.

Ela desloca a experiência europeia da loucura para situá-la nessa região perigosa, transgressiva sempre (portanto interdita ainda, mas em um modo particular) que é a das linguagens que se autoimplicam, isto é, enunciando em seu enunciado a língua na qual elas enunciam. (FOUCAULT, 2019, p. 579)

Foucault ainda pontua que, desde Freud, a loucura ocidental tornou-se uma espécie de não linguagem, porque ela se converteu em uma linguagem dupla (“língua que não existe senão nessa fala, fala que não expressa senão sua língua”). É somente a partir desse não lugar e de sua dupla inscrição que podemos analisar o discurso empreendido pelo *eu* que se apresenta nos poemas de Cláudia R. Sampaio.

Em uma proposta que vai além de falar sobre a loucura e sobre a poeta louca, essa leitura dá ver como e o que ela fala. Ao mesmo tempo que tentamos um panorama da sua inscrição como autoimagem da poeta louca, a partir da doença e suas metáforas, percebemos que o *eu* deixa ver apenas seu vazio da enunciação. Ao encontrar a *loucura*, se mortifica e desaparece, deixando exposta sua outra face. *Eulouca*, em uma junção inseparável dos termos, entre altura e queda, entre morte e existência; relação de exclusão e aproximação mútua que se revela somente nessa ótica da dupla inscrição.

Mas falar da loucura e deixar ela se mostrar manifesta na obra requer contornar o discurso médico da patologia. Se afirmar como louca implica deixar de se reconhecer como doente mental, e por isso a “Trilogia da loucura” de Cláudia R. Sampaio empreende essa busca ao redor do outro nome para a solidão, a qual seria a face mais visível da doença. Entretanto, engana-se quem pensa que esse nome seria puramente a *loucura*, vocábulo ordinário que ainda não se mostra capaz de afastar a louca de seu lugar de exclusão eterna. Sua única saída é delimitar o fora como possibilidade, e fazer, junto disso, uma reserva de sentido e não o seu revés.

A loucura é uma prodigiosa reserva de sentido, defende Michel Foucault. Reserva essa que não quer dizer uma provisão, mas trata-se de uma figura que “retém e suspende o sentido, ‘ordena’ um vazio onde propõe senão a possibilidade ainda irrealizada de que um sentido venha se alojar ali, ou um segundo sentido, ou ainda um terceiro, e isso ao infinito” (FOUCAULT, 2019, p. 579). Contra a impossibilidade de falar de tudo, e contra principalmente a necessidade de falar, a *eulouca* se apresenta dupla e, ao mesmo tempo, nada. E é nessa dobra que lemos a obra, a que não é nada senão sua própria ausência.

CAPÍTULO 3: FAZER A LOUCA (POLÍTICAS DA REALIDADE)

Parte 1: A intimidade era teatro

1. A loucura era teatro

(Acho que tudo começou como teatro.)

Em 22 de setembro de 1887, quando Nelly Bly tinha 23 anos, o editor do jornal *New York World* propôs que ela se internasse em um dos “hospícios de alienados” de Nova York, para escrever “um relato franco e direto sobre o tratamento dispensado aos pacientes e os métodos de administração, entre outros assuntos” (BLY, 2021, p. 21).

O verdadeiro nome de Nelly Bly era Elizabeth Jane Cochrane, e ela usava esse pseudônimo porque atuava como jornalista, colaborando com alguns dos principais jornais norte-americanos, e naquela época raramente as mulheres usavam seu nome real para assinar qualquer coisa que publicassem. Se esse pseudônimo deixasse que os leitores o confundissem com um nome masculino, seria melhor ainda, já que isso passava mais credibilidade à matéria. Mas os editores de jornais, esse sim sempre homens, sabiam que Nelly Bly era uma mulher, e esse é um jogo sobre poder. Quando Nelly, então precisando de dinheiro, se apresentou à redação do *New York World*, Joseph Pulitzer — o editor e jornalista que depois batizaria o famoso prêmio — quis testá-la e não topou a sua ideia de ir de voltar de navio da Europa para retratar a realidade dos imigrantes de chegavam aos Estados Unidos. Ao invés disso, com um sorriso irônico no canto dos lábios, sugeriu: “e se você fingisse estar louca para ganhar acesso a uma instituição psiquiátrica famosa por maltratar seus pacientes?” (BLY, 2021, p. 12).

Nelly, então, topou o desafio, e, enquanto se preparava para representar o papel de sua carreira, ela se perguntava se seria capaz de “simular as características da loucura de forma a convencer os médicos e viver por uma semana entre as loucas, sem que as autoridades descobrissem que eu não passava de uma denunciante infiltrada?” (BLY, 2021, p. 21). E a resposta foi sim. Nelly conseguiu se passar muito bem por uma mulher louca, e se infiltrou na ala de alienados de Bleckwell’s Island. Não havia nenhum médico ou policial que conseguisse duvidar de sua atuação, a ponto de ela ter passado lá dentro mais tempo do que previra. “O Hospício de Alienados de Blacwell’s Island é uma ratoeira. É fácil entrar, mas uma vez lá é impossível sair” (BLY, 2021, p. 105), escreve Bly no que veio a ser o livro originado de sua série de reportagens, *Dez dias num hospício*. Série essa cuja primeira manchete na capa do *New York World* era “O EXTRAORDINÁRIO RELATO DE UMA LOUCURA FINGIDA QUE CONVENCEU A TODOS”.

Mais do que uma simples denúncia das condições desumanas que enfrentavam as mulheres no hospício onde esteve internada Bly, seu texto também constrói um retrato frio e sincero sobre a loucura e suas condições. Era como se a própria Nelly estivesse realmente louca, porque ela estava. Sua performance como mulher louca se parecia quase em tudo com sua performance como mulher jornalista. Ela era a moça louca, a que sempre havia sido. Mas isso só foi possível por uma mínima decalagem da linguagem, nesse caso, a do seu corpo. A loucura era teatro. A loucura e o feminino sempre se engendraram por serem teatro. Nelly Bly estava *fazendo a louca*.

O que fica no ar, na verdade, é o papel do editor. Será que ele a mandou ao hospício porque acreditava que seria capaz de fingir uma loucura? Ou será que foi a própria loucura da mulher que chega sem medo a pedir emprego que o fez mandá-la a Bleckwell's Island? Isso é sobre poder, e não somente sobre fingimento. Isso é sobre estar louco mas também fingir a loucura. O texto de Nelly Bly foi publicado como algo que aconteceu de verdade, porque aquilo, diferente da loucura, aconteceu de verdade. É o que está escrito.

*

Sou editor de poesia. Durmo pouco. Hoje é segunda-feira e tenho muito sono, mais sono do que o normal. Mais sono do que eu deveria ter para começar o trabalho. Encho de café minha caneca preta, depois a esvazio sem pensar muito na pia da cozinha. Levo a caneca vazia até o escritório, então me sento, ligo o computador e, antes de a tela de iniciação desaparecer da minha frente, levo a caneca à boca para tomar um gole de café e ver se isso consegue me acordar para o que preciso fazer. É só nesse momento que percebo a farsa da ação. É só nesse momento que me lembro que a caneca está vazia — como se lembrar fosse uma escolha e não um comprometimento. Nesse momento me pergunto se não estou louco. Algumas coisas são feitas para serem lembradas, enquanto outras, esquecidas com alguma religiosidade, com alguma fé.

Eu sou editor de poesia e me pergunto se estou louco. Primeiro eu rio um pouco, depois me levanto e vou até a cozinha para me servir um pouco de café na caneca preta. Dessa vez eu a seguro com força, evitando que meu corpo mais uma vez realize a tarefa que eu não quero, que ele pede. É como se eu segurasse meu corpo pela consciência. Eu não estou louco. Eu volto com a caneca presa entre as mãos, me sento de novo em frente ao computador, e tomo um gole de verdade. Isso aconteceu de verdade. Isso aconteceu de verdade?

Há ainda este livro. Há este livro em que preciso trabalhar com cuidado. Tudo é sempre sobre um livro, como algo que suspende, algo que prende e fica. Mas há este novo volume de poemas de Carla Diacov, que nós dois temos chamado de livro. Ela me enviou os arquivos há cerca de três meses, cujo título provisório é *Voa baixo e dorme*. Esse título não ficará, isso é a única certeza que tenho. Outra certeza que tenho é a da loucura, nesse caso, a de Carla Diacov, se não a poeta ao menos da imagem que fica colada àqueles poemas. Apesar de conviver com um diagnóstico médico, o que realmente interessa é como essa loucura aparece textual e imagetivamente veiculada a sua poesia. Como seria performar, na língua e fora dela, esse papel de louca sendo poeta?

Carla é muito conhecida pela sua grande produtividade como a artista que é, principalmente como poeta. Escreve muito, publica na mesma proporção. Essa é uma das vantagens possíveis dos canais de comunicação em sua configuração atual. Seus textos podem ser publicados por ela mesma, nas plataformas digitais, e atingir leitores que passam desavisados pelas redes sociais, mas também podem ser distribuídos em links por email e/ou whatsapp que ela manda semanalmente para leitores selecionados, apoiadores da campanha de arrecadação de fundos “Poema põe mesa”, que mantém em uma plataforma de vaquinha virtual. Seu trabalho é sua recompensa.

Mas há este livro, que não foi encomendado para ser um livro. Pedi à Carla que me enviasse alguns poemas para publicarmos em uma plaquete, que seria distribuída para os leitores que fazem parte do Clube de Assinatura da editora. Então ela o fez. Me enviou o arquivo com cinco poemas e um desenho. Me enviou o arquivo pelo Whatsapp, e eu não respondi na hora. Só respondi a sua mensagem dois dias depois, e, nesse intervalo, ela já havia me enviado outros 5 arquivos com modificações. Em todas essas novas versões, alguns poemas novos eram fixados.

Carla é uma poeta serial, ela me disse uma vez. Se algo a dispara a escrever séries, isso só terá fim quando a série se esgotar. Isso explica muita coisa que foi feita até o momento, e também do que virá pela frente. Isso aconteceu de verdade. Mas quando, enfim, eu respondi suas mensagens, ela me disse que estava escrevendo ainda mais coisas, e me perguntou se poderíamos pensar em um livro ao invés da plaquete. Eu não discordei, eu nem posso discordar. Eu estou sempre pensando em um livro. Quero usar esses poemas como minha recompensa, mas, ao mesmo tempo, quero usar meu poder para incitar uma pausa. Alguém precisa pegar esses poemas que circulam sem fim, alguém precisa pará-los.

Há nisso também um índice de loucura, de *mania*. Um jorro impossível de ser parado. Um sistema complexo de acoplamentos contínuos, na língua e fora dela. Mesmo que esse jorro na poesia de Diacov seja fingimento. Uma ideia bem engendrada na construção da personagem louca e sua língua delirante. Mas isso, não podemos esquecer, é sobre poder. Então se me debruço no manuscrito de Diacov tentando lê-lo pela chave da loucura, é preciso abrir brechas para que funcione o espetáculo. Dito de outro jeito: é preciso operar teatro contra teatro, *inventar* uma loucura para, somente assim, descobri-la.

*

Georges Didi-Huberman, em seu livro *Invenção da histeria*, tenta traçar um panorama da invenção de uma das faces sobre a qual a loucura foi construída na Europa do século XIX, essa que ainda se perpetua no imaginário social. Uma face em tudo feminina, que, não por acaso, coincide com a aposta de Pinel de criar a ala feminina do asilo *La Salpêtrière* em Paris, que não seria mais um encarceramento da loucura junto com os assassinos, com os desvairados. A *Salpêtrière* funcionava como um micro-governo, que invariavelmente era disponível à visita do público, que a frequentava não somente para o espetáculo acrobático das loucas, mas sobretudo para assistir às aulas abertas que o fundador da neurologia, o médico Charcot, ministrava no anfiteatro central.

Para discutir como Charcot inventa a histeria, Didi-Huberman se vale das imagens em registro fotográfico das loucas, sua evidência espetacular, que foram responsáveis para transformar o caso em um *quadro*. Com a publicação da *Iconografia fotográfica da Salpêtrière*, entre 1875 e 1880, que contava com fotografias retiradas pelo fotógrafo Paul Regnard (que se instalou em caráter definitivo na Salpêtrière para acompanhar os experimentos de Charcot), foi possível haver pela primeira vez na história o índice visível da histeria, permitindo transformá-la em comprovação de um teoria. Foi possível, então, que a doença se tornasse *verdade*. Para que o médico pudesse, então, ver a doença que perseguia, era preciso que ele a inventasse.

De acordo com Didi-Huberman, *inventar* pode ser entendido em três acepções:

Imaginar; imaginar a ponto de “criar”, como se costumava dizer. Depois, *fabricar*, isto é, abusar da imaginação, supercriar; em suma, mentir por engenhosidade, se não por talento. Usa-se “fabricar” [*controuever*], embora erroneamente, no dizer de Littré — mas assim mesmo se usa —, no sentido de *desmentir*. Inventar, enfim, é achar, topar em boa hora com o choque da coisa, da “própria coisa”, chegar até ela, *ivenire* — e desvelá-la, quem sabe? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22).

Inventar é, assim, uma espécie de milagre (como se houvesse um rompimento da *linguagem* clássica para tocar a *vida*). É uma forma de enxergar as coisas que estão por aí, do lado do não visto. Inventar é também um gesto poético por excelência. No caso da locura, é justamente a visão a nossa pedra de toque. Um espetáculo visível que se desenha, a partir da intromissão da fotografia, na *città dolorosa* que era a Salpêtrière, na Paris pré-*belle époque*, com suas mais de 4 mil mulheres incuráveis e/ou loucas.

Para Sigmund Freud, antigo aluno de Charcot, e que acompanhou de perto as aulas de terça-feira que eram abertas ao público no anfiteatro da Salpêtrière, a histeria sempre foi a “besta negra” dos médicos. Ou seja, doença que não tinha nenhuma ancoragem em quadro clínico, com sintomas muito estranhos, mutáveis e fabulosos (como as convulsões e acrobacias no chamado “ataque histérico”). As mulheres tomadas pela histeria colocavam em cena seus corpos eróticos, sexuais, em movimentos quase íntimos, e depois retomavam a sua forma original como se nada tivesse acontecido. Era uma performance violenta e vingativa, que denunciava e desafiava a moral vitoriana da época. Anos mais tarde, Freud inauguraria a psicanálise, com seu ato primeiro de dar voz a essas mulheres, e ouvir, assim, suas fantasias, memórias e perversões. Mas antes que alguém pudesse ouvi-las, as histéricas se apresentavam sobretudo como um *objeto do olhar*, e foi nesse domínio que Charcot conseguiu capturar a doença (e também ser capturado por ela, porque se olhamos algo, há esse algo que nos olha de volta).

Como sobre as manifestações histéricas, não só na Salpêtrière mas por todos os asilos de loucas espalhados pela Europa, por não terem nenhuma comprovação material da doença, recaíam a suspeita de simulação e engodo, Charcot então empenha-se em descrevê-las cientificamente a partir daquilo que elas *aparentam* ser. Aproveitando-se da intromissão da técnica fotográfica no museu da patologia a partir de 1860, o médico francês utiliza essa nova arma como garantia de uma suposta objetividade do olhar para descrever os movimentos e a face da loucura. Desse modo, ele realiza uma verdadeira invenção da histeria como espetáculo.

No texto de orelha que acompanha a edição brasileira de *Invenção da histeria*, o que é assinado por Tania Riveira, a psicanalista afirma que, apesar dessa suposta objetividade que a câmera fotográfica poderia trazer à descoberta de Charcot, “as imagens das manifestações histéricas escancaram sua natureza teatral e expressiva”. O quanto que não tinha de atuação nas torções da louca sobre o anfiteatro das aulas de terça-feira? E o quanto não havia de direção cênica na mão de Charcot que conduzia as internas à sala e, em um movimento quase mágico, operava a

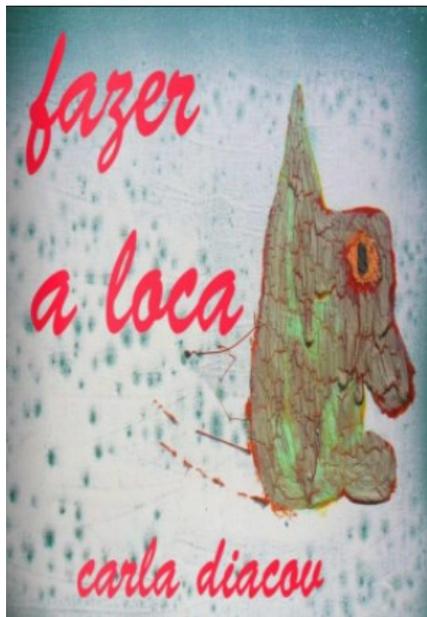
hipnose para que o ataque histérico surgisse às vistas da plateia? Há nisso um índice de uma relação amorosa, mas também de um pacto que é feito entre diretor e atriz. Mas também entre espetáculo e espectador. Ela finge estar em transe, ele finge que acredita, a plateia observa em choque e aplaude de pé ao fim do espetáculo. Mas isso é uma suposição.

Tania Riveira afirma também que, no lugar “do face a face inequívoco entre uma lente neutra e uma clara realidade”, as fotografias que serviram como confirmação para a teoria de Charcot, e também suas apresentações em público nas aulas que eram abertas na Salpêtrière, revelam na verdade “uma relação de amor e poder entre médicos e pacientes gerando ‘evidências’ que não são mais que pura aparência, simulacro”. Isso é sobre poder, acima de tudo. Mas também sobre uma denúncia e um desvelamento das estruturas que nos rondam. Com o ataque histérico e sua afirmação de que aquilo é verdade (porque é *como se fosse a verdade*), o sujeito pode então triunfar sobre a objetividade da máquina e do diagnóstico, e revela a fissura por onde é possível enxergar a montagem imaginária daquilo que convencionamos chamar de *realidade*.

2. Relação sexual e fingimento

Enquanto tomo um gole de café preto da caneca, que agora não está mais cheia, mas dessa vez por outro motivo, eu passo os olhos pelo primeiro livro de Carla Diacov. É um livro que poucas vezes é lembrado, porque ele só existe em versão digital. Isso também diz muito sobre o poder e sobre as possibilidades de publicação e de existência. É real um livro que não tem um peso tátil?

Sobre esse livro, Carla me diz para esquecer, *fingir que não existe*, mas é impossível. Primeiro pelo título, *Fazer a loca*, que abre possibilidades de pensar na montagem do próprio ato poético, e também em certo fingimento da eu-louca (aqui grafada sem o “u”, o que nos aproxima também da coloquialidade, como em “loka”). Um fingimento que é também o da própria loucura, *como se fosse uma atuação. Como se fosse a louca. Como se fizesse a louca*. Há também a capa que, por si só, já é um evento que merece atenção. A fonte grande, cursiva e vermelha aparece ao redor de uma imagem em tudo muito estranha que, pela ficha técnica, sabemos que foi feita pela própria autora, assim como os desenhos dispostos ao longo da publicação. É como se a portada do livro nos convidasse a não entrar. É como se ela mesma dissesse: esquece.



Publicado em 2013 pela revista eletrônica *Ellenismos*, cuja editora é a também poeta Nina Rizzi, que foi quem ficou responsável pela composição e pelo texto de abertura do livro, *Fazer a loca* traz setenta e três poemas, um número estranhamente alto para um livro de estreia. Mas vem daí também outro motivo para não me esquecer do livro: o agrupamento dos poemas em uma grande série e, entre eles, uma série menor se anunciando. Carla Diacov desde o início se anuncia como uma poeta serial. E acho engraçado pensar nessa expressão, enquanto me sirvo de mais um gole de café e afirmo comigo mesmo que os poetas seriais são tão perigosos quanto os assassinos seriais. Alguém precisa pará-los. Alguém atesta que eles estão loucos, e atesta que são perigosos. Esse alguém também sou eu.

Dois índices marcam os poemas em suas séries, ambos pelo título. O primeiro é o início da nomeação, já que todos se chamam “fazer a loca, fazer a(o) *x*”, sendo esse *x* o nome ou o sobrenome de alguém, um total de 40 pessoas, as quais, ao que tudo indica, são escritores, cantores e/ou músicos. Além disso, há a indicação sequencial ao final do título, com séries que vão do (1) até o (6), enquanto outras possuem um único poema, ainda indicado por (1) (à exceção de “fazer a loca, fazer o Becket”, que se estende de (1a) a (1f, F de fim).

Apenas o primeiro poema do livro, “fazer a loca, fazer a Adélia (1)” tem a indicação sobre quem se refere, ou a quem se dirige:

fazer a louca, fazer a Adélia - 1

para Adélia Prado

meu amor é de brisa.
calmo.
fresquinho-fresquinho:
eu amando em pé
de tetas escoradas na noite.
uma belezura.

(DIACOV, 2013, p.4)

Assim, temos explícito um nome e um sobrenome, Adélia Prado, colocado de modo que, por ter o mesmo tamanho de fonte dos demais versos, deixa a dúvida se é uma espécie de epígrafe/dedicatória (pensando no espaço que o deixa em destaque), ou apenas um verso inicial deslocado em meio aos demais. Ao supor uma suposta unidade da série, seria mais coerente acreditar na segunda hipótese, mas, apesar do pensamento estético de uma série, a poesia de Diacov

é também pavimentada sobre a égide da surpresa e do desconforto, o que não me permite descartar a primeira hipótese (e agora culpar, ou agradecer, sobretudo, a diagramação pela confusão em evidência).

De qualquer forma, é interessante ressaltar o componente “corpo” que irrompe dos versos, mesmo que o poema tente nos enganar ao trazer a imagem de um comprometimento amoroso da voz que fala. Esse até pode ser um poema de amor, e esse amor também pode ser algo que se dissipa, etéreo, fresco como uma brisa. Mas, logo a seguir da apresentação de Adélia, a própria autora é deixada de lado pelo possessivo “meu”. É como se a voz dissesse: o poema é para Adélia, mas esse amor é meu. Porque a voz de Adélia Prado pouco ressoa que não na chamada ao seu nome, e o eu que se apresenta fala também do lugar instável das identidades móveis. Um eu que tampouco é de Diacov, como poderíamos julgar, inocentes, de início, já que é sobretudo performance e fingimento.

O projeto deste livro, mesmo que se apresente como dedicado e/ou influenciado por diversas outras pessoas, ainda começa com a primeira pessoa do discurso: um *eu* que é corpo (e não que *tem* corpo, porque esse é momentâneo). E esse corpo, feito a partir de um corpo de Adélia, ama de pé e se esfrega na noite a partir de suas tetas. É só assim que se ama, de um amor tátil, corporal e leve como brisa, porque é também de brisa que se constrói seu próprio corpo, esse que, de pé, se apresenta aos leitores que encaram pela primeira vez o livro.

Apesar de essa não ser a primeira vez que Carla Diacov coloca em público seus poemas, pois já mantinha dois blogs que eram alimentados com muita constância, e já havia participado de antologias virtuais e impressas no Brasil e em Portugal, esse é definitivamente seu primeiro livro, com todo o peso institucional que vem ao redor disso. Há ainda um marco nessa reunião, como se ela, assim, se apresentasse pela primeira vez ao mundo leitor como uma poeta publicada, ainda que os poemas continuem circulando apenas no meio digital. Talvez por esse motivo, ela traz junto de si as quarenta personalidades que dão título aos poemas. Primeiro, porque é como se pedisse licença ao cânone (esse que ela mesma cria enquanto o enuncia) para entrar no jogo. Mas também porque é uma forma de se apresentar mascarada na estreia do espetáculo, enquanto busca alguma aceitação dos leitores desconhecidos, já que, no título do poema, o verbo “fazer”, que aparece duas vezes, indica tanto o processo de construção de algo (*a poiesis*), como também pode apontar na direção da emulação de um discurso. É como se ela fingisse ser também aquela outra pessoa.

Primeiro, fazer a louca, e, justamente por isso, fazer a Adélia, fazer a Hilda, fazer a Parker, fazer a Cesar, fazer a Woolf etc. Estar louca é também isso, perder seu próprio corpo e construir, fazer, o que precisa ser feito a partir do corpo do outro. Construir para si um corpo de reposição, que possa abrigar o resto de uma semelhança futura. Os assassinos seriais também trabalham os corpos assim. Dispor os corpos sistematicamente, escondê-los enquanto os usa para revelar a si mesmo. Mas depois revelá-los, deixá-los expostos como se fossem um espetáculo, porque é assim que eles viram texto, e, desse modo, se tornam corpo de novo. Fazer dos corpos um espaço que possa abrigar uma assinatura.

*

Em um verbete disponível na Wikipédia, o termo “assassino serial” surge como sinônimo de “assassino em série”, que é mais próximo do seu nome mais comum em inglês, “serial killer”. De acordo com a enciclopédia livre, esse é um tipo criminoso de *perfil psicopatológico*, característico de pessoas que cometem crimes com determinada constância. Esses assassinos agem geralmente seguindo um *modus operandi*, o que deixa sua “assinatura” nas vítimas e no crime. É justamente por essa evidência espetacular que ele pode ser identificado. Mas isso não quer dizer que ele é capturado pelas autoridades em todos os casos, porque essa identidade não recai exatamente sobre o cidadão que existe no mundo e pode ser preso, mas sobre um personagem. No texto da Wikipédia lemos que “a figura do criminoso é eternizada na cultura popular, sendo reconhecida por várias gerações”. Matar é também jogo de cena, tomar as rédeas e dirigir o espetáculo.

O Psiqweb, site especializado em psiquiatria, encara e enquadra o assassino a partir de um diagnóstico, que é também uma marca. Segundo os especialistas, essa definição de “assassino em série” é possível porque ele deixa uma *diferença* em relação aos outros criminosos. De acordo com o site:

Assassinos em Série (serial killers) são uma (...) dificuldade para a psiquiatria, uma vez que não se encaixam em nenhuma linha do pensamento específica. (...) A diferença do assassino em massa, que mata a várias pessoas de uma só vez e sem se preocupar pela identidade destas, o assassino em série elege cuidadosamente suas vítimas selecionando a maioria das vezes pessoas do mesmo tipo e características. Aliás, o ponto mais importante para o diagnóstico de um

assassino em série é um padrão geralmente bem definido no modo como ele lida com seu crime.¹⁸

Quando o jovem canadense Luka Magnotta matou o estudante chinês Jun Lin, em 12 de maio de 2012, ele queria que o crime fosse espetacular. Luka se filmou enquanto esfaqueava Jun Lin, que estava atado à cama. Depois de desmembrar o seu cadáver e jogar as partes no lixo do prédio onde morava, Luka postou o vídeo da internet para que as cenas pudessem ser assistidas como se assiste o filme. Tudo foi pensado para ser um filme, como se não houvesse mais barreiras entre a ficção e o real. Após analisarem o vídeo disponível na internet, e depois da prisão de Luka Magnotta pela polícia canadense, especialistas constataram que o autor do crime estava tentando emular uma cena do filme *Instinto Selvagem*, de 1992.

Na cena do filme, Sharon Stone interpreta a personagem Catherine Tramell, que supostamente perfura, de costas para a câmera, o astro do rock Johnny Boyz, o qual está atado à cama. Catherine Tramell está montada sobre o seu corpo, da mesma forma que Luka Magnotta aparece sobre Jun Lin, mas, enquanto Tramell levanta e desce um picador de gelo para matar sua vítima, Magnotta faz isso com uma chave de fenda, pintada com tinta prateada para dar a *impressão* de que é um picador de gelo. As duas cenas são reais, e estão disponíveis na internet. Quando Catherine Tramell é levada para ser interrogada pela polícia, ganhamos a clássica cena em que Sharon Stone cruza lentamente suas pernas enquanto veste um vestido justo e branco. Isso é também sobre o poder e, sobretudo, sobre sedução. Mas isso é também sobre o enquadramento e as escolhas que foram feitas na montagem da cena. O que não acontece no caso de Luka Magnotta, apesar de as imagens do seu interrogatório também estarem disponíveis online. Pela câmera de segurança da delegacia de polícia canadense, podemos ver Luka Magnotta sentado na cadeira no centro da sala, pedindo um cigarro ao policial que o acompanha, acendendo o cigarro e cruzando, lentamente, as pernas, como se fosse uma atriz de cinema. Mas isso não conseguimos ver direito, porque a câmera está posicionada quase no teto, de modo que temos uma visão panorâmica da sala. O enquadramento não permite montar a cena como se fosse de cinema, porque Luka Magnotta não tem acesso à câmera.

Luka Magnotta foi diagnosticado com esquizofrenia paranoica, e, no seu julgamento, em 2014, sua sentença que o levou à prisão perpétua afirma que o autor do crime tem distúrbio de personalidade com *traços teatrais*. A acusação do assassino alegou que Luka estava se fingindo de

¹⁸ Disponível em: <https://psiqweb.net/index.php/forense/criminologia/>. Acesso em: 13. Abr. 2022.

esquizofrênico para tentar atenuar sua pena. Como se, para o tribunal, ele fosse um ator interpretando um personagem.

Apesar de Luka Magnotta não poder ser considerado um assassino em série, já que, de acordo com a definição, esse tipo de classificação só é possível se o sujeito cometer pelo menos dois assassinatos, é inegável que ele deixou sua marca. Essa que pode ser reproduzida um sem número de vezes, já que o vídeo até hoje pode ser encontrado na internet. Outra característica que ele compartilha com os assassinos em série é a narrativa de um diagnóstico. Há sempre a possibilidade de descrever seu crime a partir de uma classificação psicológica desviante, o que é também mais uma das entradas para a lógica do espetáculo, já que isso é também uma atribuição de papel irreversível. O diagnóstico existe porque se deixa ver, é uma evidência espetacular.

O Instituto Nacional de Justiça dos Estados Unidos, em 1988, definiu assassinato serial como uma série de dois ou mais assassinatos cometidos por um indivíduo atuando sozinho. Ainda nessa definição, tais crimes podem acontecer durante um período que varia desde horas até anos, e o motivo que leva a eles seria sempre psicológico, tendo o infrator alguma nuance sádica e sexual.¹⁹

Mais do que um diagnóstico, há também nessa definição o apontamento de um ato sexual. Entre o assassino e sua vítima se estabelece uma *relação*, que fica em evidência a partir do crime. Uma relação afetiva e sexual existia entre Catherine Tramell e Johnny Boyz, que eram amantes. Isso faz com que a personagem de Sharon Stone seja caracterizada como “femme fatale”, um arquétipo do gênero *film noir* que só existe na ficção. A relação entre Luka Magnotta e Jun Lin ainda é uma incógnita para as autoridades, mas tudo indica que os dois jovens se conheceram em um aplicativo de encontros, e foram para o apartamento de Magnotta com a proposta de fazer sexo. Alguns jornais e sites de notícias até hoje noticiam o caso Luka Magnotta como a “história do jovem que matou o namorado”. Essa relação só existe por causa das imagens postadas na internet, que duram menos de 15 minutos. A relação existe, ela é real.

*

Ao lermos os poemas do livro *Fazer a loca*, de Carla Diacov, outra coisa ainda se revela (ou se deixa ver). Apesar das referências em título a autoras, autores e outros artistas, o que nos faz

¹⁹ Essa definição pode ser encontrada em uma matéria publicada no site *Gazeta Arcada* com o título “Serial killers e o direito penal brasileiro”. Disponível em: <https://gazetaarcadas.com/2021/06/14/serial-killers-e-o-direito-penal-brasileiro/>. Acesso em: 22 mai. 2022.

acreditar que possivelmente encontraremos algum diálogo com suas obras, esse diálogo se resume ao plano imagético e temático. A ideia de emulação de uma poética pouco tem a ver com suas soluções formais e estilísticas, pois ainda lemos nos poemas a característica voz da personagem Carla Diacov, e sua loucura em saltos, em profusão de sensações e na sintaxe cortada. É justamente por isso que o verbo “fazer” se repete duas vezes nos títulos dos poemas: primeiro, “fazer a loca”, em que enuncia uma poética, um modo de fazer próprio da loucura, e, depois, por exemplo, “fazer a Cesar”. Essa segunda ocorrência de “fazer” ressoando como uma alusão à *relação sexual*. Na linguagem cotidiana, “fazer alguém” muitas vezes pode significar, além de copiar, fazer sexo com alguém. Mas um tipo de sexo em que também ressoa a violência, como se a ação partisse exclusivamente do locutor e a pessoa com quem se deseja a relação estivesse passivamente à espera. É esse o modo que Diacov encontra de se relacionar com seus alvos em série.

Carla Diacov é uma *poeta serial*, fazendo a louca. O resultado dessa relação é justamente o poema carregado de imagens roubadas, capturadas pelo olho erótico da poeta, que, acima de tudo, é também uma leitora serial. Essas imagens, então, são transformadas em um *filho monstruoso*, daquele tipo que defende Deleuze ao se justificar diante do crítico que reagiu severamente ao seu livro *O anti-Édipo*. O filósofo diz que, para conseguir desenvolver sua teoria, teve de encarar a história da filosofia como uma “espécie de enrabada”, ou “imaculada concepção”: “Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso” (DELEUZE, 1992, p. 14). Que o filho seja do autor é muito importante, porque ele precisa dizer efetivamente o que foi dito, ou o que a terceira pessoa o *faz dizer*. Da mesma forma que é uma necessidade que o filho seja *monstruoso*, porque, para Deleuze, “era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer” (DELEUZE, 1992, p 14-15).

Também pensarei nessas imagens mais tarde, e pensarei muito tempo nelas. O filho monstruoso é o que vou procurar, dias depois, quando disser à Carla: “deixa isso de lado e escreve sobre o teatro”. Uma dupla concepção, uma dupla exposição da chapa. É como se o editor construísse um novo filho monstruoso, a partir do filho monstruoso que o autor o entrega em mãos. Uma concepção cruzada. Porque o processo de edição é, sobretudo, um processo de *relação sexual*. Vou pensar nisso de novo quando olhar a capa do livro *Fazer a loca* e, como uma piada, rir pensando nela como a face visível do filho monstruoso. É só assim que faremos as pazes e ela me convencerá.

*

Ainda existe o corpo. Um elemento importante para o exercício da despersonalização. Isso tanto para a poeta quanto para a loucura. O corpo louco, mais especificamente, o corpo hospiciado, sofre inúmeros processos de mortificação durante sua captura e, para que seja possível a criação, é necessário se apoderar de um corpo outro. E essa ação de apoderamento se dá como uma relação sexual (amorosa ou não). É uma aproximação em tudo erótica. Mesmo que seja a partir da política do fingimento. Mesmo que seja só pelos restos, esses servem como uma sustentação do corpo que se perde. É preciso o corpo outro, aquele monstruoso. Isso é “fazer a loca”, ser a poeta, ser a louca, a poeta louca, a atriz.

No poema “fazer a loca, fazer a Cesar”, mais uma vez a chamada ao corpo se dá pelos seios, nesse caso, as pontas deles, semelhante ao bico fino do sapato que, no poema de Ana C., machuca na noite de Natal.

numa tina
 enfeitada de pele de cobra
 /do que RESTO das minhas botas/
 numas acopladas num oco da lua
 na paciente pupila da coruja
 óssea, rasa e distendida
 sem furos ou diques
 enfrentando o aguaceiro anoitecer
 grande
 fino em seu tutano
 bico de seio uno reverso
 onde deve-se bulir, moer
 uns teus pertences
 /cueca velha, velho embrutecer/
 atados aos bagos dum búfalo esburgado
 então sorver e crer
 num apego tão belo quanto magro.

(DIACOV, 2013, p. 18)

Apesar de, dessa vez, o nome não estar explícito no poema, tudo nos leva a crer que a poeta da *relação* é Ana Cristina Cesar. E o fato de, na série, ser chamada de “Cesar”, ironicamente parece subverter a lógica da *intimidade*, tão cara à poética de Ana C. Mas isso é também fingimento, porque, ao chamá-la por Cesar, esse ato de feitura, ainda que pareça um tratamento formal, na verdade cria outra zona de proximidade. É um nome que apenas Carla Diacov utiliza para tratar

Ana Cristina Cesar. Esse gesto trabalha a retirada do nome mais comum da poeta, a qual, para alguns críticos, como Marcos Siscar, por exemplo, é hoje “um dos *nomes da poesia* no Brasil” (SISCAR, 2016, p. 104). É Siscar também quem estuda o “caso Ana C.” a partir do que ele chama de “reinvenção da intimidade”.

Talvez seja Ana C. a autora cuja escrita da série “fazer a loca” mais se aproxima em termos formais. Mas acredito que esse não é um caso de emulação pura e simples de uma poética, e sim uma relação de intimidade com o fator Ana C. e seu impacto na poesia contemporânea brasileira. Os versos dispostos sem métrica aparente, e realçando uma intimidade de um “eu” que escreve (marcado no poema pela intromissão das “minhas botas”) e um “tu” que escuta (“teus pertences”), retoma a tônica da poesia escrita no Brasil no fim da década de 70. Ana C. como poeta teve um papel fundamental no cenário da poesia contemporânea, a partir de uma redescoberta calorosa da sua poesia nos anos 2010. Siscar defende que a sinceridade, ou a espontaneidade, da primeira pessoa do discurso sempre foi um lugar de enunciação sensível e suspeito para a poesia moderna, questão essa que volta a ganhar um caráter problemático com a “geração” de Ana C., a qual “reagiu à predominância da visão objetiva e artesanal de poesia associada à figura de João Cabral de Melo Neto” (SISCAR, 2016, p. 109). Há, desse, uma *relação* entre Carla Diacov (atriz e personagem) que se estabelece anterior à cópula com a poeta em questão (atriz e personagem), influenciada por uma suposta poética de Ana C., a mesma que afirma que a poesia de sua época (pós-tropicalista) é “anticabralina por excelência” (CESAR, 1999. p. 165), ou seja, menos ligada às questões formais da estrutura e mais alicerçada naquele movimento íntimo do sujeito, tão julgado pela expressão moderna da poesia brasileira.

Há, ainda, outros índices que denunciam o corpo e a presença da poeta Ana C. no filho monstruoso apresentado por Carla Diacov em formato poema. A imagem das botas, por exemplo, que podemos ler também em *Cenas de Abril* nos versos finais do famoso poema “Noite de Natal”:

Entretanto sou moça
estreado um bico fico que anda feio,
pisa mais que deve,
me leva indesejável pra perto das
botas pretas
pudera

(CESAR, 2013, p. 22)

No poema de Ana C., o bico fino está intimamente relacionado à sua condição feminina, de ser moça. O que parece estar se referindo, inicialmente, a um par de sapatos é também o movimento dos versos finais do poema, que encaminham o eu para perto do par das botas pretas. Botas essas que são todo o mistério da intimidade, que podem indicar não somente um passeio ao masculino mas sobretudo uma dureza e uma pausa no desvelamento poético. O caminho até elas aparece como desconfortável e, principalmente, indesejável.

Já no poema de Diacov, as botas figuram como *resto*, ou “RESTO”, despedaçado de um corpo que se anuncia e se esconde. Sobra delas apenas a *pele de cobra*, que agora reveste e enfeita uma tina, montando o corpo outro. O couro da bota não é a bota, e agora nem mais um fingimento do seu movimento. A pele de cobra não é a cobra, mas sua imagem carregada no imaginário popular ainda deixa rastros sobre sua significação como *falsidade* e, adentrando no terreno do sagrado, suas relações com o feminino e a *sedução*²⁰.

O índice “bico fino” também aparece no poema de Diacov, mas dessa vez não relaciona-se aos sapatos e nem a leva perto das botas. Nesse caso, a bota em destroços, como resto futuro de uma semelhança, opera uma aproximação do feminino. Fino é o “bico de seio”, que transforma a composição em um grande corpo novo, o qual pode ser tanto aquilo que desestabiliza a atenção difusa do eu, como também aquilo que amamenta sua composição. Também o bico dos seios é uma imagem que aparece na poesia de Ana C., como algo de íntimo que fica exposto, em mais de um poema, e que *seduz* e desfaz o corpo do texto, enquanto o eu olha o próprio corpo. Vemos um dos poemas em prosa, quebrado em duas partes, que aparece em *Inéditos e dispersos*:

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensadas no meu seio.
(CESAR, 2013, p. 206)

²⁰ No artigo “A serpente, a mulher e a sedução: dialogismo e intertextualidade entre literatura e sagrado”, Julyanna de Sousa Barbosa Germano traça essas relações de significados partindo do texto bíblico do Livro do Gênesis e o colocando em contato com outras representações do feminino em textos literários desde antigos até os contemporâneos. O trabalho foi apresentado em um dos congressos da ABRALIC de 2012 e publicado nos anais do evento. Ele está disponível online no endereço: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2012_1434243070.pdf>. (Acesso em 15 abr. 2022).

No livro *Poesia em risco: Itinerários para aportar nos anos 1970 e além*, a professora de Teoria Literária da USP, Viviana Bosi, ao discutir sobre o poema acima, toma a imagem da “poética quebrada pelo meio” para dizer sobre essa constante dos poemas de Ana C.: a dificuldade de edificar um texto inteiramente autônomo, que vai se constituindo em alguma coisa apartada de si mesmo (que se realiza, portanto, em um lugar outro). Essa construção se dá “quando se está tão ciente da proximidade ou da fusão entre a voz dos outros e a própria” (BOSI, 2021, p. 169). Enquanto se mostra descoberta em sua intimidade, o poema traz essa voz surpresa que, ao fim, revela-se impossível de ser assumida por uma única pessoa. É a voz do feminino e isso também fica visível a partir da intromissão dos seios (que se transforma, em texto-corpo), os quais podem ser lidos como “origem motriz do corpo feminino, a atrair e interpor-se como impedimento para essa separação necessária (o desmame? A representação autônoma de si mesma? que permitiria a existência da escrita.” (BOSI, 2021, p. 170). Bosi acredita que nessa imagem ressoa ainda o aspecto *erótico* da escrita poética, essa que, no poema, associa-se pela ambiguidade entre pudor e nudez.

No poema de Diacov, ainda que seja possível perceber certa pulsão narrativa, as imagens que aparecem são mais confusas do que na prosa poética de Ana C. Isso acontece possivelmente pela concatenação desenfreada operada pela sintaxe. Nessa impossibilidade de se fixar em uma única voz, em um único corpo, a voz do poema, e seus seios de bicos finos, ligam-se em metáforas sem fim, da cueca velha ao búfalo esbugalhada, construindo um corpo também animalesco e monstruoso. Junto a isso, há a intimidade, revelando aos poucos aquilo do corpo que deve ficar oculto. Mas essa intimidade, como denuncia a pele de cobra que reveste a tina (imagem disparadora, imagem primária), é, em tudo, fingimento.

*

Um dos problemas centrais da poesia moderna, o fingimento é aquilo que opõe seu caráter intimista à sua prisão autobiográfica. “A poesia é construída e o poeta é um fingidor. Desde o momento em que a vida passa para o poema, ela se perde, ou se transforma” (SISCAR, 2016, p. 108). Mas, ao mesmo tempo, há uma suposta sinceridade naquilo que é dito, não de modo a deixar a experiência pessoal como a única ressonância no poema, justamente porque há uma despersonalização no discurso, entretanto há algo ali que chama a uma intimidade, um convite à sedução. Porque o fingimento é também um *pacto*, uma espécie de segredo que *parece ser* contado.

É justamente por esse pacto que conseguimos entrar e sair das esferas da ficção, quando lemos um texto ficcional ou assistimos a um filme, por exemplo. Mas nem sempre temos o mesmo cuidado em tratar essas possíveis realidades quando elas vêm de fora do espetáculo. Podemos pensar, também, nos movimentos de entrada sem saída que algumas pessoas, principalmente as que carregam consigo um diagnóstico, realizam ao pisar no terreno da ficção. Se Luka Magnotta, por exemplo, assiste a *Instinto Selvagem*, nós não sabemos como aquela realidade do filme impacta a realidade em que ele deve viver. Como discernir aquela realidade da tela daquela outra na qual devemos acreditar? O que diferencia a cena de Catherine Tramell em *Instinto Selvagem* daquela em que Luka Magnotta esfaqueia Jun Lin e que também pode ser assistida facilmente se pesquisarmos o vídeo na internet? O que muda de uma coisa a outra são justamente os pactos que fazemos, esses muitas vezes silenciosos, mas, em qualquer medida, operam deslocamentos (mínimos que sejam) no nosso próprio corpo.

O arquétipo da *femme fatale* nos filmes do gênero *noir* também se baseiam na ideia de fingimento e, sobretudo, de sedução. Antes do cinema, entretanto, o gênero *noir* já existia na literatura policial. A própria nomeação desse tipo de filme foi dada pelo crítico Nino Frank se referindo à série de romances policiais franceses publicada pela editora Gallimard, em 1945, chamada Série Noire. Os filmes já estavam sendo produzidos antes do artigo de Frank, publicado em 1946, mas foi só depois da sua classificação que eles puderam ser agrupados no que chamamos hoje de *film noir*. Em linha gerais, os *film noirs* tratam de crimes e sua iluminação é feita a partir de zonas, manchas e flashes, capazes de estabelecer um isolamento entre o ator em cena e o ambiente. Além disso, eles integram essa categoria porque podemos facilmente reconhecer tipos de personagens que se repetem entre eles. Um desses arquétipos é o da mulher fatal, personagem que geralmente finge ser alguém que realmente não é, de modo a enganar e seduzir os homens do filme. Por isso essas mulheres são também muitas vezes vistas como criaturas que ameaçam a virilidade.

Isso me interessa bastante se penso em Luka Magnotta. Não consigo afirmar que ele foi influenciado por Catherine Tramell, personagem de Sharon Stone, para cometer seu crime. Alguma coisa da arte sempre atravessa a vida, como no teatro aristotélico em que os espectadores esperam o momento de transformação da catarse, porque existe alguma coisa que atravessa e comunica nos dois planos. Mas é certo que Luka Magnotta emulava, em alguma medida, os traços de Tramell. Era como se seu próprio corpo de homem fosse destroçado para dar lugar ao corpo feminino da

femme fatale. E essa também, como personagem e fingimento, mas agindo dentro do real para esfaquear o estudante Jun Lin. E então seu corpo, sua virilidade, por sua vez também destroçados e ensacados para serem jogados no lixo. Mas Luka Magnotta não é um personagem de ficção, ele está vivo e ele está louco. Ou talvez esteja fingindo, fazendo a louca, para diminuir a sua pena. O diagnóstico e o fingimento se comunicam porque são um pacto. Nós decidimos no que acreditar, como se fosse um segredo.

3. Um corpo feminino, um corpo em mil pedaços

Enquanto analisa o caso Ana C., Marcos Siscar se diz surpreso ao perceber que uma poeta tão preocupada com a formulação da subjetividade como processo construído (o *fazer da poiesis*) ainda inclui em sua poesia “efeitos de espontaneidade, de sinceridade, de franqueza, alusões constantes que guardam o aspecto de acontecimentos pessoais e de segredos íntimos” (SISCAR, 2016, p. 112). Como uma hipótese para esse possível “descompasso”, Siscar acredita que

a presença desses lances de intimidade *provoca* uma tradição poética na qual a intimidade ou o exibicionismo da intimidade são entendidos não apenas como paradigma romântico, místico ou espontâneo de poesia, mas igualmente como um modo negativamente marcado da escrita, um modo “feminino”. (SISCAR, 2016, p. 112-113)

A aproximação da intimidade de uma poeta com a intimidade de outra poeta é o que nos revela o poema de Carla Diacov. Não somente aquele em que “faz-se” a Cesar, mas essa também é a tônica de toda a série “fazer a louca” do livro. Fazer a linguagem louca dançar, destruir seu corpo antigo e sair outra só é possível quando encontra seu polo feminino. E é na chamada do nome, pelo nome na intimidade, que revela-se também certo apego ao segredo que é oferecido aos leitores. Seria esse apego, belo mas frágil, que o poema denuncia em seu último verso? Como se se agarrasse a uma língua e a uma tradição que acaba de ser fundada, ao mesmo tempo em que *finje* já ter sido dito. Uma dupla inscrição da loucura. Para isso as imagens tomadas de outros poemas. Para isso, talvez, os desenhos no canto de página, como o que aparece no fim da seção “fazer a louca, fazer a Cesar”, que nos lembra, inclusive dos poemas em desenhos que Ana C., os quais posteriormente foram publicados no livro *Inéditos e dispersos*.

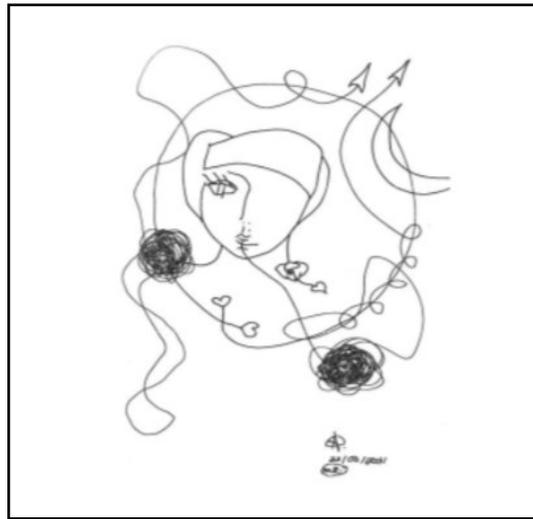


Figura 3: Desenho de Carla Diacov no livro *Fazer a loca* (DIACOV, 2013, p. 19)

*

Voltar aos desenhos, e ver nisso uma *relação*, é também participar da política da intimidade. Dessa vez, não é apenas pelas letras que as poetisas copulam, mas também por outras formas de expressão, ainda visual. Ainda há um olho erótico que se deposita sobre o corpo sedimentado, o nosso como leitores, o meu como editor. Há nisso o corpo. Vemos uma mulher, e é importante que seja uma mulher, em traços finos, com apenas um olho, visto que o outro é o que a envolve, é o que denuncia a relação. Mas uma relação, sobretudo, feminina, essa que se apoia no signo do *não*.

A carga da negatividade quanto ao feminino da escrita, como aquela apontada por Marcos Siscar, antes de apagar, é o que aviva e potencializa os poemas. É uma negativa também ao universo masculino e sua leitura linear, dada aos montes, na qual não existe aquele ponto que é o que nos envolve: o segredo. É uma forma de acabar com o juízo de Deus.

Poesia é sedução, já dizia Ana C., e é o couro de cobra que denuncia a sedução da serpente sobre o poema, e denuncia a sedução da imagem sobre a palavra. Siscar defende que “o prestígio da poesia é colocado constantemente em foco com algo que emana de sua sedução e de sua soberba” (SISCAR, 2016, p. 104).

No desenho que aparece na página 19 do livro de Diacov, a mulher de um olho só está envolta em uma redoma, de onde percebemos as flechas (ou setas) apontando para o fora (sua virada feminina), ao mesmo tempo que notamos também três formas semelhantes a corações rudimentares, desses que usamos para ilustrar o amor romântico. Algo que passa certa ingenuidade, algum entrelaçamento com a estrutura frágil do desejo, mas que percebemos também ser uma arma para a captura nesse jogo de sedução. Isso fica ainda mais visível quando o verso que aparece logo

antes da imagem está escrito em caixa alta, tal qual um grito: “JAMAIS O AMOR CANTOU DE GALO POR AQUI” (DIACOV, 2013, p. 19).

Para entender melhor essa proposição, é interessante vermos o poema como um todo, com esse olho erótico que significa o mundo e as coisas também pela mancha gráfica que o poema desenha no corpo do livro. E esse poema é o segundo da série a partir de Ana C., que se chama “fazer a louca, fazer a Cesar - 2”:

manter o coração
tão frágil
cair do cavalo e da sorte
ter das obsessões
muitas
e medos inexplicáveis
tão inexplicáveis
que grites a ti mesmo
noutra frequência
que não a do espelho trincado
nas magras ondas dum bêbado clichê

JAMAIS O AMOR CANTOU DE GALO POR AQUI

(DIACOV, 2013, p.19)

Mantendo a mesma condição sensível do poema anterior, o qual é encerrado com um apego “tão belo quanto magro”, esse novo encontro, ou nova cópula, de Diacov e Cesar se mostra como uma série de rompimentos, sendo o maior deles a própria imagem da poeta. O “coração frágil” que aparece logo no início é mais do que um índice dessa tensão com o espírito romântico da dissimulação. Mais do que afirmar que o coração — esse índice tão pessoalizado, e, justamente por seu excesso de eu, um clichê deliberado na poesia — está frágil, o movimento do poema afirma ser necessário “manter o coração / tão frágil”. É tal fragilidade que não permite uma construção completa do eu que se desenha e vai resultar, monstruoso, em uma mulher de apenas um olho logo abaixo. Não por acaso, este é um dos poucos poemas do livro em que o eu não aparece sintaticamente marcado, reforçando a hipótese da intimidade como arma de fingimento.

Não há, sobretudo, nada em que se espelhar, visto que o espelho, esse sim, que aparece marcado no poema, está trincado, em confronto com a imagem de um bêbado a despedaçá-lo. Mas também há de se perceber que não é qualquer bêbado, e sim o próprio clichê romântico, que aparece desde o primeiro verso, e é, ironicamente, o que faz o espelho se despedaçar. É impossível ver uma

identidade neste movimento, como é impossível também enxergar um corpo único no espelho, já que agora qualquer resto de imagem está trincado e despedaçado em mil pedaços. Também não por acaso, esse signo do *não* que aparece no poema se liga facilmente às figuras masculinas que são apontadas: o *coração*, que não é forte, o *cavalo*, onde não se está mais montada, o *medo*, que não tem explicação, o *espelho*, que não está inteiro e, por fim, o *amor*, que não canta de galo por aqui (e que ainda pode se desdobrar em outras duas negações: o *galo*, o *canto*).

Minar o território masculino e desfazer-se do seu corpo, é flunar como se não houvesse um nome. É, sobretudo, se despedaçar para não caber em imagem e semelhança no mundo, como aponta Antonin Artaud em “Para acabar com o julgamento de Deus”. Nesse espetáculo em forma de transmissão radiofônica, Artaud lia alguns de seus textos acompanhado por efeitos sonoros que eram feitos por alguns dos colegas que o acompanhavam. Muitos julgam que essa performance, que mais tarde foi transcrita e publicada em formato livro, seria uma obra-testamento do artista, que fala sobre seu lugar no mundo como poeta e louco. Na última série da peça, no poema intitulado “Post-scriptum”, o que temos é justamente essa figura do corpo em pedaços e a impossibilidade de se viver a partir de um nome.

Quem sou eu?
De onde venho?
Sou Antonin Artaud
e basta eu dizê-lo
como só eu o sei dizer
e imediatamente
verão meu corpo atual
voar em pedaços
e se juntar
sob dez mil aspectos
notórios
um novo corpo
do qual nunca mais
poderão
me esquecer.²¹

A cada vez que a identidade tenta se fixar no sujeito do poema, tal sujeito deixa de existir. Mas ele ainda grita a si mesmo, em outra frequência, a partir da cópula. Ao se dizer o nome, trinca-

²¹ Disponível em: <https://www.escolanomade.org/2016/02/19/artaud-para-acabar-com-o-julgamento-de-deus/>. Acesso em 13 mai. 2022.

se o espelho, e mil pedaços se juntam sobre outro corpo, em uma relação que ressoa em tudo sexual. Só assim cria-se um novo corpo, inesquecível, já que esse corpo é, acima de tudo, monstruoso.

*

Marcos Siscar afirma ainda que a intimidade nos poemas de Ana C. “é provocativa, ou provocante, porque solicita a relação” (SISCAR, 2016, p. 117). E essa relação (que em tudo é sexual) não se esgota nas possibilidades do poema enquanto filho monstruoso entre Carla Diacov e Ana C. Há ainda o terceiro elemento da relação, que é o *editor*. Para que essa monstruosidade viesse à luz foi necessário o trabalho de colocá-la em livro para que, assim, a cadeia produção-leitura-existência estivesse completa. O que também implica a qualidade de um corpo. O processo de relação pede um corpo, seja esse material ou puramente fingido. O livro também pede um corpo, o corpo do poema que se enquadra nas páginas e nasce daí um corpo outro. E é no corpo do livro que novos efeitos de fingimento podem ser encontrados, principalmente após o grito que encerra o poema “fazer a louca, fazer a Cesar - 2”.

Enquanto desenha uma narrativa de imagens que tende a se relacionar pela lógica do *não*, o poema carrega ainda a suposta negatividade de uma língua feminina. Não à toa termina com um grito, marcado graficamente em caixa alta. É o grito da mulher. É o grito da louca. Não há o amor, e sua figura gentil e clichê, para confundir os termos, porque ele próprio é fingimento. Ele próprio é o espelho quebrado. E, no corpo do livro, o que fica na página é a impressão de um título para o desenho da mulher caolha, embrulhada em uma redoma de corações infantis. Há ainda alguém que o olhará para analisar as setas, as flechas, os ângulos retos, o círculo ao redor do rosto e as linhas embaralhadas ao seu entorno. Mas aqui não, aqui fica apenas a impressão, é *como se fosse*. Aqui interessa sobretudo o que *parece* ou *se passa por*. O coração aberto e algumas coisas nele cruzadas. E este poema, que termina no grito, começa outra trajetória, porque seu fim é também um *título de outro*. Mas mesmo como *título de outro* ainda continua sendo seu fim, seu fim como língua de identidade, porque seu corpo agora são traços íntimos, como um desenho de Ana C. Seu corpo é o que ele denuncia, às vezes abstrato, às vezes figurado, numa zona de indiscernibilidade além da língua.



Em um exercício contínuo de sedução e fingimento, tanto a política da intimidade de Ana C. quanto a série “fazer a louca” de Carla Diacov se aproximam nesse filho monstruoso que tenta *romper a linguagem para tocar a vida*. Por isso é importante lidarmos com uma poeta serial, já que vem daí também a denúncia de uma falsa identificação. Após o desenho, que encerra a série “fazer a Cesar”, encontramos um marcador masculino como “homenageado” do próximo poema, “fazer a louca, fazer o Macedo - 1”.

No reinado exato e masculino da linguagem, que entramos agora ao Diacov trazer a figura de Raul Macedo²², é quando a poeta denuncia, como epígrafe, que não se trata de um poema, e sim de um “teorema”. Somente assim que a língua, em seu caminho, “encontra crianças”, mas também gritos (que ficaram abafados ao sair do poema anterior) e sobretudo “uma espécie de lucidez / / que nem o mais lúcido gracejaria/” (DIACOV, 2013, p. 20). E é somente neste poema em que lemos a estrofe final entre aspas:

“A trotes largos os carros da manhã
trazem nascentes, pássaros, mas isto
não se vê no poema, digo
o inexistente por demasia.”

²² Raul Macedo foi um poeta e tradutor carioca que morreu muito jovem, em 2013, antes que seu prometido livro de estreia fosse publicado. Alguns dos poemas do autor foram selecionados e reunidos em uma antologia virtual feita pela revista *Ellenismos*, com a ajuda de Carla Diacov. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/0023185341e77781a205f>. Acesso em: 03 ago. 2022.

(Trecho de EXERCÍCIOS DE AFASIA, do autor/tradutor que se traz aqui, homenageado)

(DIACOV, 2013, p. 21)

Os versos que aparecem colados ao autor Raul Macedo também denunciam uma condição de dentro-fora, sem confusão. Aquilo que está no poema não é a vida, já que a vida é o que acontece lá fora. O que o poema carrega é inexistente por demasia. Apenas na linguagem masculina que essa diferenciação é possível. Há aqui alguma coisa de simulação, mais do que uma dissimulação. Fica marcado que aquela fala não é da poeta Carla Diacov, nem do resultado do cruzamento com o autor/tradutor “homenageado”. É sobretudo uma “homenagem” e não um filho, uma vida, um poema. É um teorema. Isso faz questão de estar visível, nos parênteses que abrem o poema, e nos parênteses que o fecham, os quais mostram até o texto de onde aquela citação foi retirada. Na entrada e na saída de “fazer a louca, fazer o Macedo” há o chamamento para a consciência, além da ilusão que um poema poderia transmitir. A loucura é capturada e exposta ao avesso. A sedução é deixada de lado. O teatro foi suspenso.

4. O teatro e seu duplo

Enquanto trabalhava na Salpêtrière, Charcot precisava da imagem das loucas em seu ataque histérico para que o sintoma médico fosse visível, e para que, assim, fosse possível diagnosticar a mulher. Ele precisava da evidência espetacular da doença. Os diagnósticos, como sabemos, são nomes que damos às coisas para colocá-las em classes, as quais, posteriormente, poderão ser tratadas. Os diagnósticos são pactos que fazemos, e alguns acreditam neles, outros não. No caso da histeria, essa sempre foi um ponto de grande discussão, porque não havia nada que comprovasse a existência da doença, ou que a diferenciasse da epilepsia como sintoma visível.

Para que Charcot pudesse comprovar sua descoberta, a existência da loucura como doença, foi preciso que se montasse um espetáculo. O primeiro movimento nessa direção foi a abertura do anfiteatro da Salpêtrière para toda sorte de alunos de medicina que estavam interessados na neurologia e também jornalistas e outros curiosos que queiram ver de perto o circo que estava sendo tão comentado na França. Nas aulas de terça-feira, como ficaram conhecidos esses encontros, o médico não apenas explicava à plateia sua teoria, como também trazia ao palco algumas das pacientes do hospital, que performariam, a seu comando, os delírios e as contorções corporais que caracterizam a histeria. No entanto, o pacto que se fazia aqui, entre Charcot e a plateia, era a de que aquelas ações estavam acontecendo *de verdade*, pois aquelas mulheres eram loucas, pacientes, diagnosticadas. Mesmo que chegassem sobre o tablado como uma mulher inteira e muito bem arrumada, bastava uma indução para que a peste ficasse visível e aquele corpo se desfigurasse, jogado no chão, quase espalhando-se em mil pedaços.

Tudo nesse movimento de Charcot ressoava como uma montagem cênica. Não que a loucura não existisse, mas era preciso que houvesse certo direcionamento para que ele pudesse existir visivelmente. Para que ela existisse *de verdade* e convencesse os espectadores. “Combinando a hipnose com toda sorte de induções (inalações, injeções e saber-se lá o que mais), chegava-se a um verdadeiro *direcionamento* do delírio e de sua ação” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 301). Assim foi possível a invenção da histeria, e Charcot, por fim, alcançava seu objetivo, aquele com o qual sonhara por anos, e agora, em um jogo de sedução e fingimento, mas sempre para mostrar a verdade, colocava sobre o palco das aulas de terça-feira suas loucas mais expressivas, para que elas fizessem parte do jogo e fossem, elas mesmas, os próprios jogos, mesmo que não soubessem disso. Para Didi-Huberman, esse ato de dirigir “a atriz, sem que ela soubesse,

era o auge da realização para um diretor cênico que se sonhava *deus ex machina...*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 301)

*

Quando Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo*, afirma que *fazer* ou *refazer* o teatro é “romper a linguagem para tocar na vida”, o que ele está chamando de *vida* é essa “espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p. 8). Uma matéria disforme, não fixada, a qual as palavras e seus conceitos não conseguem acessar. Assim é também a poesia louca e serial de Carla Diacov, mas a vida não acontece no centro de coisa alguma, e sim no seu lado de fora. Fora até mesmo do poema, que é o lugar de espetáculo. Uma coisa aqui é *como se fosse* a outra, e aí reside o perigo e o fascínio da arte.

Quando Carla me escreve para dizer sobre o livro novo, eu já espero uma coisa que esteja fora. O título dele é *Voa baixo e dorme*, mas esse título não ficará, e eu digo isso a ela. Eu digo isso a ela sem rodeios, porque temos um pacto de intimidade, o que, na relação autora-editor é uma coisa perigosa à mesma medida que é fascinante. Mas essa intimidade relacional não é a mesma que podemos encontrar nos poemas seriais de Carla Diacov, porque essa primeira leva a um desfile de encontros, um processo infinito que pede mais e mais um pouco. Carla Diacov escreve em um fluxo que implica uma intimidade com as palavras, com o derramamento da escrita. Palavra puxa palavra. Relação pede relação. E assim temos um arquivo de livro com mais de 50 páginas de uma hora para a outra. Isso não é a intimidade que eu estabeleço com a autora. A minha é aquela que sinaliza uma parada. Alguém precisa pará-la. Alguém precisa também dirigi-la. Mas, dessa vez, ela pede a direção, ela pede a relação. Um editor e um diretor estão tão intimamente ligados quanto um diretor e um médico nas aulas de terça-feira. Com as minhas mãos frias, envolvendo a caneca de café, eu vasculho o arquivo do livro para procurar o que fica, o que sai, o que pode me ajudar a construir a imagem que tanto procuro: a poesia serial e louca de Carla Diacov. Isso é sobre poder. Isso é sobre teatro.

No penúltimo poema do livro *A teus pés*, sem título, Ana C também revela a tensão dentro-fora de sua poesia, iniciando com “Tudo que eu nunca te disse, dentro dessas margens” e finalizando com “É lá fora. Espera.” (CESAR, 2013, p. 120). Nesse par de versos, é possível encontrarmos a pulsão apontada anteriormente: se, por um lado, há, preso entre as margens do

poema, aquilo que não foi dito, a saída a composição revela ao leitor que o que importa é o que acontece do lado de fora. E há ainda um imperativo, do poema ao leitor, que aponta a intimidade que persiste: “Espera”. Mas é outro verso do poema, fora dessa dupla, que desvela tanto a política do fingimento de Ana C. quando a poesia louca e serial de Diacov: “A intimidade era teatro”. Um fingimento espetacular do íntimo (é *como se fosse* de verdade), que nos joga na cara a vida e seu revés. Um fingimento que nos dá em troca um filho monstruoso que está do lado de fora da linguagem.

É partindo desse verso também que, em uma de nossas conversas, eu sugiro a Carla: “escreva sobre o teatro”. Primeiro porque, formada em Teatro, foi nesse campo que a poeta, nascida em São Bernardo do Campo, começou sua carreira artística. Isso pouco quer dizer, mas, estando por meses lendo e tomando Antonin Artaud, e pensando o que o dramaturgo faz com a loucura e o teatro em seus livros e suas peças, queria saber também o que Carla Diacov faria com isso. Será que eu posso pedir? Que poder é esse que eu tenho para pedir que escreva? Nisso reside também uma relação, e isso é poder.

*

Uma das loucas da Salpêtrière, aos poucos, foi se tornando uma das preferidas de Charcot, talvez a predileta por excelência. Isso por conta dos seus gestos tetricos, a forma como se jogava no chão ao primeiro estalar de dedos do médico, e como parava o corpo em arco no ar, para que os estudantes pudessem ver, com calma, os traços visíveis da loucura. Era Augustine, segundo Didi-Huberman, “uma espécie de pérola, uma obra-prima, a própria perfeição — ou seja, o álibi perfeito” (2015, p. 171).

Augustine tinha quinze anos e meio quando pisou pela primeira vez na Salpêtrière. Havia tido um congelamento na face que não a permitia abrir o olhos direito e, depois de um ataque em que petrificou todos os seus membros e ficou por algum tempo tremendo no chão da casa que trabalhava, a família achou de bom tom levá-la aos cuidados de Charcot, que fazia um belo trabalho com as mulheres que apresentavam algum condição do tipo. Mas, claro, Charcot também pedia algo em troca: a imagem perfeita da histérica, não apenas nas apresentações teatrais das aulas de terça-feira, mas principalmente nas fotografias e sua conseqüente fixação sintomática na *Iconografia fotográfica da Salpêtrière*.

O que fez Augustine se tornar a mais famosa face da histeria da Salpêtrière e das fotografias de Paul Regnard foi sua capacidade de manter-se suspensa no entreato dos seus ataques tempo o suficiente para ser capturada pela chapa fotográfica. É como se alguém controlasse a cena que se desenrolava e apertasse o “pause” quando seu corpo descrevia o ataque histérico, e a menina parava como estava, vencendo inclusive as limitações físicas do corpo humano.

Mas, repito, o que fez de Augustine uma das grandes estrelas da *Iconografia fotográfica da Salpêtrière* foi, antes de tudo, uma espécie de desenrolar temporal, sempre muito bem delineado, de “repouso” e “entreatos” de seus ataques: a espécie de recorte dramático de seus sintomas em atos, cenas e quadros — a chamada intermitência *plasticamente regular*. Assim, seu corpo fazia de si uma doação rigorosa (...). E parecia deixar esquecer que a representação, como forma de tempo, esquece certa infelicidade do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 176)

Uma *estátua de dor viva* é como Didi-Huberman chama tal momento de contratura dos músculos, o momento escultório, observando as poses de Augustine como se olhasse uma verdadeira escultura no museu da loucura. Uma imagem que é também um paradoxo do próprio corpo. Um gesto que, como o teatro, é capaz de destruir a forma humana, não restando sequer sua aparência, mas um resquício de semelhança monstruosa com a menina que acabara de subir ao palco, bem vestida e perfumada, como uma verdadeira atriz.

Eram imprevisíveis as suas contraturas: de repente, o pescoço *se torcia*, e com tal violência que o queixo ultrapassava o ombro e se juntava à omoplata; a perna *enrijecia-se* subitamente, como a de um coxo, numa flexão tal que ‘o calcanhar encosta no perineo’; os dois braços *viravam para trás*, de repente, e executavam muitas vezes seguidas esse movimento cruel, e depois ficavam totalmente rígidos (...). Isso descreve o paradoxo e as próprias agonias do *tétano*: um corpo entregue a contraturas inimagináveis e recorrentes, porém imprevisíveis, intermitentes. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 177)

Mas logo a seguir, ao fim da sessão, os membros retornavam a sua posição natural, e Augustine se levantava como se nada houvesse acontecido. Nisso reside também o paradoxo da destruição do corpo, porque ele volta a ser um corpo humano, um corpo de mulher, um corpo bonito que é um desperdício. Nisso reside também a desconfiança da farsa. Mas como seria possível a alguém, mesmo sendo a melhor atriz do mundo, trazer todos os sintomas de uma paralisia clássica, mas a fibra do tecido muscular se manter inalterada, a ponto de voltar a ser como era, uma imagem bonita e humana?

Graças às suas capacidades e possibilidades plásticas, imóvel como uma estátua de dor, que Augustine se tornou o modelo ideal para a loucura feminina. Ela podia, então, ser demonstrada e capturada em uma fotografia (que, principalmente naquela época, exigia imobilidade na exposição). Foi com a sua representação imagética, graças aos trabalhos da atriz, do fotógrafo e do diretor de cena, que a histeria pôde se tornar real. É indissociável, portanto, o sintoma que se busca, e que se revela, de sua aparência. Didi-Huberman defende que a histeria coloca em evidência algo da *mimese*, movimento esse em que os afetos são gestos, e os gestos são *aparência*. A própria palavra *gesto*, como aponta o filósofo e historiador, é tomada do verbo latino “*genere*”, que significa “produzir, mas também fazer aparecer, representar um personagem (*gerere aliquem*)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 212).

Artaud também considera o gesto como uma das bases para pensar e conceber o teatro. Teatro, assim como a loucura, que se desenvolve como uma linguagem única (“a meio caminho entre gesto e pensamento” (ARTAUD, 2006, p. 101), um delírio comunicativo que só acontece quando consegue se livrar do texto e se realizar como expressão fora das palavras. Quando surgem as palavras, elas são também gestos, possibilidades de ação sobre um corpo encantado, pois aquilo que o teatro pode extrair das palavras “são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade” (ARTAUD, 2006, p. 102). É como chocar um corpo contra outro corpo: de um lado, o corpo destruído e monstruoso, do outro, o corpo encantado. Espécie de “lirismo do gesto”, coreografia de sedução e “ilusão verdadeira”.

*

Na *Revista Caliban*, Yasmin Nigri entrevistou Carla Diacov quando do lançamento do seu livro *bater bater no yuri* (Enfermaria 6, 2017). Uma das questões tratadas na conversa foi a suposta não fixação de Diacov em uma forma única de expressão artística. Yasmin pergunta: “Você atua, dirige, desenha, escreve, etc; tudo isso surgiu ao mesmo tempo na sua vida ou teve alguma ordem? Como funciona a escolha do suporte e das ferramentas que irão dar forma às suas ideias?”²³. A primeira resposta de Diacov é: “Atuei, dirigi”. Na página da revista, essas duas palavras ficam solitárias, ao

²³ Entrevista disponível online no site da *Revista Caliban*. Seu conteúdo pode ser acessado em: <https://revistacaliban.net/entrevista-com-carla-diacov-ea943968d12b>

topo, o que, imagetivamente, nos diz muita coisa. “Atuei”²⁴ ressoando no primeiro ponto do percurso, como se fosse o teatro. E tudo ao redor de sua criação, pela sua resposta, vem mesmo do teatro e do seu gesto encantado.

Com certeza a partir dos exercícios (...) do teatro (...) comecei a desenhar e a escrever com maior vontade de que o desenho e a escrita fossem artes à parte, mas me enganei bem aí, porque a arte, pelo menos pra mim, é muito mais atraente, intrigante quando sugere opções de vias. (NIGRI, 2017)

Tais “opções de via”, na resposta de Diacov, podem ser lidas também como *possibilidades* de gesto e de corpo. Um corpo que vai se construindo ou, ao menos, se mostrando no espetáculo. Não um corpo comum, preso às formas imposta aos corpos, mas um corpo novo e, se possível, monstruoso, como os filhos da relação sexual entre poeta e poeta. Como o corpo desfigurado, e estático, da histérica capturada pela lente fotográfica. Opções de via como linhas de fuga. E é disso também a matéria de que é feita a poesia, essa que está intimamente ligada às expressões do teatro. Por isso, mais adiante na entrevista, Carla, que hoje não frequenta mais os palcos físicos, afirma que continua próxima do teatro, “no sentido de que estou a processar e ou direcionar energias, estou a criar modos de ser a energia pelo corpo que também é o corpo do poema”.

Mas o trabalho de criação é também trabalho de destruição. Para se atingir esse novo corpo, o gesto poético do teatro opera destruindo as formas anteriores. Antonin Artaud, no prefácio do seu livro, afirma que a fixação do teatro em uma única linguagem é o que levaria a sua perdição, pois o teatro é um gesto de destruição das formas, e alcança justamente o que sobrevive a elas. É assim que existe uma renovação do *sentido da vida* para o dramaturgo, um processo em que o sujeito que realiza a experiência torna-se “o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro” (ARTAUD, 2006, p. 8).

Somente vencendo as barreiras do próprio corpo que é possível contornar a doença dele, que, em última instância, é a doença da cultura e das formas. Carla Diacov, que convive com um diagnóstico psiquiátrico há alguns anos, ainda afirma na entrevista a Yasmin Nigri que foi somente com a possibilidade de criação artística que “suas fobias” deixaram de ser uma tortura: “Eu sou

²⁴ É interessante também pontuar que, na psicanálise, a “atuação” é um termo que se refere à passagem da linguagem à ação corporal, mas realizada por uma pessoa que não tem consciência sobre suas ações ou seus impulsos.

repetitiva em dizer minhas fobias, porque acho importante que me saibam assim e também porque hoje essa condição em si é um canal de formas de expressão e daí tiro algumas das ferramentas atuais” Mais adiante, afirma: “forcei a transformação dessa energia, que de torturante passou a ser desafiante, experimental, criativa”.

A capacidade de transformar a partir da destruição é também o que Carla relata em um episódio anedótico em que, sem querer, colocou a opção de “audiodescrição” na tela do filme que estava assistindo. Aquele gesto desmontava a farsa da representação do cinema, mas, mais do que destruir a narrativa, abria o terreno da sensibilidade para uma forma ainda mais potente e inteiramente nova de consumir a arte.

Foi um acidente de percurso, apertei algo errado no controle e por dias endeuisei o diretor de ALLIED, porque afinal aquilo era genial! Escancarar a narrativa, o roteiro (e isso é bem da paixão pela leitura da dramaturgia) NO filme! Brillhante! Repensei e exercitei a narrativa de todas as maneiras que pude e foi incrível. Produzi muito nesses dias de êxtase. Descobrir que foi um “acidente”, que o acidente chama-se áudio descrição nem me decepcionou tanto, porque eu já estava com o “milagre” em pauta. (NIGRI, 2017)

Na experiência de Carla, é como se uma nova linguagem, milagrosa, houvesse irrompido a partir da supressão daquela cristalizada pela narrativa cinematográfica. O nascimento do milagre se torna possível somente com a destruição da forma, do corpo que carrega a estrutura. Assim se aproximam também o teatro e a poesia, na remontagem das formas, na destruição dos corpos. E sobretudo no nascimento daquilo que não se espera, mas é motor para uma possibilidade de existência. Antonin Artaud também coloca, nesse grupo, a ação da peste negra, que assolou a Europa a partir do século XV.

No capítulo intitulado “O teatro e a peste”, o francês defende que os dois termos podem ser lidos como uma epidemia, que produzem um estado de desorganização física, sem necessariamente “tocarem” no corpo a ser desconstruído. Artaud acredita que a peste se projetava na Europa mais do que uma mortal epidemia, mas principalmente como uma “entidade psíquica” que afetava em todas as medidas as configurações sociais do continente.

Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa personagens intempestivamente e as entrega a um público igualmente inerte ou

delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia. (ARTAUD, 2006, p. 21)

Teatro, poesia e peste: movimentos de destruição de um corpo para, e somente assim, *romper a linguagem e tocar a vida*. Penso que nisso consiste também as relações sexuais, mesmo aquelas que são inférteis e, em grande medida, meramente destrutivas. Penso que é assim também que se aproximam os assassinos seriais de suas vítimas, para que possam criar, com a morte delas, sua própria existência espetacular. E, penso, por fim, que é esse também o gesto do editor, à espreita, a capturar indefeso aquilo que servirá ao espetáculo. Isso é também um espetáculo. Isso é um processo de montagem. Isso é um gesto de intimidade, eu penso, eu sorrio, eu bebo um tanto de café gelado para subverter a estrutura.

5. Tua sorte é que o teatro está em chamas

Podemos pensar na relação de fora, pensar nas conexões visíveis que se apresentam na malha do poema. Podemos fazer disso uma leitura, buscar suas linhas de montagem e entender o livro como um grande espetáculo. Mesmo que nos poemas que tomamos de *Fazer a loca* percebamos uma voz fluida e sensual (essa, que, antes de se apresentar como biografia ou imagem fixa, se preocupa muito mais com a relação sexual que realiza com outros autores), há ainda a imagem Carla Diacov, como um nome que sobrevoa a estrutura. Esse nome como uma espécie de motor de desejo, impresso na capa do livro. Esse nome que acompanha os poemas, como se em cada título “fazer a loca” pudesse ser lido como “fazer a Carla”. Esse nome que antecede a leitura. Essa leitura que, atônita, encontra nos poemas um caminho da loucura, e dança junto dela, encantada.

Olho para Carla com olhos atônitos, na chamada de vídeo que fazemos duas noites depois de receber sua última versão do livro. A olho com curiosidade, porque a imagem trava um pouco devido à conexão ruim de um de nós dois, e sua fala para de *casar* com os movimentos de sua boca. Aquela voz sobrevive à imagem: está segundos a sua frente, é maior, é um gesto que seduz. Olho para Carla com interesse, porque ela me convida, quer discutir o livro, porque ela sabe que isso se desenha como uma relação sexual. Ela sabe que isso se desenha como um espetáculo, o livro, a relação, e nós fazemos um acordo. Dessa vez, não olhar mais de fora, mas meu papel é também construir sua estrutura, montar, dirigir a cena. Isso é um pacto que fazemos, eu: editor, montador, alguém que a ajuda a dar a ver sua própria imagem; ela: poeta, presa, corpo encantado, uma imagem. Enquanto uma relação se desenha, outra está dada: nós fazemos um pacto.

O que temos é também uma ponte: uma camada frágil que se desenrola do seu primeiro livro publicado, *Fazer a loca*, e o último, em vias de publicação, que tomo comigo em uma última versão, documento definitivo que sela nosso acordo. Mas o que me interessa mesmo não é tanto o percurso entre o primeiro e o último, mas sim o resto, aquela coisa que fica. Eu chamo isso de sedução. Há uma sedução erótica nos poemas de *Fazer a loca*, com suas cópulas sexuais visíveis e invisíveis, e a sedução do olhar que abre o círculo de poemas de *Voa baixo e dorme*. Em ambos os gestos existe um poder e existe um acordo, porque existe também, e sobretudo, um desejo que precisa nascer e seduz leitor, editor, poeta nos poemas. É importante abrir o livro pelo olhar, mas também é muito importante que esse olhar não seja o seu.

“sorte de pedro” é a primeira das três séries que compõem o livro. Nessa seção, os poemas se relacionam pela imagem e pelo tema “sorte”, que pode aparecer em suas ramificações nos títulos (daqueles que o possuem), mas também nas sínteses de ações que acontecem no interior dos poemas. Por sua etimologia, sorte — do latim *sors*, *sortis*, oráculo — pode dar a ver também uma espécie de destino, ou melhor, uma “força invencível a que se atribuem o rumo e os diversos acontecimentos da vida; destino, fado”. No entanto, ao tomarmos essa palavra no universo da tauromaquia, ela pode se referir a cada um dos trabalhos executados pelos toureiros na arena, como a manobra para enganar ou farppear o touro. Sendo força inevitável do destino, ou manobra perigosa de sedução (que pode levar à morte tanto o toureiro quanto o touro), é certo que a abertura da série, e também do livro (como uma abertura de cortinas para dar a ver o espetáculo), se desdobra a partir do olhar. No primeiro poema, “azar o seu”, o jogo de sedução, bem como sua força inebriante, aparece em três versos únicos:

abre-se lentamente seu olho esquerdo
e dele chega um cheiro em valsa de terebintina
sorte do meu coração

(DIACOV, 2022, no prelo)

Representando ainda, e muito bem, seu papel de desvelamento do espetáculo, o primeiro verso inicia-se com o verbo “abrir”, não por acaso colado a sua partícula de indeterminação ou passividade. No entanto, é nesse primeiro verso que há a aparição do outro, a parte da relação a partir da qual o poema acontece. Um olho que se abre lentamente, mas não um olho que flutua sem corpo: é “seu” olho esquerdo, e junto disso a dubiedade que o pronome possessivo pode nos trazer no português brasileiro. O “seu” aqui, como no discurso corrente, pode se referir a uma terceira pessoa, podendo ser substituído por “dele”, mas também pode se ligar a quem lê ou ouve o discurso, assumindo postura de “teu”. Não é necessário chegarmos à conclusão sobre quem se refere a partícula, ou quem possui o olho que se abre, já que é justamente por isso que o poema atinge uma força que escapa às linhas ainda não impressas sobre a folha. Os que leem, abrem seus olhos para os poemas, também se convertem naquilo que se enxerga de fora, em um gesto de destruição e reconstrução do sujeito que olha, pois é também o sujeito que é observado no movimento lento de abrir o olho esquerdo.

Além disso, também em uma atitude relacional, este verso primeiro se liga sintaticamente ao segundo pela partícula aditiva “e”, marcada para não gerar dúvidas quanto à conexão. O segundo

verso, mais uma vez, se desenvolve a partir de uma ação, de alguma coisa que chega. Mas deixa ver também a dualidade do olhar. Além do olho erótico que se abre, e observa, ele também constrói e destrói a estrutura. Porque sempre existe, no olhar, uma relação evidente: aquilo que olhamos nos olha de volta. E, no poema, há ainda uma outra pessoa que recebe o olhar, e é sobre ela, mesmo que em disfarce, que a relação se desenvolve. Isso fica marcado a partir da intromissão de outro sentido a partir do gesto de olhar, que é o olfato, esse que diz sobre quem está de fora e, inebriantemente, é afetado. Do olho que se abre sai um “cheiro em valsa”, e também nisso participa da lógica do espetáculo e da sedução em dança. Mas não é qualquer cheiro, e sim de “terebintina”, forte solvente orgânico, também conhecido como “aguarrás”, que, pelo ser odor, pode causar tonturas e até pequenas alucinações em quem o inala. Do olhar desperta-se a ação desconcertante sobre o que se olha, mais uma vez como se um olho erótico se desenhasse na estrutura e realizasse uma cópula. Relação em tudo sexual, que desmonta a estrutura do eu que tenta, timidamente, se mostrar no poema.

É só no terceiro e último verso que a partícula “eu”, nesse caso, a que sofre a ação do olhar, se apresenta. Mas esse é um verso que, além de diminuto (o menor dentre eles), não está encadeado na sequência verbal. É como se fosse alguma coisa que ficasse de fora na lógica da relação, um resto, um “meu”. Um eu que aparece apenas e porque está completamente “fora de si”. Não carrega consigo nenhum verso, não é, portanto, uma oração, mas uma espécie de declaração que surge, inebriada pelo solvente, inebriada pelo olhar que a contorna, e afirma: “sorte do meu coração”.

Ao mesmo tempo, o verso apresenta uma ligação com o corpo do poema ao funcionar como um contraponto ao título, já que, enquanto o revés da sorte está com “ele” ou com “tu” (“azar o seu”), com quem abre o olho, a sorte está com o “eu”, apresentado aqui ainda mais íntimo pelo índice “coração” (o clichê) que é exatamente aquilo ou aquele recebe a ação. Uma dupla sedução, de quem olha e de quem é olhado.

Aqui podemos voltar às acepções da palavra “sorte”. Podemos ver nesse gesto de sedução e destruição um quê de destino, como uma força que faz o “eu” perder seus sentidos e o encaminha para direções que talvez não sejam de sua livre vontade (espécie de “fado”). Mas também é possível enxergar uma relação de dominação e fingimento, que parte do olhar do outro e se assenta sobre um eu que fala, se expõe, mas se esconde à medida que se reconhece como o duplo daquele que o ataca. Um movimento delicado e perigoso, como quando o touro se finge enganado pelo pano

vermelho, mas na verdade está de olho é no toureiro, seu alvo, seu fim de relação, e se joga sobre ele em um gesto desesperado, mortal e, sobretudo, sexual.

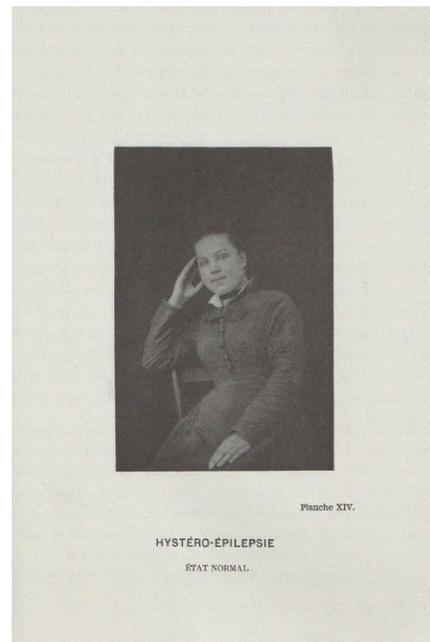
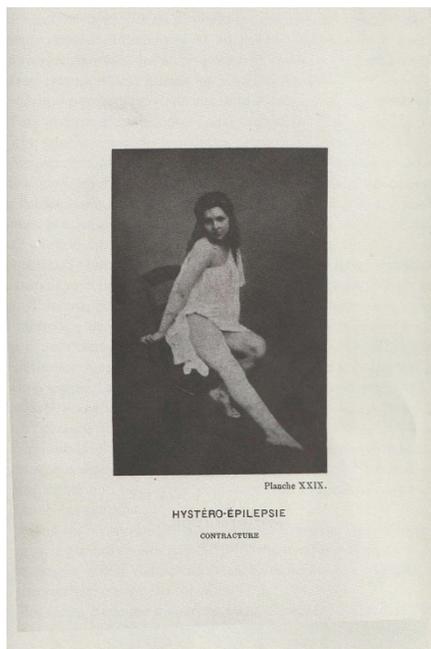
*

Se a histeria pode ser vista como uma relação sexual, é pelo desmonte das formas do próprio corpo-estrutura e também do corpo do outro quando ela se apresenta, mas principalmente pela relação que estabelece com o desejo do Outro. Há, nesse movimento do sintoma, um gesto que ressoa como sedução. Enquanto a mulher tomada pelo surto histérico é mantida cativa pelo seu médico no círculo desejante de aparecer e se retirar (se mostrar e se desmontar frente à plateia), ela também é a responsável pelos próprios gestos, uma coreografia de convulsões, as atitudes passionais que se desenrolam sobre o palco. É assim que Augustine se torna uma espécie de ídolo, capaz de incorporar em seu próprio corpo todos os olhares que são lançados a ela, em um movimento sexual da libido que também prende, em si, os desejos do Outro.

Relação sexual fundada principalmente no olhar. Um olho erótico que persegue a presa no palco. Mas aquilo que é olhado também olha de volta. Didi-Huberman considera que o gesto de tomada do olhar cria para si um “olhar-mestre”, e a histérica se sonha como o ídolo feminino com que todos os homens sonhariam. “Portanto, e apesar de captada, alienada, ilusória, essa estratégia funciona, é eficaz, muitas vezes. Sucede à histérica ser a mulher *fatal* para seu médico, sucede *cativá-lo*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 233). Augustine, em uma das cenas do espetáculo, diz a Charcot: “Você quer me devorar com os olhos? Pois vá em frente, me coma, então, eu quero!”.

Uma dupla sedução: primeiro, a do médico que seduz a paciente como um encantador de serpentes faria a uma de suas espécies, e sedução também da histérica pela sua dança fatal e encantada, como uma *femme fatale* diante de sua próxima vítima, como uma serpente que se volta contra ao seu encantador. Como um ato de vingança sobre quem a coloca para se retorcer, a histérica se monta tal qual um objeto de desejo ao olhar do outro: “Ela tem prática como perita no *dar a ver*, parece conhecer a arte de trançar a evidência de um espetáculo de seu corpo com a desconfiança do que ela de fato quer esboçar, isto é, seu apelo a ser tudo, sim, *todo o objeto de desejo do outro*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 233). Enquanto se contorce e se transforma em objeto, seu corpo se desprende do gesto, e sua presença se dá completamente a partir de um “ato fora de si”.

Mas essa dialética da sedução acontece porque existe um *pacto*. Tal como uma dupla exposição da chapa fotográfica, há um encantamento duplo no acordo: o encantamento de e com Augustine. Esse acordo tinha a forma de um contrato estabelecido entre médico e histérica, o qual era reproduzido como o exercício de uma lei, fadada sempre à repetição, a qual não se prendia ao corpo e sim a sua *condição de aparência*. Quando Didi-Huberman analisa dois volumes da *Iconografia fotográfica da Salpêtrière*, percebe que nas séries de tomadas as imagens de Augustine possuem condições de aparência distintas.



Augustine muda de roupa como uma artista se troca para aparecer diante da plateia. Ou como uma atriz muda de figurino no meio do espetáculo. Na série de imagens, Augustine troca a camisola simples e leve (quase aberta) de interna por um traje fechado até o pescoço, bem arrumado, de uma auxiliar de enfermagem.

Imagino que esse uniforme tenha-lhe sido outorgado em troca de sua “regularidade” de histérica: é que ela se contorcia e alucinava em horários fixo, por assim dizer, nos horários estabelecidos para as sessões de hipnose ou as aulas

no anfiteatro. Isso indica os melhores dias do contrato. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.342)

*

O teatro é também uma vingança. “Vitorioso e vingativo”, aponta Artaud, é como se estrutura o espetáculo cênico. A relação sexual é também uma relação de violência instaurada, mesmo que por trás dela, como um guia, haja um pacto ou um acordo. E é na linguagem cênica que deu delírio comunicativo se dissipa até a plateia, montando a armadilha perfeita para quem assiste o espetáculo e não percebe, inebriado que está, que todo o edifício está em chamas.

tome aqui
sua tranquilidade:
amanhã vou disparar
com toda a força
uma porca
não
na sua
direção

mas é de fé a força mas
é de amor a tensão não danifique
a porca
penetra doce doce o momento da armadilha

(DIACOV, 2022, no prelo)

No poema de Carla Diacov, que também estará na primeira seção do próximo livro, há uma tensão aparente na relação entre espectador e atriz do espetáculo. Enquanto a voz dissimula uma calma, e pede tranquilidade, há um furor na arma que é apresentada: uma porca. Um animal que não é doméstico nem selvagem, mas muito próxima em outra relação de dominação. Dessa vez não é ela quem será massacrada, mas será usada como arma, escape, armadilha. Há uma revolta anunciada nos versos, essa que só consegue se revelar porque existe a dimensão espetacular de uma promessa: é amanhã que a porca servirá como arma, um amanhã que pode nunca vir a acontecer no plano real, porque o que existe dele é apenas sua imagem, como um assombra, uma fé, que se atualizará de novo em uma nova leitura, em uma nova apresentação da cena.

Para Artaud, as imagens da poesia no teatro são como uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade. Elas aparecem como uma tensão que pedem muito

mais do ator para “impedir-se de cometer um crime do que coragem ao assassino para executar seu crime”. Por isso é que uma ameaça de ataque na montagem do espetáculo, no circuito do teatro, pode ser algo infinitamente mais válido do que “a ação de um sentimento realizado”.

Diante do furor do assassino que se esgota, o furor do ator trágico permanece num círculo puro e fechado. O furor do assassino realizou um ato, ele se descarrega e perde contato com a força que o inspira, mas que não mais o alimentará. Esse furor assumiu agora uma forma, a do ator, que se nega à medida que se libera, se funde na universalidade. (ARTAUD, 2006, p. 21)

Também é de vingança a estrutura que se ergue contra aquela que é imposta. Teatro contra teatro, penetrando “doce doce” o momento da armadilha. A atriz se entrega totalmente ao seu diretor cênico, que a promete, nesse acordo tácito, fazer dela uma estrela. Uma estrela que, dado momento, desmonta sua própria estrutura e espalha seu furor pelo público. Didi-Huberman fala de um tratamento da histeria a partir da intromissão de uma estrutura de ficção:

papéis, repetições hipnóticas, protocolos experimentais de encomenda, regulado por algum professor de balé. Uma ficção tão imposta que se instaurou mediante a censura e a rejeição de qualquer outra ficção: assim proibiam-se às histéricas as efervescências sutis dos romances e das melodias, para melhor atingi-las com clarões e gongos. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 345)

A ficção como arma para se desmontar um corpo. Os médicos da Salpêtrière também acreditavam nessa proposição, por isso as histéricas eram mantidas sem contato com qualquer outro tipo de estrutura do tipo, para que seus corpos estivessem limpos, sem intromissões, e o espetáculo fosse o mais visível (e cruel) possível. Há muitos níveis de ficção que se incorporam no corpo das mulheres, levando em conta principalmente que a histeria sempre foi vista com desconfiança pelo ambiente clínico, justamente por não conseguirem uma comprovação física dos seus diagnósticos. Para ir contra o fingimento das histéricas, foi construído todo um círculo de cultivo das pacientes encantadas. Teatro contra teatro. Sedução e vingança. Nisso consistia as aulas de terça-feira no anfiteatro da Salpêtrière.

*

Se tudo começa como o teatro, talvez seja também o teatro seu próprio fim. Tomando o gesto e repetindo-o à exaustão até que o corpo sucumba. Até que o corpo se vingue e desfaça o contrato de aparência que foi firmado.

tua sorte é que a tarde caiu e
nem com um guindaste conseguiríamos
erguê-la

(DIACOV, 2022, no prelo)

Apesar da “sorte” que aparece como um índice do contrato em série, no poema que fecha a seção “sorte de pedro”, a palavra agora se liga ao possessivo “tua”, e se revela marcada e delimitada, sem dúvida sobre qual pessoa do discurso a elocução se dirige. É como se observássemos um desvelamento das relações que foram se estabelecendo ao longo do livro, ao longo dos poemas, e agora está tudo dado, aparente. O teatro se desmonta frente aos nossos olhos eróticos. Isso também é uma quebra do contrato de se ludibriar. Ainda como um ato de vingança, há algo de uma pausa nesse poema composto mais uma vez por três versos, mas já não mais ligado a um título que o amplifique ou ressignifique as suas relações. É isso que está dado, e os próprios versos se ligam explicitamente pelas próprias palavras (o *enjambement* que aparece no fim de cada um deles quase sem querer, com o corte de uma única frase enunciativa).

No poema, a tarde cai, como cai o pano encerrando o espetáculo. Mas essa tarde, figurativa, é também um bloco de impossibilidade que se instala no exercício da ação, e nem com a ajuda de um guindaste é possível vencê-la. “Nem com um guindaste” é também uma expressão cristalizada na atual variação do português brasileiro, principalmente no ambiente da internet. É uma expressão usada principalmente em contexto sexual, e significa que uma pessoa é tão atraente que nem mesmo um guindaste poderia tirar você de cima dela. Mas, no poema, ela pode ser também o desmonte da cópula infinita. Isso é a sorte do outro termo da relação, que se livra do ciclo de sedução e violência. Isso é também a vingança da atriz, uma recusa explícita a continuar a cópula, justamente porque é impossível.

Quando Augustine percebe que é impossível ser curada, ela também dá fim ao contrato firmado com Charcot. Ela se dá conta de que sua doença estava e continuaria sendo continuamente repetida e exacerbada no teatro clínico. Alguma coisa cai e é impossível erguê-la. Augustine se recusa a continuar com a encenação e, diante de uma plateia que não entende se aquilo faz parte ou

não do espetáculo, diz a Charcot: “Você falou que me curaria, você disse que ia fazer outra coisa. Você queria que eu *pecasse*.”, que o olha estupefato enquanto ela continua: “Por mais que você diga *sim*, eu digo *não*” (REGNARD, BOUNEVILLE, 1978, p. 160 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 352). Essa cena de recusa e ruptura do contrato entre Augustine e Charcot, Freud comparou a um *teatro em chamas*.

A cena muda inteiramente e é como se uma peça fosse subitamente interrompida por um evento da realidade, como quando um incêndio é deflagrado durante uma representação teatral. O médico que assiste a esse fenômeno pela primeira vez tem muita dificuldade para sustentar a situação. (FREUD, 1915, p. 119 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 352).

Mas para Augustine não bastava encerrar o espetáculo, ela precisava também, e sobretudo, escapar da prisão circular que era a Salpêtrière. E foi o que ela fez, fingindo e atuando com a boa atriz que ela aprendeu a ser. Foi no cômodo destinado aos funcionários do asilo que ela encontrou as roupas masculinas do jardineiro, as vestiu e se passou por homem. Vestida assim, disfarçada como o homem que era, passou pelas grades de entrada do grande museu da loucura, e não voltou, como se nunca antes tivesse pisado naquele lugar.

Parte 2: Políticas da realidade

6. Um corpo e seu peso

Enquanto eu penso no livro como corpo, há também as implicações das dimensões do espetáculo que se aglomeram ao redor do material. Mas há também um furor, esse que me comunica como editor à parte Carla Diacov da relação. Me comunica também como montador de um corpo novo, como se dirigisse um espetáculo. Nessa encenação, é Diacov a atriz, ela e seus paradoxos, ela e seus crimes espetaculares. Ela também tem um corpo, esse que não toco, está separado de mim por quilômetros de distância. Nós nos comunicamos exclusivamente pela tela do computador, pela tela do celular, pela folha do documento. Mas é como se fosse de verdade. Isso é de verdade. É como se fosse. Ainda assim, eu posso pedir para que ela faça? Ela pode fazer o que eu quero? Para quem ela faz?

Mas Carla Diacov, esse nome que sobrevive à poeta, também convive com outra imposição: um diagnóstico médico. Os diagnósticos funcionam como pactos que fazemos com aquilo com o que nos relacionamos. Nem sempre esse diagnóstico aparece textualmente expresso em sua produção artística, mas, sem dúvidas, apresenta uma chave de leitura para a presença Carla Diacov que se aproxima do corpo do livro, do corpo dos poemas, dos significados que construímos e pegamos a partir disso. Os diagnósticos são também ficções, o que não necessariamente significam que não sejam verdade. E é essa verdade que lemos quando tomamos a entrevista da poeta à Revista Caliban e achamos em tudo interessante quando ela toma a ótica da doença para pensar sua produção como artista. Porque vemos o corpo que se espelha por trás do poema, esse mesmo que sorri, irônico, quando pensamos na política do fingimento entrelaçada à potência do desejo.

Os meios de expressão presencial ficaram lá atrás.

Eu sou repetitiva em dizer minhas fobias, porque acho importante que me saibam assim e também porque hoje essa condição em si é um canal de formas de expressão e daí tiro algumas das ferramentas atuais.

Não tenho escolha em estar em outro lugar físico, então faço meus caminhos em estar aqui e ali de outras maneiras. Meus rituais, meditar, girar e mesmo os ritos do TOC são minhas fontes principais. O TOC deixou de ser torturante quando vi nos rituais possibilidades para a poesia. Ainda sinto que o mundo pode explodir se eu não bater meu dedal 33 vezes numa plaquinha de mármore, mas agora também tiro vantagens disso.

(NIGRI, 2017)

A afirmação de que “os meios de expressão presencial ficaram lá atrás” é curiosa porque Carla Diacov, mesmo que mediada por telas ou outros artifícios virtuais, sempre esteve presente.

Como uma boa poeta serial, sua aparição não se dá apenas em poemas, mas fisicamente nas redes. E isso é, sem dúvidas, um procedimento para se estar no mundo. Isso é a realidade.

Nunca vi Carla Diacov pessoalmente. Ninguém que conheço já a viu efetivamente. Quando, em 2015, lançamos seu primeiro livro pelas Edições Macondo, um jornalista que faria uma matéria com a autora me perguntou: “Mas ela existe mesmo?”. Eu ri, desconversei, e esperei a matéria ser publicada. Mas isso nunca aconteceu. Diferente do livro, esse sim foi publicado, e seu título é *A metáfora mais gentil do mundo gentil*. Foi meu primeiro contato com o corpo de Carla Diacov. Foi minha primeira montagem no corpo dela. De certo modo, eu também sou responsável pela ficção ao redor do corpo dela.

Agora Carla Diacov me envia seu livro novo. Eu penso na montagem do livro. Eu penso o livro como um espaço privilegiado para carregar ficções. E eu penso no peso e no corpo desse livro, e também no peso e no corpo das ficções. Quero discutir isso com a poeta, de frente a ela. Mas nunca encontro Carla Diacov a não ser em suas representações virtuais. Isso é tão real quanto tocá-la com minhas próprias mãos.

*

Frente às restrições de encontros presenciais durante pandemia ocasionada pelo coronavírus, no Japão alguns pais que acabaram de ter filhos têm enviado aos seus familiares sacos de arroz estampados com uma fotografia da criança e com a quantidade de arroz que corresponde ao peso dela enrolado em um cobertor. O formato em que o saco é apresentado emula justamente essa situação, com a criança que acaba de nascer, e se torna fotografia, presa em uma pose e enrolada em um cobertor colorido. Na matéria publicada no jornal britânico *The Guardian*, Naruo Ono, o responsável pela ideia e dono da loja de arroz Kome no Zoto Yoshimiya²⁵, diz que os bebês de arroz dão aos parentes que estão distantes a possibilidade de experimentar *como seria* a sensação de segurar um filho recém-nascido. Os que recebem o protótipo podem, então, sentir *como se* estivessem abraçando a criança, enquanto olham sua foto colada na frente do saco.

A possibilidade de representar o real para que ele se aproxime, em vias de produzir alguns efeitos de presença, tem se tornado cada vez mais evidente nas práticas que tivemos durante essa

²⁵ Matéria disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2021/aug/08/rice-rice-baby-japanese-parents-send-relatives-rice-in-lieu-of-newborns>. Acesso em 15 jan. 2022.

experiência de isolamento. Em um dos últimos eventos de lançamento virtual de um livro que organizamos na editora, utilizamos o Gather Town, uma plataforma que permitia uma “imersão” na reunião virtual. Isso quer dizer que as pessoas continuaram com os protocolos de sempre dos encontros remotos — câmera e microfone e contato via áudio e vídeo —, mas nesse caso o site permitia que se criasse um avatar, para que ele pudesse percorrer todo o cenário criado em uma interface de jogo. Era quase como se estivéssemos jogando “The Sims”, mas, ao nos aproximarmos de uma pessoa ou de um grupo delas, tínhamos acesso a suas câmeras e microfones, o que permitia que pequenos grupos fossem se formando, espalhados pelas mesas que estavam montadas no cenário que emulava um café. Era *como se* lá estivéssemos, da mesma forma que estaríamos em um evento do tipo no mundo físico. Era *como se fosse*. Além das pessoas ao nosso lado, podíamos ver também os avatares dos outros que estavam espalhados no salão, mas não era possível ver o rosto e nem ouvir quem estava no controle deles, apenas os dos nossos colegas ao lado e também de quem estivesse no palco do evento. A pessoa do palco, que era quem tinha a atenção do público, podia ser vista ou ouvida por todo mundo que estivesse no espaço, tanto tempo quanto permanesse debaixo do holofote que ficava visível na representação gráfica.

Era *como se* estivéssemos juntos. Era quase de verdade. Escrevi, durante alguma fala do evento, o seguinte comentário numa folha de papel: “Será que a pandemia está nos possibilitando um aumento do nosso senso de ficção?”. Penso a ficção justamente nesse lugar de um fingimento, como se pudéssemos fingir uma corporeidade das coisas. As reuniões, as aulas e até as festas online estão emulando um encontro presencial? Ao olhar a plataforma do Gather Town, penso como tudo soa artificial e caricato, como num desenho animado, mas que ainda respeita algumas regras de verossimilhança para criar a sensação de real. Penso na ficção também no lugar de criação, não apenas uma imitação daquele outro lado. É *como se* fosse um pacto. E nós aceitamos. É um pacto. E nós o fazemos.

7. A ficção e seu peso

João Adolfo Hansen diz que o texto de ficção funciona como sua própria poética, pois sua enunciação é construída como figuração intencional de um ato de fala fingido ou contingente em que o papel do autor se relaciona com o próprio texto, não com os objetos, ações e eventos figurados nele como coisas exteriores, como acontece nos textos não ficcionais.

O primado da História, assim com letra maiúscula, se articula diretamente com o predomínio da razão nas sociedades ocidentais, bem como com nosso primado do Real. Roland Barthes, no ensaio “O efeito de real”, aponta que, desde a Antiguidade Clássica, o real estava do lado da história, não apenas como um complemento direto de ambas as partes, mas principalmente para se opor aos textos ficcionais e sua ordem da *verossimilhança* (2004). Como os dois tipos de textos se confundem pelas construções da narrativa, é preciso definir fatores para que possamos identificá-los, e sabemos que, quando estamos entrando no reino do ficcional, usamos palavras mágicas, inventadas pelo contexto, essas que, por mais que emulem um atestado de realidade para criar seu próprio universo de uma forma crível, jamais conseguiriam se apoiar em coisas que estão fora desse universo. O que indica que entramos no reino do real é justamente sua maneira de atestar, através de materializações de presença, ou presentificação de coisas, aquilo que está por fora.

No *Dictionnaire*, de Furetière, de 1690, uma das concepções da palavra história é “descrição, narração das coisas, ou das ações como ocorreram ou como *poderiam* ocorrer”. A principal diferença entre esses dois tipos de texto, o real (histórico) e o ficcional, se assenta justamente naquele ponto que Hansen destacou: o primeiro se relaciona com objetos, ações e eventos que existem exteriormente ao texto. É o que Barthes chama de “história objetiva”, aquela que se segura no real e o atesta através de alguns mecanismos. Isso é um pacto que fazemos quando nos deparamos com textos desse tipo: nós acreditamos que eles operam a partir da realidade (mas também sobre ela), sem invenção, apenas atestando as coisas como elas são, racionais e lúcidas.

Ao mesmo tempo em que se afastam, o discurso ficcional e o discurso histórico se aproximam principalmente pela forma que são apresentados: através da estrutura de narrativa. O discurso histórico pretende dar um conteúdo verdadeiro sob a forma de uma narração, como acontece nas fábulas e nos mitos. O que muda especificamente é o regime em que se inscreve a verdade. A intenção de verdade do discurso histórico faz com que essa seja produzida de maneira diferente do que a que aparece no mito e na literatura. Tanto um discurso quanto outro, conforme

defende o historiador Roger Chartier (2009), se constroem sobre e a partir da brecha existente entre o passado e sua representação.

Dentro da nossa sociedade ocidental, a história funciona, portanto, de modo a permitir apenas um tipo de discurso e proibindo os outros. É a partir desse pensamento que Chartier defende que existe uma “pulsão referencial do relato histórico”, e também uma epistemologia da verdade que rege a operação historiográfica, tão irredutível quanto a crença na memória que governa a fidelidade desse discurso a ser produzido. Nesse jogo entre história e ficção, pensamos, então, como esses discursos se aproximam, se apropriam e se afastam, na mesma medida em que interferem, no real. O real é ao mesmo tempo o objeto e o fiador do discurso da história (CHARTIER, 2009, p. 25), que pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é, enquanto tomamos como ficção aquele discurso que “informa do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se dele” (CHARTIER, 2009, p. 24).

Claro que esse reinado da história objetiva foi também contemporâneo dos textos do realismo literário. Como defende Roland Barthes, enquanto o último se apoiava na verossimilhança, nas descrições detalhadas do ambiente para montar o cenário de convicção, o discurso histórico esteve colado ao desenvolvimento de técnicas, obras e instituições fundamentadas na incessante necessidade de autenticar o Real: “a fotografia (testemunha bruta ‘do que esteve presente’), a reportagem, as exposições de objetos antigos (...), o turismo aos monumentos e lugares históricos” (BARTHES, 2004, p. 188).

*

A história se escreve sobretudo como documento. Documento esse que pode ter as mesmas formas da ficção, em uma comunhão quase impossível entre *lógos* e *mythos*. Mas eles estabelecem entre si outras regras, as quais aceitamos, *como num pacto*, para poder andar de forma segura pela realidade. Se o real esteve por muito tempo colado do lado da história e de seus documentos, foi também para se opor à verossimilhança, de forma que fosse possível entender que um texto se referia a coisas que existem de verdade, à Verdade, enquanto outros funcionavam como uma cópia, uma simulação da razão, mas andando pelas zonas do delírio, as perigosas zonas da animalidade cartesiana.

Diferenciar um discurso histórico de uma ficção realista envolve brincar sobretudo com uma ilusão referencial. Mas qual ilusão é essa? A que se apropria da referência e se diz razão, ou aquela que faz a realidade se descompassar e cria uma ilusão a partir disso? Essa resposta não dou, mas penso nas entradas que os textos nos apresentam para que consigamos assinar certos acordos e saber por onde andamos. Os textos são perigosos, e parecem um espelho e uma via única de acesso ao mundo ocidental, por isso é preciso tomar cuidado. Por conta disso temos as regras, algumas dessas as quais seguimos até hoje. Não é difícil encontrarmos em livros ou em filmes a informação de que, por mais que os acontecimentos e os personagens possam se parecer com a vida real, eles não existem fora do ambiente ficcional.

A ideia da verossimilhança, ou seja, aquilo que faz parecer real até as coisas mais impossíveis, veio para libertar o processo criador das acusações platônicas da cópia e do vazio nas quais repousavam as ações artísticas. Claro que isso também está colado à perseguição do belo que ocupava a estética clássica, mas, o que poderia ser uma redução da *poiésis* a uma busca incessante pela beleza, serviu também para se colocar um novo paradigma na arte. Essa deixa de ser ontológica, como defendia Platão, e passa, com Aristóteles, a ser um elemento estético. Só assim se tornava possível trazer os artistas de volta à República clássica (essa que ainda se espelha cotidianamente nas nossas práticas ocidentais): submetendo o gesto criador não mais a uma cópia enganosa da realidade, mas agora a uma transformação da realidade em arte.

Mas essa convivência entre os discursos ainda não se dava em pé de igualdade. O discurso da verdade não poderia ser minado, muito menos confundido, com o discurso do mito. A perda da ideia de imitação pura da poética só existia se acompanhada de regras rígidas, as que não permitiam que esses terrenos se emaranhassem. Roland Barthes diz que a “palavra importante que está subentendida no limiar de todo discurso clássico (submisso à verossimilhança antiga) é: *Esto (Seja, Admitamos...)*” (BARTHES, 2004, p. 189). É *como se fosse verdade*, mas não é. O mito circula entre os leitores, ao mesmo tempo em que começamos a oficializar nossa história a partir dos documentos escritos, mas esse movimento é sempre em zonas mais abaixo da razão, como um inseto subterrâneo que cava estradas e sai a lume apenas poucas vezes durante a vida.

No século XV, os irmãos Sozzini, de Siena, receberam a incumbência de passar a Bíblia latina para o toscano. O primeiro versículo do Gênesis, “No princípio era o Verbo”, eles traduziram como *C’era una volta*, ou “Era uma vez”. Mesmo que o projeto fosse traduzir a Bíblia para as línguas vulgares (depois que o grego e o latim passaram a ser línguas completamente desconhecidas pela maioria da população), uma simples expressão traduzida, como uma proposição mágica, fez com que a Bíblia fosse colocada ao nível dos textos infantis e, por isso, menos prestigiosos. A intromissão do “Era um vez” fazia com que a escritura sagrada tivesse entradas de ficção, não mais como discurso histórico, verdade colada no Real, o que fez com que os Sozzini fossem perseguidos pela Inquisição Italiana por toda a Europa os obrigando a se refugiarem na sinagoga de Amsterdã

Assim como, o *Corão* e o *Talmud*, a *Bíblia* é um exemplo de livro que inclui muitos outros livros em si, com uma única interpretação dada como verdadeira e autorizada — essa que os fiéis repetem à exaustão há séculos. Quando Martinho Lutero publicou suas teses em Wittenberg, em 1517, uma delas, talvez a principal, foi a da *solo scriptura*. Isso significava que o fiel não precisaria dos ritos visíveis e do clero da Igreja como mediação entre ele e Deus, mas bastava possuir uma Bíblia e lê-la em silêncio. Por esse motivo, o Concílio de Trento configurou a tese como heresia, e proibiu a leitura da Bíblia pelos católicos, visando impedir o livre-exame. As consequências dessa decisão podem ser vistas até hoje: países como Portugal e Espanha, cujos reis eram aliados do Papa, deliberadamente mantiveram suas populações negras, pobres e indígenas das colônias da América analfabetas, para que a palavra de Deus fosse transmitida a eles somente por vias orais e tendo como orador um padre iluminado pelo Espírito Santo. Durante a vigência do Santo Ofício da Inquisição, muitos livros, como também seus hereges, foram jogados na fogueira, prática que anos depois também foi adotada pelo regime de Adolf Hitler nas regiões conquistadas por seu exército.

8. Veja: eu não sou real

O terceiro episódio da recente série antológica norte-americana *American Horror Stories* (*spin-off* da franquia de sucesso *American Horror Story*), chamado *Drive in*, tem como mote central os efeitos espetaculares que um filme de terror causa em quem o assiste. Como o próprio nome indica, a parte central da trama se passa em um desses espaços tão populares nos EUA dos anos 80, e que teve seu *revival* saudosista também no Brasil atual, em que as pessoas se reúnem ao redor de uma tela de cinema para assistir a um filme. A diferença nesse sistema de projeção se dá justamente pelo ambiente em que acontece. A tela, afixada em um estacionamento aberto, é disposta de frente a uma sequência de espectadores que se posicionam dentro de seus carros, obviamente estacionados, para assistir ao filme. O sistema de som do *drive in* é também curioso: nos modelos mais clássicos, o áudio que casa com a imagem da obra projetada é transmitido a partir de uma baixa frequência FM, que deve ser sintonizada pelo rádio do veículo, criando uma bolha particular de som que alguns especialistas indicam trazer uma imersão/experiência mais profunda do que a mesma prática quando realizada em cinemas convencionais.

A premissa do episódio é muito simples: jovens adolescentes que querem transar vão ao *drive in* com a desculpa de assistir a um filme, mas aproveitam da quase intimidade que o ambiente escuro e reservado os dá. Nesse quesito, o ambiente sexual é muito mais propiciado do que em uma sala de cinema, a qual, apesar da penumbra, ainda traz em si um ar de experiência coletiva, menos pessoalizada/reservada. Só por isso o *drive in* já deixa também clara a relação que podemos estabelecer entre o sexo e o consumo de ficções fora das práticas comunitárias. Durante muito tempo essa ligação se estabelece de forma bastante forte no Ocidente, sendo tanto uma quanto a outra práticas demonizadas pelo imaginário político do cristianismo.

Tudo no episódio faz lembrar filmes de terror B, também muito populares nos anos 80: os perigos do sexo desejado levam aos perigos literais da morte, o que resulta em muitas cenas que beiram ao *gore* e projetam corpos nus na dança sexual em similitude com corpos destroçados por um assassino em série. Nesse caso, especificamente, a onda de mortes parte de uma comunidade afetada pelo filme que está sendo transmitido. Na história, que se passa nos dias atuais, a película *Rabbit Rabbit*, depois de muitos anos aprisionada após uma sessão única, é transmitida pela primeira vez. Supostamente, esse filme fez com que os seus primeiros espectadores surtassem e se tornassem como zumbis após assisti-los, e começassem a matar uns aos outros dentro da sala escura

do cinema. Claro que, na trama de *American Horror Stories*, a mesma coisa volta a acontecer nessa nova projeção, deixando os, antes céticos, jovens que foram à sessão extremamente assustados e, muitos deles, esstraçalhados. Como em um dos inúmeros filmes de terror ruins dos anos 80.

Fora a descrença frente ao perigo evidente, e também as aproximações entre contemplação privada e prazeres íntimos, é ainda a ficção que chama a atenção nesse episódio. Ficção essa que escapa da tela do *drive in* e se corporifica, violenta, entre aqueles que a consomem e também sobre os que passam pelos arredores e são atacados pelos zumbis-efeito-do-filme. Esse imaginário das narrativas que nos podem fazer enlouquecer, mesmo que em uma série pop norte-americana, apresenta-se ainda muito comum, como fica explícito, ainda que seja dentro de narrativas que se passam por lendas urbanas de uma sociedade. Ainda nos diz muito sobre como encarar os discursos não-oficiais, aqueles que carregam consigo um aviso: veja, não sou real — aviso esse que é sempre acompanhado de alguma coisa que ainda nos faz lembrar que: mas, veja também, eu não sou seguro.

*

Na história do livro, esse momento em que as narrativas ficcionais deixam de se tornar seguras coincide com a instituição da propriedade privada e, por extensão, da ideia de autoria/autor. Coincide também com a invenção da prensa tipográfica, que propiciou não somente a reprodução em uma escala maior de livro, mas principalmente fez com que a prática da leitura, agora com mais livros disponíveis, começasse a se dar de modo solitário. Não há mais a voz, que é como uma mão, a guiar as palavras, a fala, a leitura, a significação. Na historiografia literária, ou o que gostamos de chamar assim, vemos surgir as novelas exemplares, os folhetins, o romance burguês. Mas, claro, nunca sem mostrar os seus riscos, mesmo que a posteriori. É o que vemos acontecer com Emma Bovary, por exemplo, refém dos romances que lia na juventude, que foram capazes de transformá-la na mulher obscena que era. Reflexo que chegou anos mais tarde na Luísa, de *O primo Basílio*, cópia e efeito português da heroína de Flaubert.

Considerada a primeira grande obra do mundo moderno, *Dom Quixote* narra também as desventuras de um herói enfeitado, enlouquecido pelos romances de cavalaria que lia solitariamente, os quais o fizeram viver em uma realidade medieval como um cavaleiro, mas na Espanha do século XVII. No ensaio “A nova analogia: poesia e tecnologia”, Octavio Paz diz ainda

que o livro de Miguel de Cervantes representa uma ruptura com a forma de se apropriar das narrativas ficcionais, e também do seu estatuto, que é também aquele que existe entre as palavras e as coisas.

Enquanto representação mais bem acabada da sociedade cristã, a *Comédia* de Dante é uma obra que se baseia no princípio da analogia, ou seja, a ideia de que isto é como aquilo: uma representação exata, ainda que alegórica. Na *Comédia*, a alegoria se estabelecia em muitos pontos com as escrituras sagradas, principalmente as migrações entre os mundos empreendidas pelo poeta dantesco e as peregrinações do livro do Êxodo. Não havia como discordar que a correspondência entre a palavra e a realidade não verbal era perfeita.

Já em *Dom Quixote*, o que vemos é a ironia, o abismo que se abre entre aquilo que é escrito e o mundo real que existe por fora. “Não contente em revelar a cisão entre a palavra e a realidade, a ironia inocula a dúvida no espírito: não sabemos o que é realmente o real, se é o que os nossos olhos veem ou o que a nossa imaginação projeta” (PAZ, 2012, p. 331). Não por acaso, a ruptura com a analogia é também a exaltação de uma individualidade, uma leitura solitária, mas, ainda assim, uma subjetividade incontrolada pelo divino. Nessa nova ordem, o humano entra em cena e desaloja Deus, mas se depara com um mundo com a não significância do mundo. As palavras são um abismo. “A negação da não significação do mundo, sua transformação em sentido, é a história da idade moderna” (PAZ, 2012, p. 331).

Em vias de se reestabelecer uma suposta unidade entre as palavras e o mundo, a única solução possível seria anular um dos termos da relação. Se dom Quixote não estiver louco, então era o mundo que estava condenado; mas se o herói de Cervantes tivesse, na verdade, a sua linguagem em desvario, era então ele o obrigado a se retirar. Como os livros santos que o fidalgo lia não era a Bíblia, e sim novelas baratas de cavalaria, a Idade Moderna escolheu a segunda opção. Assim, com o mesmo destino trágico que tiveram Emma e Luísa, dom Quixote, ao fim do livro, morre em seu leito, depois de ter sido curado da sua loucura e voltado à realidade de Alonso Quijano. O paradigma da linguagem como irrealidade, com a expulsão de dom Quixote, foi então desterrado, e junto disso tudo o que denominamos imaginação, poesia, palavra sagrada, voz do outro mundo.

Em umas das versões mais comuns da Bíblia em grego, na primeira frase do livro Gênesis, lemos: “Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος”. A recorrência da palavra “lógos”, três vezes, é o que mais chama a atenção nesse início, que é seguida de Deus (duas vezes). Como um manual de entrada cravado à porta, o que a aparição repetitiva dessas palavras nos indica, ou melhor, a que ela nos convida? Parece que é também um chamado à lógica ou, mais detidamente, à razão. É um texto que se lê com razão, razão essa que não pode ser contaminada com as estruturas da ficção, arriscando-se, quem o ousa fazer, à condenação eterna.

Nosso contato com a Bíblia, como a temos hoje circulando em português, veio de uma tradução do inglês, a mais famosa até o momento, que é a do King James. Gosto de pensar nos poderes de um livro formador com a Bíblia, um livro incontornável e irreversível na criação de uma comunidade, do qual só temos acesso por meio de uma tradução da tradução. A partir de escolhas mais políticas do que religiosas, ou necessariamente filológicas, lemos na primeira frase da Bíblia do King James: “In [the] beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.”

Ao colocarmos em contato as duas versões, vemos que Deus se mantém intacto em ambos os casos, mas, na de King James, a razão se tornou *palavra* (“Word”), e isso também diz muito sobre uma montagem comunitária ao redor da palavra, principalmente sob a lógica escrita. E, como num ato de fala, parece que tudo aquilo que não esteve submetido ao *lógos* e às suas palavras foi varrido para fora de uma lógica da existência. Pensar a Bíblia como livro formador é também entender os poderes do documento escrito sobre a construção de uma comunidade identitária, sempre parecida consigo mesmo, sempre submissa à razão e à história.

Se alguns anos depois, partindo da célebre frase “Cogito ergo sum”, de René Descartes, vimos surgir, como um obelisco no nosso mapa, o sujeito cartesiano, fica óbvia a relação que estabelecemos sobre as formas de existência e a racionalidade. Se existo porque penso, logo eu não posso estar louco. Essa proposição, que descuidadamente pode parecer simples, foi responsável por criar sulcos cada vez mais profundos onde depositamos tudo aquilo que é *res extensa* ao pensamento. Isso é, todas as verdades que se escamoteiam no discurso do mito, aquele do “era uma vez”. Mas, com um simples deslocamento, fazemos uma ancoragem de tempo na história, e firmamos um pacto em tudo simples, é uma escolha: acreditar no discurso da verdade, viver a partir dele, ou ser condenado a exílios, calabouços, fogueiras e todas as zonas construídas com tanto cuidado pelo Ocidente onde pode habitar a loucura e suas faces.

9. No princípio Deus criou a Palavra, o Nome e a Verdade

Em um ensaio chamado “Os poderes da impressão”, Roger Chartier defende que a palavra escrita, assim como sua reprodução em cópia manual ou técnica de impressão, futuramente, sempre foi dotada de certos poderes. A invenção da imprensa, no entanto, possibilitou ainda outros tipos de poderes, esses sempre acompanhados de ares de discurso oficial, de documento fechado. Mas é interessante, ainda, perceber que as práticas tipográficas entre os séculos XVI e XVIII não só não acabaram com a cultura da publicação *escribal*, como na verdade impulsionaram bastante sua difusão. Isso se justifica por diversos fatores, segundo o historiador, mas o mais importante entre eles é o fato de que as publicações reproduzidas pela prensa se davam em um número muito limitado (em tiragens variando de 1.000 a 1.750 exemplares por volta de 1680), o que facilitava sobretudo o controle oficial sobre aqueles textos e sua difusão pelo público. Isso indica também que o manuscrito permitia a difusão de livros que podiam circular clandestinamente, sem censura prévia, e que, conseqüentemente, corriam menos risco de cair nas mãos de leitores incapazes de compreendê-los. “É por isso que os manuscritos foram um veículo essencial para textos libertinos eruditos durante a primeira metade do século XVII e, no século seguinte, para os textos filosóficos materialistas” (CHARTIER, 2014, p. 111).

Outro ponto que chama bastante atenção nesse processo de confluência da cultura escribal e da cultura impressa é a sua mobilidade como texto e, por extensão, como história. Se hoje em dia ainda é possível encontrarmos divergências entre textos estabelecidos em livros por editoras distintas, ou por edições distintas da mesma editora, há alguns séculos, nos primórdios da técnica editorial, tal “erro” era ainda mais comum. Os livros muitas vezes eram impressos em diferentes parques, e seus tipógrafos poderiam usar tipos móveis diferentes, o que implicava em um texto não caber completamente em uma página destinada a ele naquele fólio, o que obrigaria a suprimir ou reconstruir parágrafos inteiros para não dar problema quando fosse feita a montagem de todas aquelas folhas vindas de lugares distintos. Mas ainda assim, a impressão tipográfica tendia a uma padronização desses textos, fazendo com que versões cada vez mais semelhantes do mesmo livro fossem lidas por todos.

Essa estabilidade do texto, por outro lado, não era via de regra nas práticas dos manuscritos, e, talvez por conta disso, nunca foi encarada como uma questão valorativa. Os textos clandestinos sofriam inúmeras interferências de diferentes mãos que os copiavam, algumas vezes na penumbra

da noite, em situações precárias, quase sempre escondidos. Era como se ainda carregassem consigo uma nostalgia da oralidade perdida, da própria presença, essa que sempre adiciona ou suprime detalhes quando passa adiante a narrativa. Por isso, não é possível ser controlada, já que sua identidade se esfarela entre os milhões de sujeitos e comunidades que a tocam. Os ares de história e de verdade dificilmente encarnariam-se nesses discursos que não poderiam ser confiados, que não sabia-se se pareceriam-se consigo mesmos. A história é daqueles que se parecem com aquilo que está escrito, com a comunidade que é criada a partir de seu livro fundador.

Seja em sua forma impressa ou manuscrita, como defende Chartier, o livro sempre foi dotado de grandes poderes, tanto desejáveis quanto temidos. São os casos da Bíblia e dos livros de magia durante todo o período da cristandade. Seus poderes têm muito menos a ver com a leitura de seu texto do que com sua proximidade do corpo e da razão. O livro de magia, por exemplo, era investido de uma carga de sacralidade que dava conhecimento e poder a quem o lesse, esse que, na mesma moeda, caía sob seu domínio. “Seus leitores eram invadidos e tomados pelo livro, que os sujeitava ao seu poder. Esse tipo de captura podia apenas ser expresso na linguagem de possessão diabólica ou de uma loucura provocada pela leitura em excesso” (CHARTIER, 2014, p. 119).

*

Quando eu disse ao André Capilé que estava pensando bastante na Bíblia em um ensaio sobre as práticas de impressão e nosso lugar de razão, verdade e palavra, ele logo tomou a figura de Martinho Lutero nessa discussão. Não somente o papel incontornável de Lutero nas nossas práticas religiosas, no nosso contato solitário com o texto da Bíblia, mas principalmente como a invenção da imprensa foi determinante nesse processo. Além de a Bíblia ser o primeiro livro impresso pelo invento de Gutenberg, e continuar sendo o livro mais publicado até a atualidade, o que dá a base para toda a reforma protestante, por não precisarmos de um facilitador para termos acesso às escrituras sagradas, foi também graças à prensa que se fez possível, em uma velocidade recorde, fazer circular as teses que foram afixadas na porta das igrejas alemãs.

Junto disso, trocamos também links de traduções e comparações feitas a partir do texto da Bíblia inicialmente em grego. Essa conversa está transcrita abaixo, da forma como aconteceu, *de verdade*, no WhatsApp. A marcação do tempo e da data servem também para mostrar que foi realmente o que aconteceu.

- [11:56, 10/08/2021] Capilé: não sei se alguém tratou disso algum dia... mas pra mim todos os manifestos são resultados do protesto
- [11:56, 10/08/2021] Capilé: lutero lança o primeiro manifesto de vanguarda rs
- [11:56, 10/08/2021] Otávio Campos: foda!
- [11:56, 10/08/2021] Otávio Campos: e colava na portas das igrejas
- [11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: num intervalo de tempo pequeno
- [11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: pra nao ser preso na calada da noite
- [11:57, 10/08/2021] Capilé: prescritivo, como qq manifesto, inclusive
- [11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: imagina se tivesse que copiar as teses a mao
- [11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: ahahah
- [11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: ia demorar vidas
- [11:57, 10/08/2021] Capilé: hahaha
- [11:57, 10/08/2021] Capilé: SIM!
- [11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: mas aí a máquina propiciou a malandragem rs
- [11:57, 10/08/2021] Capilé: FAMOSO: quem sabe ainda sou uma garotinhaaaaaaaaaaaaa
- [11:58, 10/08/2021] Otávio Campos: colando panfleto na igreja, sozinha...
- [11:58, 10/08/2021] Capilé: HAHHAHAH
- [11:58, 10/08/2021] Capilé: com meia 3/4 e tudo
- [11:58, 10/08/2021] Capilé: debaixo da batina
- [11:58, 10/08/2021] Otávio Campos: e pedindo a deus um pouco de malandragem
- [11:58, 10/08/2021] Otávio Campos: é sobre isso
- [12:00, 10/08/2021] Capilé: sempre será sobre isso
- [12:05, 10/08/2021] Capilé: <https://biblehub.com/whdc/john/1.htm>
- [12:09, 10/08/2021] Capilé: <https://biblehub.com/kjv/john/1.htm>
- [12:09, 10/08/2021] Capilé: [a do rei james]
- [12:09, 10/08/2021] Otávio Campos: traduziu como Verbo?
- [12:09, 10/08/2021] Capilé: em português é a versão canônica. james traduz como Word.
- [12:09, 10/08/2021] Otávio Campos: e em italiano dos meninos foi 'volta'
- [12:10, 10/08/2021] Otávio Campos: é muito próximo de 'verbo'
- [12:11, 10/08/2021] Otávio Campos: a oposição direta do logos é o mythos?

[12:12, 10/08/2021] Otávio Campos: fico pensando em como que “Word” / “Verbo” / “Palavra” se cola na verdade e, conseqüentemente, na razão

[12:12, 10/08/2021] Otávio Campos: e tudo ao redor fica submetido ao nada, à desrazão, à inexistência

[12:12, 10/08/2021] Otávio Campos: e a Bíblia é um texto fundador irreversível, incontornável

[12:13, 10/08/2021] Capilé: completamente

[12:13, 10/08/2021] Capilé: <https://biblehub.com/whdc/genesis/1.htm>

[12:13, 10/08/2021] Capilé: em hebraico rs

[12:13, 10/08/2021] Otávio Campos: esse aí eu nao consigo

[12:13, 10/08/2021] Otávio Campos: ahahaha

[12:13, 10/08/2021] Capilé: nunca tenho certeza se essa oposição não é exatamente criada.

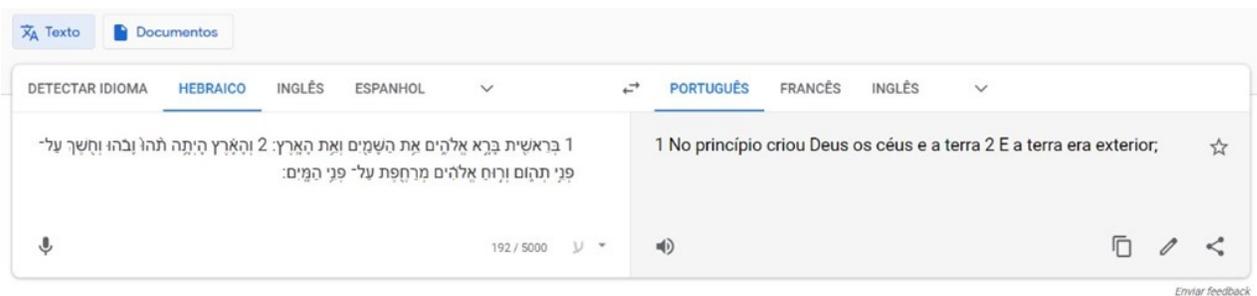
[12:14, 10/08/2021] Capilé: muito possível q as coisas se confundissem.

[12:14, 10/08/2021] Otávio Campos: sim, criada é

[12:14, 10/08/2021] Otávio Campos: como logos tbm é criado

[12:15, 10/08/2021] Capilé: sim. como discurso [que é uma tradução pra logos: discurso]

[12:15, 10/08/2021] Capilé:



[12:15, 10/08/2021] Otávio Campos: EXTERIOR?

[12:15, 10/08/2021] Capilé: é google tradutor, pra ler modernamente não custa rs

[12:15, 10/08/2021] Capilé: mas é mto doido pra brincar, né?

[12:16, 10/08/2021] Otávio Campos: isso tem que ser levado em conta

[12:16, 10/08/2021] Capilé: usando mesmo a coisa de: “ao consultar o google tradutor, percebi que a terra era um fora” hahaha

[12:18, 10/08/2021] Capilé: mudei de ordem a coisa aqui sem querer

[12:18, 10/08/2021] Capilé: virou isso

[12:18, 10/08/2021] Capilé:

1 No princípio, Deus criou o nome dos céus e da terra.

[12:18, 10/08/2021] Capilé: CRIOU O NOME

[12:19, 10/08/2021] Otávio Campos: O.O

[12:19, 10/08/2021] Capilé: salvo engano logos também tem essa possibilidade tradutória de “nome”

[12:19, 10/08/2021] Otávio Campos: sim

[12:19, 10/08/2021] Otávio Campos: e verbo

[12:19, 10/08/2021] Capilé: mas tu sabe qm manja tudo de grego?

[12:19, 10/08/2021] Capilé: paty lino

*

Os livros são perigosos porque são instrumentos de carregar narrativas, e algumas delas não se fixam na verdade. Como sabemos, os textos históricos constroem-se por atitudes pactuais que se aglutinam ao redor de referências externas constantemente acessadas. Essas referências atestam que aquilo realmente existe dentro do Real, e podemos nos agarrar nessas coisas para sabermos que não estamos loucos. Os registros da história são como uma boia e um bote salva-vidas. De qualquer forma, o texto, qualquer que seja sua natureza, só se torna discurso, ou texto mesmo, por meio de sua *relação* com a exterioridade do leitor, como defende Michel de Certeau (apud CHARTIER, 1999). É uma coisa que acontece sempre fora dele mesmo, o que muda é o lugar de onde acessamos seu espaço legível.

Sendo eles manuscritos ou impressos, Chartier, em *A ordem dos livros*, aponta ainda que os livros são objetos cujas *formas* comandam não somente a imposição de um sentido ao texto que carregam, mas também os usos “de que podem ser investidos e as apropriações às quais são suscetíveis” (CHARTIER, 1999, p. 8). Essas apropriações se dão, sobretudo, no corpo do leitor, corpo esse que às vezes se mostra rígido e disposto a acreditar ou duvidar dos textos que são lidos,

e outras vezes são maleáveis, loucos, e se dissolvem em um lugar *além de*. É uma espécie de mística a *relação* que se estabelece, *como se* fosse a materialidade concreta.

Essa relação mística pode ainda ser entendida como uma trajetória de leitura do corpo que se debruça/se abre ao escrito do códice: “a instauração de uma alteridade que fundamenta a busca subjetiva, o desdobramento de um prazer, o suplício do corpo reagindo à ‘manducação’ do texto e, ao fim desse percurso, a interrupção da leitura, o abandono do livro, o absoluto desprendimento” (CHARTIER, 1999, p. 14). Por esse motivo que também Chartier defende que a leitura não é apenas uma prática de abstração intelectual, mas principalmente “engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros” (CHARTIER, 1999, p. 16).

No século XVIII esses poderes dos livros sobre os corpos se tornaram cada vez mais evidentes, e assumiram um tom médico que foi responsável por construir uma patologia da leitura excessiva, que podia tanto acometer um indivíduo como, também, ter ares de epidemia coletiva. Muitas vezes isso partia principalmente de uma confusão entre a realidade e o ficcional que o texto causava em seus leitores, e esses se perdiam na narrativa e se ancoravam fora do mundo. É o que aconteceu, por exemplo, com a recepção prematura de *Os sofrimentos do Jovem Werther*, um romance epistolar que emulava a troca de correspondências entre o personagem-título e seu amigo Wilhelm. Supostamente, a história fez com que, assim como Werther na narrativa de Goethe, milhares de jovens também cometessem suicídio na Alemanha pós 1700. Mas, por mais que possa desencadear um surto coletivo, essas leituras representam um perigo justamente porque são solitárias, silenciosas, fora da oralidade comunitária e repassadas em série nas páginas do códice.

Esse tipo de performance do ler, sem controle exterior, foi visto, pelo discurso da medicina, como perigosa porque combinava a imobilidade do corpo à excitação da imaginação. Materialmente, isso introduzia as piores enfermidades: “estômago ou intestinos ingurgitados, nervos perturbados, exaustão corporal” (CHARTIER, 2014, p. 120). Mas o exercício da leitura solitária também conduzia a “imaginação dispersiva, rejeição da realidade e preferência por fantasias” (CHARTIER, 2014, p. 121), o que indica ainda uma estreita relação com a forma como eram encarados os “prazeres solitários” da masturbação, que produziam o mesmo sintoma: “palidez, preocupação e prostração” (CHARTIER, 2014, p. 120). O corpo, sempre que capturado pelo discurso médico, tende a existir cada vez mais em uma zona de controle. A ordem dos livros e das coisas se apresentam a mostrar os perigos e principalmente colocar as fronteiras que podem ou não ser atravessadas pelo discurso da história.

Quanto aos livros, isso fica evidente já que esse perigo era ainda maior quando a obra lida era um romance e a leitora ou o leitor havia se retirado para a solidão.

Movimentos corporais cada vez mais violentos e uma alma abalada acompanham a irreprimível perturbação que invade o leitor, e suas lágrimas, soluços, agitação, gritos e, finalmente, imprecações mostram, portanto, que, como tão bem colocou Jean Starobinski, “a energia que emerge do romance pode ser totalmente derramada na vida real” (CHARTIER, 2014, p. 121)

Nessa altura, enquanto a leitura é julgada com base em seus efeitos corporais, é possível ver, mesmo que de longe, um germe de transformação acentuada tanto de comportamento quanto na forma como encaramos a representação. Enquanto tentam se definir, as fronteiras entre a ficção e a história acabam sendo gradualmente minadas. Os impactos que os romances, enlouquecedores e/ou imorais, causaram nas famílias burguesas da Europa entre o final do século XVII e o início do século XIX estão aí para provar o ponto.

*

A intenção de verdade do discurso histórico continua a ser escrita da mesma forma que as narrativas ficcionais. A distinção mais clara que encontramos é que o primeiro pretende representar o real, se valendo principalmente de técnicas que apontam para coisa exterior, mas que ainda está no mundo, enquanto a ficção cria seu próprio universo e se refere às coisas que ele produz, mesmo que essas se pareçam em maior ou menor grau com a verdade. Mas certos fatores ofuscam essa distinção tão clara. Isso pensando principalmente no papel que algumas obras literárias desempenharam, de forma mais poderosa do que muitos historiadores, na criação das representações coletivas do passado. Nessa perspectiva, Chartier cita o teatro do século XVII e o romance do século XIX, que “se apoderaram do passado, deslocando para o registro da ficção literária fatos e personagens históricos e colocando no cenário ou na página situações que foram reais ou que são apresentadas como tais” (CHARTIER, 2014, p. 25). O teatro de Shakespeare, por exemplo, com seus heróis romanos e príncipes dinamarqueses, trabalhava os atores como “o compêndio e a crônica do mundo” (CHARTIER, 2014, p. 25), os quais, segundo o historiador, moldaram, para seus espectadores e leitores, representações do passado mais vivazes e mais efetivas do que a história escrita nas crônicas que os dramaturgos utilizam.

É também perceptível a apropriação por algumas obras de ficção das técnicas de comprovação próprias da história, não para produzir um “efeito de realidade” (como defende Roland Barthes), mas para criar uma *ilusão de discurso histórico*. Quase uma brincadeira ao andar por um campo minado, mas sobretudo uma advertência irônica ao público. Mina-se também, dessa forma, as distinções entre história e fábula, como vemos acontecer com certa frequência no formato *mockumentary* que assaltou a mídia de entretenimento nas últimas décadas. Esse tipo de produção consiste, basicamente, em um falso documentário, que mantém o mesmo estilo do gênero original, com a câmera quase trêmula, o formato de entrevistas e sempre a referência a uma possível ancoragem no mundo real. Seu nome vem, do inglês, a partir de junção de *documentary* (documentário) e *mock* (zombaria), o que deixa claro que é uma paródia de um documento oficial. Séries como a britânica *The office*, e a norte-americana *Modern Family* brincam dessa forma, e criam a ilusão de certo discurso histórico. Não por acaso, são séries de comédia e, diferente do que foi feito na promoção do filme *A bruxa de Blair*, já são dados como obras de ficção. Eles não querem nos enganar, mas sim nos fazer rir. Mas rimos de quê? Nós rimos de quem?

Imersos em tantas narrativas, cada vez mais fáceis de serem encontradas, em filmes, séries e programas de televisão transmitidos a qualquer momento pelas plataformas de *streaming*, ou livros, milhares, disponibilizados em versões oficiais e piratas nas plataformas de e-books, me pergunto se não estamos tendo uma ampliação do nosso senso de ficção. Na verdade, penso nas maneiras que encontramos para conseguir desfazer a desassociação entre a história e o mito. Há ainda mecanismos que nos permitem a ancoragem em uma realidade segura? Como saber que aquilo é real, enquanto a outra coisa é *como se fosse*?

10. Um teatro em chamas

A escritora Esmé Weijun Wang relata, no livro best seller do *New York Times* e vencedor do Prêmio de Não Ficção da Graywolf Press, *The collected schizophrenias*, seu convívio com um diagnóstico psiquiátrico de esquizofrenia, que impera não apenas sobre a forma como ela vivencia a realidade, de acordo com os relatórios da DSM-5, mas também sobre como o mundo se monta ao seu redor, apoiado sobretudo nos discursos que são construídos sobre ela. Em uma das passagens do livro, Esmé conta que, certa vez, durante um surto psicótico, estava assistindo com seu namorado a um episódio da série *Doctor Who*, que conta a história de um excêntrico extraterrestre que viaja pelo tempo e pelo espaço para resolver problemas e lutar contra injustiças. Quando o episódio chegou ao fim, ela se sentiu perdida. “Isso aconteceu em algum lugar fora daqui?”, ela perguntou. “Isso aconteceu mesmo em um outro lugar?”, quis saber do seu companheiro.

Ele me explicou o conceito de televisão. O programa tinha atores que também apareciam em outros filmes e séries de TV. Os atores tinham vidas que nada tinham a ver com o que se passava nos filmes e nas séries de TV. Os atores viviam na realidade, que era diferente da irrealidade dos filmes e séries de TV. Os filmes e as séries de TV foram escritos por seres humanos, que também vivem na realidade, e que escrevem histórias que são transformadas em filmes e séries de TV. Esses seres humanos eram escritores, assim como eu. (WANG, 2019, p. 125, tradução minha)

Apesar da explicação, a escritora continuava confusa, incomodada com aquele descompasso entre o que ela via e como a realidade deveria ser. Essa confusão só foi atenuada quando eles, então, decidiram colocar na TV um episódio de *MasterChef*, um *reality show*, o qual, apesar das imagens e das montagens, “se assemelhava mais de perto ao mundo em que eu supostamente deveria acreditar” (WANG, 2019, p. 125, tradução minha).

Mais adiante, Esmé defende também que os filmes, em maior ou menor grau, são criados para reforçar a história que eles contam, ou seja, criam zonas de ilusão de realidade, e nós os aplaudimos quando seus efeitos são eficientes o bastante. Ela diz que nós fazemos um *pacto* com os filmes, esse que suspende qualquer descrença que possamos ter. Mas é ainda uma zona perigosa. Se nós absorvemos a ficção sempre em vias de acreditar que *é como se fosse real* (o que nos leva a chorar com a história de um personagem desconhecido, e se apaixonar por quem nunca vimos e não existe), beiramos sempre a loucura, o desvario, que é um sítio muito próximo da morte. Onde

se apoiam as referências nas quais nós mesmo nos apoiamos quando encaramos uma história ou uma fábula? Onde nós nos apoiamos?

A poeta Liv Lagerblad, que também convive com um diagnóstico psiquiátrico, disse, certa vez, que havia desenvolvido um procedimento para “raquear a psicose”. Estávamos conversando em uma chamada de vídeo, com outros amigos, já que essa é nossa maneira de encarar os encontros quase presenciais durante a pandemia. Brincávamos com a realidade virtual. Liv então disse sobre esse procedimento que tinha desenvolvido, enquanto conversavam, ela e Carla Diacov, a respeito de suas vivências com a suposta doença mental. Ela disse que a ferramenta para “checar realidade” consistia em tentar perguntar coisas, em voz baixa ou no pensamento, para as vozes que estava escutando. Se alguma voz respondesse, era porque ela só existia dentro de sua própria cabeça (o que, segundo ela, acontecia na maioria das vezes).

Já Esmé Weijun Wang relata que, em outro episódio de psicose, em que estive “sem nenhum conceito estrito de mim mesma e do mundo ao meu redor”, ela conseguiu superá-lo tirando fotografias de si própria usando uma câmera analógica, dessas com revelação instantânea (WANG, 2019, p. 163), e começou a aplicar essa técnica para conseguir alguma ancoragem no real. Como se tateasse em meio aos destroços na busca de uma ancoragem, como fazemos com a narrativa histórica, a escritora afirma que, durante os piores momentos da sua psicose, a fotografia serve como uma “ferramenta que meu eu doente usa para acreditar no que existe. As fotos se tornam ferramentas para meu eu sadio reexperienciar a perda” (WANG, 2019, p. 165-166, tradução minha).

Susan Sontag diz, em *Sobre fotografia*, que todas as fotos são uma espécie de *memento mori*. Tirar uma fotografia é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de uma pessoa (ou coisa). Posar para uma foto é ter de se parecer consigo mesmo, por anos, preso em uma imagem. Esmé, ao ler Sontag, afirma que tirar uma fotografia é “participar da realidade de alguém, e ser um verdadeiro membro do mundo das coisas” (WANG, 2019, p. 164, tradução minha). Esmé também conta que os autorretratos que faz durante os episódios dá a ela certa noção do seu eu. A maioria das fotos que foram tiradas estão borradas e fora de foco.

Engana-se quem pensa que a lista de obras proibidas pelo cristianismo se perdeu com o passar dos séculos. Nos encontramos quase na segunda metade do século XXI e ainda podemos ver, em maior ou menor grau, modos emergentes e muitas vezes marginais de circulação de produções que são devidamente perigosas para serem comercializadas em público. Atuando em uma era das imagens a amplas reproduções, propiciada principalmente pelo advento da web 2.0, o que aumenta o nosso fetiche pelo simulacro das telas, vemos constantemente esse lugar de acesso, fruição e controle aplicado também às obras audiovisuais. O *filme-texto-documento* e seu status de obra histórica ou de ficção que comanda ou desmanda poderes tais quais os livros nos séculos passados.

É claro que a lógica do que deve ser reprimido, mas ainda assim admirado, se encontra nas esferas da morte e do sexo. Na ótica do prazer solitário, no olho erótico que salta entre a pornografia amadora e cenas reais de assassinatos ou desastres com vários mortos, também há a procura de uma verdade que existe. Aqui, o que exclui essas produções de sua ampla difusão não é a distinção entre ficção e verdade, mas a intromissão do *imoral*, ainda *perigoso*, que condena esses textos à reprodução marginal. São perigosos justamente porque perturbam, nos revelam uma situação animal, caminham à barbárie e, assim como os romances de ficção, podem vir a enlouquecer (inclusive a partir da perversidade) quem os consome. O estatuto de “verdade” está dado, e é por isso que são procurados constantemente, em guias anônimas, em sites como o Xvideos, por exemplo, onde podemos encontrar desde pornografia caseira até cenas de decapitação do estado islâmico — e é justamente por isso que eles espetacularizam-se tão melindrosos. Isso é muito mais do que um cinema realista, muito mais do que *como se fosse a verdade*. Eles são uma representação da realidade e ao mesmo tempo eles são o que realmente aconteceu.

Em 1976, estreou em alguns cinemas (de nicho) norte-americanos um filme chamado *Snuff*. Ele unia, no melhor estilo *gore*, pornografia e cenas de mutilação e morte. Pelo orçamento baixíssimo, tudo indicava que se tratava de uma produção caseira, sem instrumentos e atores profissionais. Pelo realismo muito convincente da cena, tudo indicava que aquelas coisas aconteceram de verdade, tanto os atores transando, com suas posições desajeitadas e incômodas feito animais, quanto a moça, da última cena, sendo estripada enquanto morre, depois de um sexo violento, em frente aos espectadores. Esse filme, cuja origem real ninguém conhecia, mas sabia que fora encontrado pelo realizador e remontado para seu lançamento, gerou um debate sem precedentes sobre a veracidade daquelas imagens. O filósofo Paul B. Preciado, no seu *Testo Junkie*, ao trazer à tona essa história, afirma ainda que a morte da suposta atriz se tornou um constante

mote discursivo “no qual se envolveram grupos antipornografias, as feministas pró-censura e os meios de comunicação” (PRECIADO, 2018, p. 363).

Junto às possibilidades infinitas e clandestinas de se acessar os vídeos imorais e perigosos que a nova era das comunicações nos permite, notamos também um retrocesso, ou um avanço de certa moralidade dentro dos meios de comunicação oficiais e hegemônicos, que deixa de fora, em zonas periféricas de difusão, esse tipo de representação da verdade. Um filme como o *Snuff*, em 2022, dificilmente encontraria circuitos comerciais de cinema dispostos a reproduzi-lo e se indispor com grande parcela da população e com o Ministério Público. Mas até pouco tempo atrás, ainda era comum encontrarmos espetáculos de violências reais em telejornais, revistas e outros veículos — o que continua, de certo modo, presente em programas obscuros da TV brasileira. Já no livro *Um apartamento em Urano*, Preciado defende que a transmissão ao vivo da destruição das Torres Gêmeas em Nova Iorque, naquele histórico 11 de setembro, inaugurou uma nova era do *snuff* televisivo. “Nessa nova guerra, a transmissão audiovisual através dos meios de comunicação de massas e da internet é tão importante quanto a morte do inimigo” (PRECIADO, 2020, p. 136). Ele se refere aqui ao embate empreendido entre os Estados Unidos e o Oriente Médio, e opõe os vídeos de decapitação que foram veiculados pelo Estado Islâmico, e as imagens dos supostos atentados do 11 de setembro que incançavelmente eram reproduzidas pelos noticiários do Ocidente. Uma coisa tão espetacular quanto a outra. Uma coisa tão verídica quanto a outra. Mas sabemos qual das duas imagens encontraram sua circulação apenas em dados clandestinos.

Em inglês, *snuff* é a denominação de um gênero de filmes que pretendem ser registros reais de assassinatos e torturas, destinados principalmente a um público que paga para vê-los. O *snuff*, portanto, tem o objetivo de filmar a morte (ou sua representação), ao vivo, do jeito que aconteceu, com a finalidade de tornar essa morte visível e, principalmente, comercializável. Embora se venda por ser uma peça da verdade, como lembra Preciado, tudo começou como uma farsa. Os realizadores de filmes de baixíssimo orçamento, Michel e Roberta Findlay, rodaram, em 1971, *Slaughter*, um filme que combinava cenas eróticas e de horror. Nesse mesmo ano, o escritor Ed Sander lança o livro *The Family*, que conta com relatos reais de Charles Manson sobre os assassinatos empreendidos por sua seita. Na entrevista que Sanders realizou com Manson, o líder do culto “Família Manson” revelou ter gravado alguns dos assassinatos que seus adeptos realizaram sob sua autoridade. “Nenhum vestígio desses filmes é encontrado, mas nasce o mito do *snuff*” (PRECIADO, 2018, p. 363). Já no ano seguinte, em 1972, Allan Shackleton, um produtor e

distribuidor de cinema que passava por problemas financeiros, encontra o filme *Slaughter*, que não havia conseguido circular até o momento. Shackleton, sobretudo, se apropria daquelas imagens, o remonta, o recupera, e acrescenta ainda uma última cena, nessa em que uma atriz é ficticiamente estripada diante da câmera. A nova edição do filme foi lançada apenas alguns anos depois, em 1976, agora com título de *Snuff*.

Preciado afirma que o *snuff* é um limite da representação, e o filme serviu de paradigma pornográfico tanto para os grupos feministas pró-censura como para os cristãos antipornô. É importante ressaltar que, mesmo não sendo sua obra-prima, o filme *Snuff* foi um sucesso inesperado de lucros para Shackleton. Ao mesmo tempo, o *snuff* começa cada vez mais a performar como um modelo formal do realismo, o qual deve buscar sempre a dramatização do sexo na pornografia — quanto mais real é a cena de sexo filmada, mais pornográfico é o filme, da mesma forma que acontece com a representação *snuff* quando o crime é filmado *de verdade*. “Radicalmente pós-pós-moderna, a noção de *snuff* opõe-se ao caráter midiático, teatral e simulado de toda representação, afirmando, ao contrário, o poder da representação para modificar a realidade ou o desejo de o real existir em e para a representação” (PRECIADO, 2018, p. 364).

*

No dia 23 de dezembro de 2016, a artista multimídia, professora e poeta Patrícia Lino organiza, na Livraria Gato Vadio do Porto, em Portugal, uma edição do colóquio “Imago: Conversas sobre o mesmo assunto”. O tema do evento era: “Escritos da Margem. A presença de autorxs de periferia na cena literária”, o qual propunha discutir a obra de certos poetas e escritores que ocupavam zonas obscuras de recepção e conhecimento por parte do público, não apenas o leitor comum, mas também o acadêmico/pesquisador como um todo. As pessoas que se apresentaram no colóquio eram professores, doutores, doutorandos ou mestrandos em letras e literaturas.

Como na maioria dos colóquios, nesse também havia a criação de uma trajetória para aquelas figuras desconhecidas para os que estavam lá ouvindo. A história da literatura também é feita sobre isso: distorções e apagamentos. Às vezes só a publicação de um livro, ou diversos deles, não é o suficiente para que aquele autor e aquela poética continue existindo ao longo dos tempos. Apesar da materialidade, as coisas podem vir a desaparecer, principalmente se não forem aglutinadas de discursos oficiais ao seu redor, o que pode relegá-las a zonas de não pertencimento

a uma história, e também ao lugar da inverdade. Essa era a proposição do colóquio: pegar artistas que tinham produções intertextuais, ou seja, que aproximavam a poesia, a literatura de outras artes em suas produções, e, a partir da apresentação deles, criar um discurso verdadeiro.

Na aula inaugural do no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970, Michel Foucault fala sobre uma separação histórica do discurso da verdade e o discurso falso. Isso para tentar delimitar uma teoria que chama de *A ordem do discurso*, a qual indica que certos discursos não apenas são criados dentro de uma ordem, mas sobretudo exercem uma ordem a partir de seu uso e de sua produção dentro de uma comunidade. Esse procedimento cria zonas de poder sobre as palavras, e principalmente sobre as pessoas que as usam, e está ligado sempre a uma “vontade de verdade”. Por volta do século XVI e início do século XVII, essa vontade caminhava muito próximo a uma espécie de verificação da realidade, assumindo ares platônicos. Aparece uma vontade de saber que “desenhava planos de objetos possíveis, observáveis, mensuráveis, classificáveis, (...) que prescrevia o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis” (FOUCAULT, 2014, p. 16). Tal busca para organizar e validar os discursos é também um sistema de exclusão, e cria, junto da evidência da realidade, as zonas de perigo às quais algumas práticas discursivas são submetidas (a língua dos loucos, por exemplo). E essa barreira apoia-se cada vez mais em um suporte institucional, sendo ao mesmo tempo reproduzida e reforçada “por toda uma espessura de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema de livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje” (FOUCAULT, 2014, p. 16-17).

Foucault ainda defende que essa vontade de verdade, apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, trabalha exercendo sobre os outros discursos uma forma de coerção.

Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também — em suma, no discurso verdadeiro. Penso, igualmente, na maneira como as práticas econômicas, codificadas como preceitos ou receitas, eventualmente como moral, procuraram, desde o século XVI, fundamentar-se, racionalizar-se e justificar-se a partir de uma teoria das riquezas e da produção; penso ainda na maneira como um conjunto tão prescritivo quanto o sistema penal procurou seus suportes ou sua justificação, primeiro, é certo, em uma teoria do direito, depois, a partir do século XIX, em um saber sociológico, psicológico, médico, psiquiátrico: como se a própria palavra da lei não pudesse mais ser autorizada, em nossa sociedade, senão por um discurso de verdade. (FOUCAULT, 2014, p. 17-18).

No colóquio do Porto, em 2016, essa vontade de verdade fica evidente não somente pela sua construção institucional, mas principalmente pelo seu tema. Os palestrantes, investidos dos poderes de razão, que detinham acessos privilegiados a um conhecimento, visavam tornar também reais artistas que não eram conhecidos. A instituição da verdade está diretamente ligada às nossas zonas de saberes, e a quem dá e quem tem acesso a eles.

O evento contou com a participação de Inês Cardoso, Mafalda Sofia Gomes, Maria Leonor Figueiredo, Patrícia Lino, Pedro Eiras e Vítor Ferreira como conferencistas, além de Rosa Maria Martelo e Joana Matos Frias na plateia, mas não como público comum e sim como participantes que validavam o que havia sido dito, porque eram as únicas que, fora os conferencistas, conheciam os artistas que estavam em apresentação. À fala dos comentadores, as escritoras confirmavam, com a cabeça e com algumas afirmações breves, afirmando que inclusive já haviam escrito paratextos para os livros que estavam sendo apresentados. As conferências daquele dia tinham os seguintes títulos:

- Mafalda Sofia Gomes, “Ondas, barqueiros e alto mar: a escrita da água salgada em Mechthild von Nirgendwo”;
- Inês Cardoso, “A colagem com vista ao recomeço: acerca da poesia de Margarida P. Luís”;
- Maria Leonor Figueiredo, “Quer dizer amar como David Bowman’: poesia-/máquina em Halanda Dell”;
- Pedro Eiras, “Ficção e intertexto na poesia de Afonso Raul”;
- Vítor Ferreira, “A poesia só pode ser uma diurética: considerações de um poeta-fantasma”;
- Patrícia Lino, “Canção para Ana Cristina Barbat. Processos rítmicos da poesia”.

O colóquio durou por volta de cinco horas, e contou com a participação de um público expressivo. Público esse composto quase que exclusivamente por sujeitos que também estavam imersos na academia, o que não é nenhuma novidade perceber que certos espaços de circulação discursiva são como bolhas que só falam para seus iniciados. Mas o mais interessante nesse processo é a reação desse público, que assistia incrédulo às apresentações, e tomava notas, sem saber como conseguiram chegar até ali desconhecendo os nomes que estavam sendo apresentados.

Patrícia Lino, a organizadora, me contou, alguns anos depois desse dia, que a ideia dessa confusão, de colocar em choque aqueles que supostamente detêm a verdade com uma outra verdade que eles não conhecem, veio de sua formação como classicista. Sempre participando de congressos do tipo, desde quando ainda era uma estudante da graduação, ela se deparava constantemente com a análise de um poeta grego clássico que nunca tinha ouvido falar, e ficava sempre se perguntando se aquele conferencista, tão fluente e apresentando traduções tão detalhadas da obra desconhecida, não poderia simplesmente inventar um poeta, uma obra, uma trajetória e um bibliografia passiva, sem ser questionado por nenhum dos seus pares.

Foi apenas ao fim da última fala do “Imago”, proferida justamente por Patrícia Lino, que ela disse à plateia que tudo aquilo não passava de uma invenção. Todos os conferencistas convidados, assim como as escritoras entre o público, tinham feito uma espécie de *pacto inventivo*. Tratar uma ficção própria com as mesmas ferramentas analíticas de se tratar a verdade, e criaram não só os artistas, mas também todo o discurso construído ao redor deles, todo seu arcabouço teórico fictício.

A plateia ficou atordoada, como se todo mundo estivesse em um estado de consciência outra, e só depois de meia hora do fim da apresentação, em que ninguém se levantou nem ao menos para disfarçar em um aplauso, que as pessoas começaram lentamente a rirem, tímidas, nervosas, e depois a gargalharem alto, tremendo todos os seus músculos. Riam de si mesmos, e riam dos outros. Aquilo que foi dito era como se fosse mesmo de verdade. Ninguém notou, no fundo da sala, um pequeno incêndio que iniciava-se a desmontar o espetáculo.

CAPÍTULO 4: O ÊXTASE DE CARLA DIACOV

Parte 1: A menstruação de Carla Diacov

1. Amanhã alguém morre no samba

Eu poderia entrar nesse livro a partir do seu título, *Amanhã alguém morre no samba*, vendo nele uma proposição que é também uma poética. Alguma coisa que está por vir, e está sempre por vir, “amanhã”, marcado como uma promessa, marcado como uma ameaça. Há alguém que morre, e, quanto a isso, não há marca que indique quem seria esse sujeito, apenas uma locação, também tão indefinida quanto o tempo e a pessoa: no samba. O que seria esse samba? Uma roda característica do estilo musical brasileiro que se originou entre as comunidades afro-brasileiras urbanas do Rio de Janeiro no início do século XX? Ou uma espécie de metáfora para um movimento corporal em fluxo que emula uma dança? Não há resposta possível, nem quando tomamos o poema do livro em que essa proposição aparece.

queria sondar o excêntrico intocável através do sangue da fulaninha
 queria procriar e queria trucidar com a pressa do passo
 lembra?
 andávamos
 sem a nós nos encontrar

ai meu amor que não chega
 ai a melancolia no fundo do prato, anjo

aquieta essa boca
 amanhã alguém morre no samba

(DIACOV, 2018, p. 36)

Se há um índice de discernimento e comunicabilidade no poema, eles não chegam a partir do último verso. É isso uma afirmação, mas também uma subordinação implícita na estrofe final. Algo que pode ser lido como consequência “aquieta essa boca / [senão] alguém morre no samba”, ou como uma condição pré-estabelecida “aquieta essa boca / [pois] amanhã alguém morre no samba”. Não há uma única resposta possível, apenas uma ameaça, uma promessa, algo que não passa. Mas há, sobretudo, a boca como motor de alguma coisa, boca essa que, inquieta, reverbera o próprio sangue da fulaninha que aparece no primeiro verso, índice de morte, mas índice menstrual de fertilidade (não por acaso aparece colado ao desejo de procriar). Não há respostas.

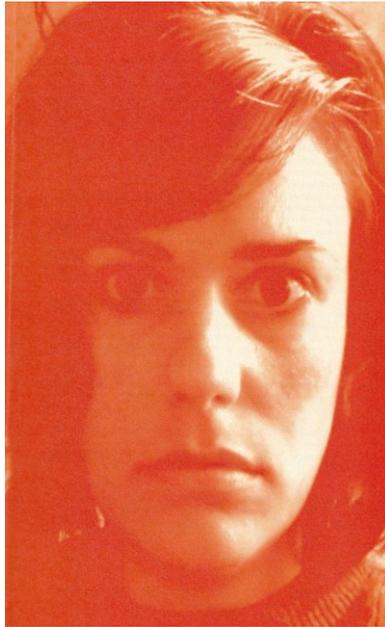
Sangue e boca talvez sejam entradas mais possíveis para chegarmos ao livro. Mas eu escolho seu corpo, e sua materialidade através da qual é possível enxergar uma entrada mais fácil.

Por ela é possível, sobretudo, tocar: na capa com suas manchas de sangue, nas páginas, no rosto vermelho da poeta que denuncia sua presença ao abrimos a primeira página e nos depararmos como Carla Diacov olha de frente como um espectro de sangue a nos encarar de volta.

A fotografia da poeta está alocada no livro logo após a capa. E é só isso que existe entre capa e texto. Pela convenção bibliográfica, as primeiras páginas do códice carregam informações específicas e paratextuais, ou seja, não necessariamente fazem parte significativa do volume do material. A primeira entrada, apenas com o título da obra (que aparece normalmente na página 3, considerando as edições que trazem consigo a guarda nas páginas 1 e 2, o que não é o caso deste livro) é chamada de “anterrosto” ou olho²⁶. A “bela página”²⁷ seguinte carrega informações como nome da autora, título do livro, editora, local e data de publicação. A isso chama-se “folha de rosto”. Na primeira edição de *Amanhã alguém morre no samba*, entretanto, tal convenção é minimamente interrompida, e, no lugar do olho e da folha de rosto, o livro, ironicamente, traz a imagem do próprio rosto de Carla Diacov. Ao invés do nome da autora, a própria autora em imagem, tão fixa quanto um frontispício.

²⁶ Genette, que chama esses locais anteriores ao livro de “peritextos”, apresenta, na obra *Paratextos editoriais*, um breve resumo de tais convenções nas práticas de editoração. Quanto ao espaço do “olho” na página 3, com o título do livro que já aparece na capa e aparecerá novamente na página seguinte, e sua função, afirma: “Não sei qual é a razão desse costume redundante, mas essa menção mínima faz do anterrosto o local por excelência da dedicatória de exemplar” (GENETTE, 2009, p. 34)

²⁷ Denominação também retirada de Genette, que se refere à página direita, que é geralmente a favorecida, “ao menos em nosso regime de escrita”, pela percepção. “A página de esquerda, ou verso, é também chamada de ‘falsa página’ (GENETTE, 2009, p. 35).



Apesar do espanto, há alguma coisa que ainda se prende à convenção de abertura, e apresenta em corpo o que será livro em matéria. Ao virar a página, portanto, é o rosto vermelho e sanguíneo da poeta que encontra os leitores. A boca fechada, mas os olhos bem abertos, alguma coisa que começa em susto. Há muito que pode ser dito sobre uma imagem. Há muito que diz uma imagem, quando ela nos olha de volta. E isso é um corpo, um rosto, os olhos que permitem uma passagem de dentro para fora, sem qualquer coisa que prenda ou interfira no que está sendo dito. Ou no que não se diz, incisivamente não se diz, ao menos no registro do *logos*. Não há respostas, porque tampouco existem perguntas. Há sempre a linguagem, mas essa sem registro escrito, e isso sim é um susto.

Partindo do susto com a imagem, essa que nos olha de volta com seus olhos arregalados, talvez seja importante levarmos em conta que *Amanhã alguém morre no samba* é o primeiro livro de Carla Diacov que ganha uma versão impressa. Isso já diz muito sobre as convenções das edições, tomando o livro como documento oficial (e institucionalizado) de registro da escrita. Para os mais puristas, é só assim que Diacov efetivamente estreia como escritora, agora registrada sob a égide de um ISBN, agora editada e impressa sob os cuidados de um editor, que empresta suas mãos na tessitura do seu formato livro. Mas talvez isso também não diga nada, e, ao invés de uma entrada,

queira convidar sobretudo para uma pausa. Pausa fechada e marcada na intromissão do rosto da poeta no lugar onde espera-se uma folha de rosto.

De acordo com o crítico literário francês, Gérard Genette, essa zona de abertura das edições impressas, a qual denomina “peritexto”,

se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da *edição*, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferente. (GENETTE, 2009, p. 21)

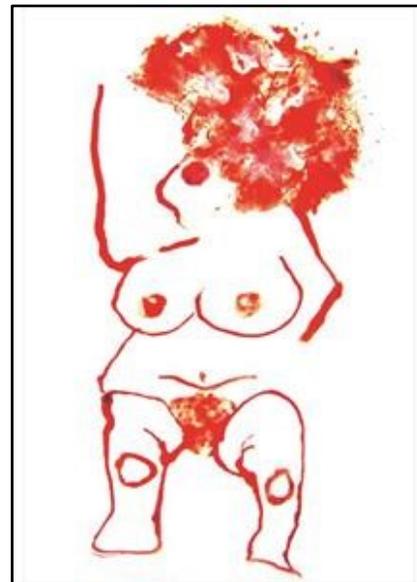
Isso talvez diga alguma coisa sobre escolhas. Apesar de trazer o rosto da autora, a folha de rosto do livro é uma entrada prevista quase sempre pelo editor, o que pode ser modificado, sem prejuízos, em edições futuras. Essa primeira edição de *Amanhã morre no samba* foi publicada apenas em Portugal, em 2015, sob os cuidados do editor Nuno Moura, à frente da editora Doua Correria. É importante ressaltar seu nome, suas mãos, suas escolhas, principalmente na composição deste livro. Tudo que existe dentro dele é reunião e escolhas. Foi Nuno Moura quem selecionou e organizou, a seu modo, os poemas que Carla Diacov havia publicado (em fluxo constante) no seu blog, resultando nessa espécie de antologia de apresentação da poeta ao universo português, mas também, e sobretudo, ao universo livro. Como um gesto de fundação, uma entrada na história.

A edição brasileira do livro foi publicada apenas três anos mais tarde, em 2018. Nela, o rosto de Carla Diacov não aparece. No lugar dele, há quatro páginas, além da folha de guarda. Há o “anterrosto” e há a folha de rosto, conforme pedem as convenções escritas da bibliografia. Um caminho seguro a ser guiado pela entrada. Isso é tudo sobre escolhas. Talvez seja importante ressaltar que fui eu o responsável pela edição brasileira de *Amanhã alguém morre no samba*. E esse é também um tipo de susto.

Mais importante, ainda, é pontuar que essa postura editorial da editora brasileira, de retirar o rosto em vermelho da poeta da folha de rosto, parte muito menos de uma ingenuidade e mais de uma questão puramente econômica. Uma editora criada há poucos anos, e com retornos financeiros até então nulos, não poderia se arriscar em imprimir livros com o miolo colorido, livros de uma autora praticamente desconhecida e com pouca possibilidade de vendas no mercado, o que implicava também em retirar todo o sangue (em vermelho) que aparecia na edição portuguesa entre os poemas.

Mas o sangue é uma forma de se entrar no livro. O sangue é sobretudo uma escolha e também uma linguagem, que sobrevive ao nome. Isso também pode ser visto em comparação nas capas dos volumes de *Amanhã alguém morre no samba*. A edição portuguesa do livro traz em sua capa o desenho em sangue de uma figura que, ao que tudo indica, é do sexo feminino, segurando uma das bordas do vestido, seguido do título da obra e do nome da autora. Essa figura não tem rosto, ou qualquer outro traço que possa identificar olhos ou bocas. É como se fosse apenas uma sombra estática e vermelha de uma bailarina que, em algum momento, dançara.

Já na capa da edição brasileira, apesar de manter o contraste branco e vermelho, se limita a apresentar uma das pinturas da poeta, também em sangue, dessa vez não mais uma sombra, mas podemos ver seus olhos, seu nariz em perfil, mas a boca não. Essa mulher com o tronco que, diferente do rosto, está voltado à frente, com os seios fartos e à mostra, bem como sua vagina também à mostra. É interessante observar que o conjunto seios, umbigo e vagina também se parecem com algo que lembra um rosto, um resquício dele. Mas não há um nome de autora, tampouco o título da obra, que foi relegado à quarta capa — espaço quase fora do livro, que nunca aparece em exposição, e requer do leitor ou qualquer sujeito que por ventura tente desvendar o mistério da autoria, que retire, com suas próprias mãos, o livro da prateleira e, em um movimento íntimo de desvelamento, de rotação do corpo, consiga ler as informações institucionais da lombada e da quarta capa.



Tomando a edição brasileira e, antes de pensar suas implicações como imagem, volto às normatizações sobre a composição dos livros, principalmente para pensar que aquilo que pode soar despropositado, ao se tomar o mercado editorial atual, retoma também as primeiras práticas das edições encadernadas, que não traziam em capa as indicações hoje em dia correntes, sendo elas: nome de autor, título do livro e selo da editora. Tais informações, quando apareciam, vinham impressas única e exclusivamente na lombada da obra, sendo a folha de rosto, portanto, o local por excelência do paratexto editorial²⁸. Talvez isso, então, justifique (ou quero acreditar assim) a escolha por retomar a folha de rosto levando em conta suas intromissões convencionais.

Enquanto, nas convenções da bibliografia, a capa é hoje lugar privilegiado das informações de entrada na obra, a quarta capa também carrega informações que, em maior ou menor grau, também legitimam e institucionalizam a obra dentro do universo livro. Visto por Gérard Genette como um “lugar estratégico”, a quarta capa pode conter, de acordo com o crítico, uma série de informações, como nota biográfica e/ou bibliográfica, release, citações de imprensa, manifesto de coleção, preço de venda, número de ISBN, código de barras etc. Mas, tomando de análise algumas das edições francesas, Genette ainda aponta alguns casos em que os livros não seguem qualquer indicação dessa ordem.

Escapam-me muitas certamente, mas devo mencionar *a contrário* algumas quartas capas quase mudas, como acontece na Gallimard, na Mercure, na Minuit, em particular nas coletâneas de poemas: essa discricção é evidentemente um sinal exterior de nobreza. (GENETTE, 2009, p. 29)

Sinal de nobreza ou não, não podemos concordar que a capa de *Amanhã alguém morre no samba* apresenta qualquer coisa parecida a uma mudez. Apesar de isso soar como primeira impressão frente a leitores e críticos desavisados, a falta da presença de letras e palavras indicando título e nome da autora é compensada pela figura sangrenta, enorme, e desbocada da mulher que ocupa quase toda a capa do volume em livro. Não há nada de mudo nos seus olhos grandes arregalados e completamente preenchidos, como também não há nada de mudo nos dois seios que, a seguir, podem aparentar dois olhos, também grandes e arregalados. Definitivamente, nada de mudez indica a vagina parcialmente coberta de pelos vermelhos, vagina essa que principalmente é

²⁸ “A capa impressa, em papel ou papelão, é um fato bastante recente, que parece remontar ao início do século XIX. Na era clássica, os livros apresentavam-se em encadernações de couro muda, salvo a indicação sumário do título e, às vezes, do nome do autor, que figurava na lombada” (GENETTE, 2009, p. 27).

uma boca, aberta e sangrando, a única que o desenho carrega e que serve sobretudo para falar, nos falar alguma coisa.

Se pensarmos que a capa da edição brasileira opera uma inversão entre capa e quarta capa, ou entre entrada e saída do livro, não é difícil fazer uma leitura de que, nessa versão, há um convite à saída. Há nesse movimento a indicação de alguma coisa que não passa, porque não deve passar, porque convida a outras entradas. Volto, assim, à imagem do leitor desavisado que encontra o livro na livraria. É interessante pensar nesse gesto de tomar o livro pelas mãos, segurando pelas suas extremidades, e ser obrigado a sentir seu peso e, com isso, realizar um movimento circular com o punho. É possível ver essa cena como quem observa uma criança levantar o vestido de uma mulher para ver o que há por baixo dele. Mas interrompo a entrada na metáfora para evitar a cena em susto da criança que descobre, por baixo da saia dela, uma vagina descoberta, como se fosse uma boca entreaberta a dizer impropérios.

Nesse gesto de retirar da prateleira o livro, revirar sua capa no movimento das mãos, há qualquer coisa de dança involuntária. Há um chamado ao samba, e só assim pode-se entrar no livro, mas, quando percebe o título, há, por sua vez, o susto do leitor ao descobrir que nisso há sim uma entrada, por trás, entrada essa que é também uma premonição, algo que o preocupa na dança, porque afirma-se que *Amanhã alguém morre no samba*. E se for ele esse alguém que morre? *E se for eu esse alguém que morre?*

2. Um estudo em vermelho

Me detenho mais uma vez na mão que carrega o livro, e o revira, o revela, ao mesmo tempo que se revira e se revela, deixando para fora sua palma. Penso nessa imagem justamente ao abrir o livro a partir de sua capa, e encontrar nele o primeiro poema, da primeira seção, também chamada “Amanhã alguém morre no samba”;

ela anda com as solas das
mãos para fora
vermelha
anda como quem pede
e se dormir andando
e se espirrar andando
ela dorme como quem peca
vermelha
e se um caco de vaso a segurar pelas mãos?
e se um rouxinol a atropela?
e se lhe resolve pesar o vermelho no coração?

(DIACOV, 2018, p.13)

No mínimo, duas coisas chamam a atenção nessa composição. A primeira é a aparição do “ela” como entrada tanto neste poema quanto no livro. Um “ela” minúsculo, que se apresenta duas vezes nos onze versos dessa estrofe única, mas é retomado por algum operador ou palavra, conjurando toda ação sobre essa figura. Se tomarmos o poema como terreno de entrada em *Amanhã alguém morre no samba*, esse terreno se constrói sobretudo por um chamado à alteridade, visto que não é um “eu” que se apresenta, mas sim uma terceira pessoa — feminina e minúscula. Há, claro, a hipótese de que existe sim um “eu” na construção do poema, tanto porque é necessário haver um segundo termo na relação “eu-ela”, quanto pela possibilidade de haver um olho que observa (quase erótico) o movimento que “ela” descreve. Apesar de isso ser facilmente lido nos primeiros versos, “ela anda com as solas das / mãos para fora”, a possibilidade vai perdendo força a partir do momento em que o pronome aparece pela segunda vez: “ela dorme como quem peca”, em que supostamente o “eu” fere uma intimidade e observa a terceira pessoa a dormir, e observa a terceira pessoa a pecar. Outra hipótese, que se sustenta mais, é esse suposto “eu” estar diluído como uma abstração na terceira pessoa. Como se alguém falasse sobre si mesmo, mas, agora de fora.

Entretanto, esse alguém (um “eu” que se dilui no “ela”), é também seu próprio índice de instabilidade, visto que, nos três últimos versos, inocula pontualmente três partículas de dúvidas:

“e se um caco de vaso a segurar pelas mãos? / e se um rouxinol a atropela? / e se lhe resolve pesar o vermelho no coração?”. O que aconteceria em consequência sobre “ela” *se*, e *somente se*, outras coisas acontecerem? Como montar esse poema sobre uma possibilidade, que talvez nem exista? Nesse gesto, não há uma saída do poema, e sim outras aberturas de possibilidades de execução. É muito determinante nos darmos conta de que não há também uma entrada, mas algo que para e impede qualquer passagem de significação. Isso porque todas as hipóteses e possibilidades (caminhos que, ironicamente, se abrem) se constroem a partir da lógica do impossível, do improvável e do absurdo: um caco de vaso que a segura pelas mãos, o rouxinol que a atropela, um vermelho que a pesa no coração. É como se nos dissesse: se conseguir, entre; se entrar, não fique à vontade.

Além disso, outro aspecto a ser observado no poema é que, há, inegavelmente, um movimento a partir do qual ele é construído. Movimento esse não se resume ao que é explícito no primeiro verso com a verbalização do andar, que, inclusive, se assume em gerúndio pouco abaixo, indicando alguma constância, algo que é contínuo (“e se dormir andando / e se espirrar andando?”). Tal verbo, andar, não termina em si mesmo, há um adjunto que se liga a ele, justamente outro movimento: a dança das mãos que se viram para fora. Ela anda com as palmas das mãos viradas para fora, em um gesto de *deixar ver* o que há por dentro, que se revela como uma cor, o vermelho. A mulher andando com as palmas das mãos dadas para a frente, como se fosse uma imagem de santa — mas percebemos que ela dorme como quem peca (“e se dormir andando”), cena essa também colorida de vermelho (ela dorme vermelha ou ela peca vermelha?). Há sobretudo, na estrofe, um movimento de inversão entre o dentro e o fora. Na mesma medida, algo do íntimo é colocado à mostra, vermelho.

Percebemos também a inversão entre o que está por cima e o que está por baixo, ao tomarmos como referência as “solas” das mãos, que aparecem no primeiro verso. Não parece ser um descuido não se referir às extremidades traseiras das mãos como “palmas”, que é o mais comum, e optar pelo uso de “solas”, que, normalmente, se referem às áreas dos pés. Se no movimento de andar com as mãos viradas para fora há qualquer linguagem corporal que indique e convide uma entrega, esse mesmo gesto é disruptivo ao se confundir as mãos com os pés. Ela andaria de cabeça para baixo? É como se as duas extremidades do corpo, bem como acontece com as duas extremidades do livro, estivessem conectadas por uma relação lógica de espelhamento e semelhança. Retomamos, então, a imagem de capa da edição brasileira e vemos mais uma vez a

ligação entre o que está em cima e o que está embaixo. No lugar em que se localiza o rosto da mulher, não é possível significar quase nada, não há sequer uma boca — o horror do ilegível se apresentando mais uma vez aos nossos olhos. Por outro lado, é possível perceber o rosto se formando olho, nariz e boca, explícitos, a partir do tronco e a junção seios, umbigo e vagina. E é vermelho!

Talvez seja o vermelho, que se repete como um índice de fundação, uma das entradas deste livro, mas, nem por isso, alguma coisa que convide simplesmente à significação. Há ainda o que fica de fora, o que não passa. Vermelho do sangue que compõe a figura que se espalha na capa, irreconhecível. Mas é acima de tudo feminino, sangue menstrual, que a autora costuma guardar do seu coletor íntimo e desenhar, a dedo, as pinturas que encontramos em seus trabalhos impressos. Não fosse extremamente significativo escrever com seu próprio sangue as imagens do seu trabalho, é ainda uma reafirmação do gesto primário: o sangue de dentro vertido para fora. O sangue menstrual que sai de seu corpo como um impropério, esse que é proferido pela boca, mas a boca de baixo, pois é só assim que fala, como quem peca. E é só assim que escreve, com sangue em fluxo contínuo, como quem menstrua.

(...)
 quando escrevo para mim é que estou a escrever
 quando eu não posso aceitar que escrevo para ti
 (...)
 escrevo para mim e tenho esse choro de fúria
 essa contração me puxando o sono e o ventre pelas orelhas
 escrevo para mim
 não se engane
 o beijo sim é teu desfigurando a tua cara
 beija beija beija uma foto quatorze vezes
 (...)
 escrevo para quem?
 e menstruo para mim mas arremato com vermelhos o que
 [escrevo para as tuas tantas gerações em mim

(DIACOV, 2018, p. 16)

Três poemas adiante, a relação entre escrever e menstruar aparece outra vez, agora mais em evidência. Como na maioria dos poemas do livro, este também acontece em uma única estrofe. As possíveis pausas que existem marcadas, portanto, são aquelas entre o fim do verso e o início de outro, não havendo espaço entre eles, construindo uma mancha gráfica sem qualquer divisão no fluxo, como se fosse um jorro único. Jorro em fluxo, assim se comunicam as ações de escrever e

menstruar, ato contínuo entre o dentro e o fora do corpo. Não por acaso, o ato de escrever aparece colado ao de chorar, reafirmando o universo líquido da escrita e seu caminho para fora do corpo. Mas não é um simples choro, e sim “esse choro de fúria”, incontido e espetacular.

Com a aparição da segunda pessoa do discurso, não é difícil pensar as proposições como se dirigidas a quem lê o livro. Esse poema é escrito para *ti*, mas também para *mim*. Fala, desse modo, o próprio poema. Mas a escrita, que aparece em local privilegiado na apresentação, é sempre relacional: escrevo para mim ou para ti, o questionamento-motor da composição. Isso fica ainda mais evidente com o verso “escrevo para quem?”, que facilmente pode ser vertido para “menstruo para quem?”. O próprio gesto ou ação de escrever é descrita como uma “contração me puxando o sono e o ventre pelas orelhas”, como se fosse o reviramento de algo íntimo e interior, como o sonho e o útero, a ser destroçado para fora.

A escritora canadense Anne Carson afirma que a cultura antiga, ao se empenhar para construir o feminino como uma “alteridade”, pensava a mulher como

aquela criatura que coloca para fora o que estava do lado de dentro. Por meio de projeções e desvios de todos os tipos — somático, vocal, emocional, sexual —, as mulheres expõem ou esbanjam o que deveria ser guardado. As mulheres desabam em uma tradução direta aquilo que deveria ser dito indiretamente. (CARSON, 2020, p. 126)

Nesse entrelaçamento entre escrever e menstruar, o poema se apresenta ao leitor primeiro como uma negação, indicando não uma entrada, mas um entrave. Não é para *ti* o que está escrito, afirma, é para *mim*. Mas há também esse chamado ao íntimo que está sendo exposto, chamado a ver o sangue que escorre em lugar da tinta. Chamado também ao beijo, esse que é, sim, para *ti*, única acepção da cópula possível. Beijo que desfigura a cara, como a de uma dessas figuras desenhadas em sangue na capa ou no interior da versão portuguesa de *Amanhã alguém morre no samba*. É pela boca que se toma o poema, é pela cópula que se faz com ela e é feminina, aterrorizante, arrebatadora. Só não explicita em versos a qual boca está se referindo (talvez porque sejam indissociáveis).

Pela boca de cima ou pela boca de baixo, a figura do feminino se reafirma enquanto gesto fundador, enquanto sinônimo de fertilidade (assim como a água, assim como o sangue menstrual). O último verso do poema, como uma síntese e como uma resposta às perguntas que foram apresentadas, afirma que a menstruação é sim algo do íntimo, “menstruo para mim”, ao mesmo tempo que afirma “mas arremato com vermelhos o que escrevo para as tuas gerações em mim”. Há

zoologia, “emergir da casca do ovo ou do envoltório da pupa”³⁰. É dar à luz alguma coisa, no poema, o “verbo”.

A escrita aqui, se aparece, é apenas aquela da menstruação, do sangue, e, principalmente da “baba da vida” que desce entre os seios. Eclode-se o verbo, e também o grito que (absurdo) surge dos dedos. O fluxo do sangue é também o fluxo da fala, da medida incontrolável de se dizer as coisas, coisas essas, às vezes, sem significação alguma, em uma impossibilidade de guardar aquilo que fica dentro. Se o grito vem dos dedos e não das bocas, há uma falta de mediação entre aquilo que está dentro e o que está fora, na verdade, há uma comunicação direta entre o movimento interno e o externo. Isso porque é feminino, e fala, e jorra como um jarro de água quebrado.

Anne Carson, no ensaio “O gênero do som”, conta que, certa vez, a esposa do inventor e fonoaudiólogo britânico Alexander Graham Bell — a qual havia ficado surda na infância e, apesar de fazer leitura labial, não sabia falar muito bem — pediu ao seu marido que lhe ensinasse a língua de sinais. No entanto, ele se recusou, respondendo que o uso da língua de sinais seria *pernicioso*, já que “a única maneira de dominar por completo uma língua é usá-la para comunicar o pensamento sem ter de traduzi-la para nenhuma outra língua”. A esposa de Graham Bell, durante toda a sua vida, não aprendeu a língua de sinais e nem nenhuma outra.

Afinal, o que existe de tão pernicioso na língua de sinais? Para uma marido como Alexander Graham Bell, assim como para certa ordem social patriarcal como a da Grécia Antiga, há algo de incômodo ou anormal no gesto de usar sinais ao traduzir para uma parte de fora do corpo um sentido vindo da parte de dentro, sem passar pelo ponto de controle do *logos*. Em outras palavras, o sentido, dessa maneira, não fica sujeito ao mecanismo de separação que os gregos chamavam de *sophrosyne* ou autocontrole. (CARSON, 2020, p. 125-126)

Um movimento de gesto e fala é o que defende o poema em sua não fixação, em sua não significação, em sua construção como um fluxo intenso. Pois diz “ovo”, quando quer dizer-se “espáduas”. Pois, para dizer o nome que é *teu*, isso é um gesto: o corte na mão que indica mais uma vez o sangue, o fluxo. Coisas que são para dizer e, ao mesmo tempo, coisas que são para se comer, em uma comunhão eterna (e absurda) entre o que entra e o que sai. Em sua *Política*, Aristóteles afirma que qualquer animal pode produzir barulhos para registrar prazer ou dor. “Mas a diferença entre homem e fera, entre civilização e barbárie, é o uso do discurso racionalmente articulado: o *logos*” (CARSON, 2020, p. 125). E é somente em um discurso que não se prende ao *logos* que é

³⁰ Definição do Dicionário Oxford Languages.

possível “dizer coisas com antenas”. Não dizer *do* inseto que eclode com o verbo, mas dizer o próprio inseto, com a língua que é dele, comer esse inseto no registro que é *outro*.

A definição de natureza humana, portanto, está completamente baseada na articulação do som. As condições de masculinidade e feminilidade, na cultura grega dos períodos arcaico e clássico, se relacionam diretamente ao uso que se faz dos sons. Uma característica determinante da masculinidade seria a contenção verbal, essencial para a *sophrosyne* (“prudência, sanidade mental, moderação, parcimônia, autocontrole”) — virtude essa que estrutura todo o pensamento patriarcal em assuntos éticos ou emocionais. Já a mulher, enquanto espécie, é vista frequentemente com aquele animal desprovido do princípio organizador da *sophrosyne*.

Um homem pensante é o seu próprio legislador e confessor, e obtém a própria absolvição, mas a mulher (...) não possui em si uma dimensão ética. Ela só consegue agir se puder se manter dentro dos limites da moralidade, seguindo o que a sociedade estabeleceu como adequado. (FREUD, 1980, p. 889 apud CARSON, 2020, p. 123).

Tomando esse breve comentário de Freud a um amigo, Anne Carson afirma ainda que as discussões antigas sobre a virtude da *sophrosyne* demonstram claramente que essa palavra toma uma definição diferente quando aplicada às mulheres. Coincidindo com a obediência feminino à orientação dos homens, é raro a *sophrosyne feminina* significar alguma coisa além da castidade. “Quando significa algo mais, costuma-se aludir ao som. Se um marido recomenda à esposa que tenha uma tanto de *sophrosyne*, é provável que esteja querendo dizer ‘fique quieta!’.” (CARSON, 2020, p. 123). Castidade ou quietude, ambas as coisas se referem ao uso que se faz das bocas do corpo feminino. Por isso também, fechar as bocas das mulheres era um dos objetivos do complexo conjunto de leis que atuavam na Grécia pré-clássica e clássica, e que, em certa medida, prevaleceram até a atualidade.

3. Duas mulheres cometem conversas

Em 2017, antes de *Amanhã alguém morre no samba* finalmente chegar ao mercado brasileiro, outro livro de Carla Diacov foi publicado em Portugal. Dessa vez, um livro-encomenda, a convite do escritor Valter Hugo Mãe, que propôs à poeta que fizesse uma série de poemas para integrar sua coleção não-comercial “Casa Mãe”. Desse encontro, resulta *A menstruação de Valter Hugo Mãe*, outro livro de sangue, em que Diacov, ao escrever *a partir* de personagens de contos e romances do escritor português, nos entrega nada menos do que mais uma vez a íntima relação dentro-fora entre o sangue, o útero e o feminino enquanto fala. O próprio título do livro responde também às perguntas: “escrevo para quem?”, “menstruo para quem?”.

Apesar de a mulher ser imagem recorrente em todos seus poemas, na segunda peça de *A menstruação de Valter Hugo Mãe* podemos ver retomadas as imagens das larvas e das antenas. Sempre caminhando ao nível do grotesco e do zoomórfico, mas principalmente daqueles animais que rastejam, Diacov traz no poema a imagem de duas mulheres, tão animais quanto, que não conversam simplesmente, mas sim *cometem* conversas, como se cometessem um crime.

duas mulheres cometem conversas
 elas se sentam também onde se desentendem machos
 cruzam as pernas e as palavras besuntadas do
 típico muco com muito daquele hormônio que se vende
 a preço de coisa para erguer casas de sacanagem
 são deselegantes são galinhas sambistas
 begônias indesejáveis falam sobre outras sentadas
 mulheres doutros lugares mulheres que sentam como
 camelas focas velhas vermelhas mancham
 a tudo do que dizem vazam mulheres que vazam
 pensamentos com espinhos e larvas em estágios de
 sujices coaguladas
 falam com
 pretensões de antenas transmitem sentadas
 exalam e transmitem línguas lagartas são cobras
 espalhafatosas se tocam e há saliva onde o toque
 duas mulheres assentadas sem roupas sem hobbies
 sem tempos em tempo
 mulheres cavadas buracos de minhoca trocam senhas
 filhotes e ervas de assar filhotes
 duas dessas que não são daqui
 e graças a alguma divindade muito safada a gente
 nunca vai ver dessas que não são daqui
 ainda que a esperança seja jamais as veremos
 a não ser que uma grande cólica um grande presságio

em dilatação a não ser que
 umas que se sentam
 a não ser que sim duas
 mulheres cometem sentadas conversas

(DIACOV, 2020, p.11)

Indissociável ruído entre mulher e fala, as mulheres “são deselegantes são galinhas sambistas”. Falam porque não conseguem guardar o que há por dentro, por isso “vazam mulheres que vazam / pensamentos”. Desprovidas de qualquer *sophrosyne*, não há separação entre pensamento e fala, não há registro que passe pelo *logos*; dizem direto aquilo que deveria ser dito indiretamente. Por isso há a associação sempre remissiva a animais cada vez mais brutos, cada vez mais selvagens e sujos. Além das galinhas, aparecem larvas em estágios de sujices, lagartas, cobras espalhafatosas, minhocas.

Mas todas essas aparições de sujeira e animalidade se dão, sobretudo, no nível da língua que falam: uma “língua lagarta”, uma língua cacarejada, espalhafatosa. Uma língua que só falam “onde se desentendem machos”. Há uma dupla possibilidade de interpretação desse verso, embora ambas cheguem ao mesmo lugar. Por um lado, pode significar que conversam as mulheres onde os homens brigam, debatem, se desentendem. Por outro, aponta que se sentam onde elas “se desconhecem” enquanto machos, ou seja, um lugar além (elas “não são daqui”), feminino. São duas mulheres conversando na língua que só elas entendem, ou que só elas conseguem e podem suportar. Uma cerimônia sangrenta, gritada e, sobretudo, feminina.

Voltando a “O gênero do som”, Anne Carson defende que a Antiguidade fez um contínuo esforço para reunir os aspectos *tipo de voz e uso da voz* sobre um rótulo específico de gênero. “Um tom de voz agudo se associa de imediato à tagarelice para caracterizar uma pessoa que não se enquadra no ideal masculino de autocontrole.” (CARSON, 2020, p. 116). A mulher usa sua voz, de som desagradável, para falar o que não deveria ser dito. Não é por acaso que a loucura, a bruxaria e a bestialidade “são condições que costumam ser associados ao uso da voz feminina em público, tantos em contextos antigos quanto modernos.” (CARSON, 2020, p. 117). Por isso há também o esforço em manter esses sons fora da cidade, fora do universo masculino, do controle do que é público.

Assim como a figura do lobo na poesia grega, as mulheres, segundo o ponto de vista da Antiguidade, também são um indício de marginalidade. Enquanto seres de fora da *polis*, vivem na terra de ninguém, um lugar vazio chamado *o ápeiron* (“o ilimitado”), e “partilham desse território

em termos espirituais e metafóricos”, isso por conta de uma proximidade “natural” feminina com tudo aquilo que é “bruto, sem forma e que precisa da mão civilizada de um homem.” (CARSON, 2020, p. 120).

Fora dos limites da cidade era onde aconteciam as cerimônias femininas em que podiam se ouvir gritos rituais, o *ololyga*³¹. Essas cerimônias, em que só entravam mulheres, eram “relegadas a áreas periféricas como as montanhas, a praia ou os telhados das casas, locais onde as mulheres podiam se divertir sem contaminar os ouvidos ou o espaço cívico dos homens.” (CARSON, 2020, p. 122). Há também uma outra prática religiosa feminina que Carson classifica como “bizarra”. Algumas cerimônias incluíam um intervalo, momento em que as mulheres diziam umas às outras obscenidades e ofensas, prática conhecida como *aischrologia* (“dizer coisas feias”). “A sociedade antiga ficava feliz por poder colocar as mulheres para se aliviar de suas tendências desagradáveis e da emoção bruta em um ritual hermeticamente fechado. A estratégia em jogo aqui é catártica” (CARSON, 2020, p. 131), ou seja, pela fala é possível haver uma suposta limpeza de todas as impurezas que a mulher traz por dentro.

Muito semelhante ao ritual grego da *aischrologia* era o novo método desenvolvido por Sigmund Freud e Josef Breuner para tratar mulheres acometidas pela histeria. A principal diferença entre os estudos pré-psicanalíticos feitos com a histeria, que Freud observava quando era aluno de Charcot e o acompanhava nas aulas de terça-feira da Salpêtrière, e o novo método que estava sendo inventado, era justamente essa saída do gesto para a fala. Enquanto Charcot tratava a histeria como um sintoma visível, Freud pensava que somente pela fala, ou seja, pela intromissão do discurso, do *logos*, que a doença poderia ser tratada. Junto do seu colega Josef Breuner, ao apresentar sua terapia revolucionária, em *Estudos sobre a histeria*, usam a expressão “cura pela fala” e também o termo *katharsis* para se referir a esse ritual feminino e, agora, médico. Por serem mulheres que têm lembranças desagradáveis ou emoções pesadas que ficam dentro delas como uma poluição, as histéricas eram conduzidas pela hipnose para que pudessem dizer coisas indizíveis. Isso era uma forma de limpá-las, tirar delas tal poluição. “As mulheres hipnotizadas produzem sons fora do

³¹ Tipo específico de grito ritual característico das mulheres. “É um grito agudo lancinante proferido em um momento específico de clímax na prática ritual (por exemplo, no momento em que a garganta da vítima é cortada durante o sacrifício) ou em um momento de clímax na vida real (por exemplo, no nascimento de uma criança); e também um elemento comum nas cerimônias femininas.” (CARSON, 2020, p. 122). Carson ainda chama a atenção para a origem da palavra, que, onomatopaica, não significa nada além do próprio som. “O som representa um grito de prazer ou de dor intensa. Emitir tais gritos é uma especialidade feminina” (CARSON, 2020, p. 122).

comum. Num desses estudos de caso descritos por Freud, a mulher no início só consegue matraquear como uma galinha” (CARSON, 2020, p. 132). Desse modo, é apenas com a mão e ajuda dos homens que a mulher histérica pode, então, se libertar do som desagradável do animalesco e também do som terrível das coisas indizíveis.

No entanto, mesmo Charcot já anunciava uma relação entre a boca da mulher e seu órgão genitor. Nas suas primeiras anotações sobre Augustine, há a informação de que a menina não havia ainda menstruado quando foi internada da Salpêtrière. Soma-se a isso o vermelho estar sempre no cerne dos delírios de Augustine, como se fosse um segredo terrível que estivesse prestes a ser revelado. Enquanto a histérica mobilizava todas as técnicas de visibilidade, parecia que certa visibilidade do seu corpo permanecia paradoxal e constrangedora. Não é por acaso que a primeira menstruação, mais tarde, da paciente está devidamente registrada na *Iconografia Fotográfica da Salpêtrière*, logo após Augustine ter sonhado com o vermelho do sangue: “Das 5 às 7 horas, ela dormiu, mas sonhou que estava num abatedouro, vendo animais serem mortos e o sangue correr. Ao acordar, ela havia *menstruado pela primeira vez.*” (REGNARD, BOUNEVILLE, 1978, p. 132 apud DIDI-HUBERMAN, 205, p. 379).

Quanto à relação entre o que sai pela boca de cima e o que vaza pela boca de baixo, Anne Carson ainda nos lembra que existe um axioma presente na teoria médica e na discussão anatômica na Grécia Antiga e na Roma Antiga que dizia que a mulher tem duas bocas.

Tanto o orifício por onde se realiza a atividade vocal quanto o orifício por onde se realiza a atividade sexual ganham o nome de *stoma* em grego (*os* em latim), com a adição dos advérbios *ano* ou *kato* para diferenciar a boca de cima da boca de baixo. (...) As duas bocas dão acesso a uma cavidade oca protegida por lábios que ficam em melhores condições se mantidos fechados. Os escritores médicos da Antiguidade usam não apenas termos homólogos como também prescrevem medicações paralelas para as bocas de cima e de baixo em determinados casos de disfunção uterina. (CARSON, 2020, p. 129)

É, decerto, desconcertante ter duas bocas, desconcertante e constrangedor. Isso explica a vontade de manter fechada as bocas das mulheres, todas elas. Há um som constrangedor e desconcertante que sai delas. Entretanto, algo sempre vaza, algo na mulher existe porque vaza, e isso a cultura ocidental não consegue transpassar. A clássica figura da Vênus de Willendorf, datada de 28 mil anos antes de Cristo, por exemplo, ao tentar retratar algo que seja a idealização da figura feminina, apresenta essa mulher com o rosto tapado de cima abaixo. A única coisa que escapa dessa carapuça (que parece ser rolos de trança, um penteado, ou mesmo vários olhos) é um pequeno

orifício tímido que ocupa, na cabeça, o lugar de boca. Por outro lado, seus seios e sua vulva são bastante volumosos, o que pode remeter a uma relação com o conceito de fertilidade. Assim como na imagem que figura a capa da edição brasileira de *Amanhã alguém morre no samba*, há uma desfiguração do rosto da mulher, deixando em evidência, desse modo, o rosto que se forma, por espelhamento, a partir do seu tronco. Quando a boca de baixo, ou a *stomakato*, não há nada que a impeça de aparecer, em uma abertura tão semelhante e próxima, e ao mesmo tempo tão distante da boca de cima.



Figura 10: Vênus de Willendorf
(Peça em exposição no Museu de História Natural de Vienna³²)

Justamente a Vênus de Willendorf é a imagem escolhida por Carla Diacov para iniciar o livro *A menstruação de Valter Hugo Mãe*, onde lemos os versos de abertura:

a vênus de willendorf tem
a capacidade aberta e usada desde sempre
especialistas dizem
a vênus de willendorf
era usada em ritos de fertilidade
pequena usável

(DIACOV, 2020, p. 9)

³² Disponível em: <<https://www.nhm-wien.ac.at/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Como um recipiente que contém líquido, a mulher na figura de Willendorf é medida por sua capacidade. Mais do que isso, o poema afirma que ela tem “a capacidade aberta”, porque há algo de líquido, algo de ilimitado, que vaza. Não por acaso, uma das imagens mais correntes na literatura clássica para representar a sexualidade feminina é um jarro com água vazando. No caso do poema, sabemos de onde vem essa abertura de sua capacidade, e é o que justamente a faz ser utilizada para os ritos de fertilidade. Aqui é interessante ver a dualidade com que essa palavra se apresenta no poema, pois, ao mesmo tempo que é colocada como uma parte para o ritual, há a ênfase no verbo “usar”, que faz dela nada além de uma “pequena usável”. Isso me faz lembrar também de outro antigo ritual religioso, dessa vez o ateniense destinado ao deus Dioniso, chamado *Anthesteria*. Mais especificamente, o segundo dia do festival, quando ocorria a cerimônia do *Choes*, ou jarro, em que os participantes usavam seus jarros de vinho para tomar goles enormes da bebida dionisíaca.

Se temos das sociedades gregas tantas informações sobre rituais religiosos, é porque esses foram exaustivamente elencados por escritores como Heródoto, Tucídides e Plutarco. Através dos poemas épicos, dos dramaturgos e dos vestígios arqueológicos é possível perceber, conforme aponta o professor da Colgate University, Robert Garland que a religião grega não detém dogmas, não estabelece um conjunto de crenças na qual todos os gregos estariam subordinados, não realiza uma interpretação oficial, não existia o conceito de conversão pelo fato da inexistência de escrituras sagradas e a ideia de sagrado e profano, por vezes, se entrelaçavam (GARLAND, 1994).

Realizado no mês grego de *Anthesterion*, que corresponde atualmente a algo entre Fevereiro e Março, o ritual das *Antheresias* era praticado desde a Idade do Bronze como culto à vegetação destinada ao deus Dioniso. O ritual era celebrado durante três dias em Atenas:

no décimo primeiro dia do mês de fevereiro organizava-se a abertura dos tonéis de vinho novo chamado de *Pithoigia*, no décimo segundo dia era os festejos de ingestão de vinho em recipientes denominados de *Choes* e o no décimo terceiro dia, os grãos e sementes eram cozidos na panela de barro denominada de *Chytros*. (CANDIDO, 2001, p. 3)

A competição que ocorria no segundo dia era realizada com o maior *Choes* a qual se tinha acesso, com uma capacidade de 2 litros, em que cada participante recebia a mesma quantidade de vinho misturado com um pouco de água, e o primeiro a terminar seu jarro seria o vencedor. Nesse banquete público, pelas imagens que ficaram registrados nos jarros de barro, só participavam os homens, sem esposas, mães ou filhas; as únicas mulheres presentes seriam as *hetairas*, as escravas

serviçais e as musicistas, todas responsáveis pelo bom andamento do evento. É interessante, também, relatar que os registros apontam que todo esse simpósio acontecia em silêncio, sendo proibida qualquer troca de palavras entre os participantes que, após o sinal do arauto, iniciavam a competição em completa mudez junto aos participantes e convivas.

Entretanto, não era em completo silêncio que terminava a cerimônia do *Choes*. O vencedor recebia uma coroa de flores, vinhos e bolos em comemoração ao prêmio. Além disso, a cerimônia terminava com um ato simbólico entre o deus Dioniso (representado pelo participante vencedor) e uma mulher representante da comunidade. É o que conta pseudo-Demóstenes no discurso *Contra Neera*, que se refere a esse elemento feminino da cópula ao dizer da filha adúltera do rei Teógenes, “que cumpriu os sacrifícios secretos em nome da cidade e foi dada como esposa a Dioniso” (APOLODORO, 2013, p. 123). Após o rito em silêncio, é a mulher que descarrega as coisas indizíveis em nome da cidade, uma “pequena usável”. Também essa função de extermínio das impurezas dos homens, junto com seu recipiente aberto à fertilidade, é denunciada no poema de Diacov sobre a Vênus de Willendorf, que assim segue:

(...)
 era usada como amuleto era
 usada como objeto de limpeza abjeto
 introduzido na
 capacidade das vênus ordinárias era
 usada como peso de segurar porta aberta
 era usada para mexer alimentos ritualísticos
 era usada na fervura dos alimentos mais ordinários
 usada na terra era plantada antes dos alimentos

(DIACOV, 2020, p. 9)

Nesse outro bloco do poema (que se une em, mais uma vez, uma única estrofe com o anterior), já apresenta-se os outros usos da vênus (marcada sempre em minúscula) para além do ritual. Como se fossem agora os ritos ordinários, tal qual as próprias vênus, as mulheres da comunidade, que são usadas. Mas a Vênus de Willendorf é também uma estátua, objeto sólido que pode ser usada como peso de porta, ao mesmo tempo que pode se referir à capacidade de manter outra porta aberta, a do feminino. Literalmente como uma abertura da vagina, a vênus é introduzida justamente na “capacidade das vênus ordinárias”, que agora abrem-se como um caldeirão usado para mexer “alimentos ritualísticos”.

O gesto de colocar na porta a imagem da vênus é o que performaticamente é desenvolvido como objeto no livro *A menstruação de Valter Hugo Mãe*. Tanto na edição portuguesa quanto na edição brasileira da obra, os poemas escritos em versos são intercalados por pinturas de sangue menstrual feitas pela autora. Isso já significaria bastante, se pensarmos em alguma coisa que vaza, que se desprende das palavras, e jorra em sangue uma outra linguagem, que não consegue ser capturada pela linearidade do *logos*. Mas tomando principalmente a edição portuguesa, em que as pinturas se relacionam ilustrativamente com os poemas que são escritos, a primeira imagem que vemos, como uma guardiã do pórtico da cidade, é uma releitura sangrenta da Vênus de Willendorf. Com seus braços finos ao ar e a vagina a mostra, é como se, na imagem, ela estivesse capturada em um movimento (de dança?), com os cabelos destrançados e jogados acima, em um gesto posterior ao eternamente capturado pela escultura de barro. Apesar das diferenças, há também as bocas invertidas. Enquanto a vagina aparece coberta pela tinta vermelha, deixando apenas um mínimo orifício abaixo dela, no desenho de Carla Diacov, é justamente a boca que parece, mesmo desfigurada, com sua abertura maior. Mais uma vez, a presença espelhada dos seios como os olhos e o umbigo como o nariz, nos deixa ver que a boca da mulher está situada na parte de baixo do corpo, na região da barriga.

Anne Carson nos conta que há um grupo de estátuas de terracota datadas do século 4 a.C., recuperadas das Ásia Menor, que representam o corpo feminino de uma forma “caótica e assustadora”.

Cada uma dessas estátuas é uma mulher feita de quase nada, com apenas duas bocas. As duas bocas foram fundidas num volume de corpo indistinto que exclui outras funções anatômicas. Além disso, a posição das duas bocas está invertida. A boca de cima usada para falar está situada na base da barriga da estátua. A boca de baixo, a genitália, está aberta no topo da cabeça. Os estudiosos de iconografia identificam esse monstro como a velha senhora Baubo (...), um tipo de santa padroeira do ritual de *aischrologia*. (CARSON, 2020, p. 134)

A mitologia atribui a Baubo um gesto duplo de levantar a saia, deixando a vagina à mostra, e gritar obscenidades. Os gritos da senhora Baubo consistem em uma explicação para a origem do ritual da *aischrologia*, que também contava com um momento de *anasyrma*, um gesto ritual de “levantar” a roupa. Carson acredita que, se foi dessa maneira mesmo que acontecia nos rituais, “podemos entender tal prática como um tipo de ruído visual ou gestual, projetado para modificar as circunstâncias ou se desviar delas, à maneira de uma fala apotropaica.” (CARSON, 2020, p.

135). É assim também que Plutarco, em sua *Moralia*, descreve o gesto *anasyrma* realizado por mulheres em cidades sitiadas, que, na intenção de afastar os inimigos, se postam sobre os muros das cidades e erguem as roupas “para expor coisas indizíveis”. O historiador grego defende esse gesto feminino como uma espécie de virtude, mas essa tendência de exaltar o ato das mulheres de colocar para fora as coisas que devem ser mantidas para dentro pode (e deve ser) para alguns homens uma coisa assustadora.

Quanto a essa reação de repulsa, as provas mais pontuais são as estátuas que foram encontradas da senhora Baubo, cujo nome, como aponta Anne Carson, carrega também um duplo sentido “de acordo com o LSJ, *baubo* é usado como sinônimo de *koilia* (que denota útero feminino), mas sua pronúncia deriva de *baubau*, palavra grega onomatopaica para o som produzido pelos cachorros” (CARSON, 2020, p. 135). Com essa fusão entre o ruído indistinguível e o órgão reprodutor feminino, encontramos as representações monstruosas da figura da mulher. “A duplicação e o caráter permutável da boca engendram uma criatura que tem o sexo anulado pelo som e o som anulado pelo sexo.” (CARSON, 2020, p. 135).

Tal imprecisão e monstruosidade, bem como a comunhão entre as duas bocas femininas, é justamente o que encontramos na entrada da versão portuguesa de *A menstruação de Valter Hugo Mãe*. Há, antes dos poemas, uma estátua que representa a fertilidade feminina, mas essa redesenhada com sangue menstrual, o que deixa ainda mais em evidência seu componente uterino, e sua eterna continuidade entre dentro e fora. Estátua essa que é como um totem disposto diante de uma cidade que pretende-se atacar, uma cidade que é sobretudo o próprio corpo feminino, aberto e sangrento. Mas cidade essa que, apesar de se colocar como uma abertura, algo sempre à disposição por suas capacidades, não deixa claro como se entra, não deixa claro como se sai.

Já na edição brasileira do livro, lançada pelas Edições Macondo no início de 2020, não é a vênus sangrenta que aparece na entrada do livro. Alguns fatores justificam essa escolha editorial, mas a mais determinante é que essa é a mesma imagem usada na capa da edição brasileira de *Amanhã alguém morre no samba*. Soma-se a isso uma facilidade comunicativa empenhada pela função ilustrativa da imagem. Imediatamente após a pintura, vem, na versão portuguesa, o poema sobre a vênus, tornando a entrada no livro um caminho, mesmo que com algum espanto, em tudo fácil aos leitores desavisados. Pensando em quebrar essa linearidade, que não comunica nada sobre o livro que se abre, foi escolhida outra figura da série de sangue, a qual cumpre mais precisamente,

como um totem de entrada, o papel de assombro e de afastar os invasores ao colocar para fora coisas indizíveis.

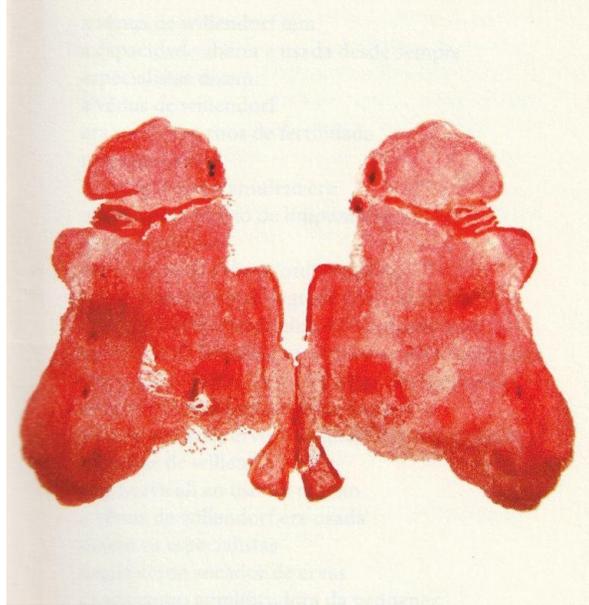


Figura 11: Primeira pintura da edição brasileira de *A menstruação de Valter Hugo Mãe* (DIACOV, 2020, p. 7)

Ao invés de um símbolo único de expansão e fertilidade feminina, a edição brasileira de *A menstruação de Valter Hugo Mãe* se apresenta com duas figuras que, em uma primeira olhada, são totalmente estranhas à fisionomia humana. Mas, depois de um curto período de tempo, é possível desenhar ali duas pessoas sentadas de costas, ao mesmo tempo que, aquilo que pode ser um capuz em suas cabeças, se assemelham também a figuras alienígenas popularmente difundidas no imaginário popular. Coisas sem formas, humanos disfarçados ou monstros à entrada do livro também revelam-se como símbolo do feminino, visto que, no poema que segue a entrada da vênus, estão justamente elas, as duas mulheres que se sentam e “cometem conversas” (que é, na edição portuguesa, o poema que acompanha essa ilustração).

Quem, ao pegar o livro brasileiro, e conseguir ultrapassar essa dupla monstruosidade, chega enfim a algum lugar de onde se extrair uma significação (mínima, que seja) e se dá conta de que avança num templo feminino, lugar de cometer conversas em uma linguagem hermeticamente fechada, com “línguas lagartas” e “cobras”, justamente “onde se desentendem machos”. É lá onde elas gozam.

4. Pelo direito de não dizer

Duas recepções críticas de *A menstruação de Valter Hugo Mãe* devem ser citadas aqui. Uma delas, publicada pela revista *escamandro*, foi ao ar quando a edição portuguesa do livro começou a circular entre os leitores brasileiros, em julho de 2018. A segunda, já referente à publicação da edição brasileira, aparece na Revista Continente dois anos depois, em julho de 2021. Elas dizem muito sobre o livro e suas entradas. Embora ambas as matérias ressaltem o caráter vermelho, sanguinolento e menstrual do livro, acredito que elas têm uma diferença primordial, que é a autoria do texto. Enquanto a Revista Continente apresenta uma resenha escrita por uma mulher, Érika Muniz³³, o texto da *escamandro* é assinado por um homem, Marcelo Reis de Mello³⁴. Isso diz muito sobre o livro e suas entradas.

A tomada do binarismo homem e mulher na autoria dos textos pode parecer, em primeiro momento, óbvia e até mesmo ridícula, mas a chave de leitura se mostra possível ainda quando vemos os textos desses autores. Ainda que essa divisão soe um pouco enviesada, ao menos pode propor uma mínima diferenciação tomando o gênero como um elemento comparativo, o que justifica (ao menos em parte) a escolha, principalmente se falamos das possibilidades de entrada na obra. Os dois textos citados procuram um ponto de partida para acessar o livro, e tanto Érika quanto Marcelo começam sua leitura observando os desenhos de sangue que ilustram o conjunto dos textos. Isso também reforça o caráter totêmico das figuras desenhadas por Diacov, que, ainda que fiquem em frente à porta, podem elas mesmas serem um portal. Nesse ponto, não dá mais para contar com algo que soe como *intenção* do texto, seja essa vinda da autora ou do editor em seu processo de montagem. Apoiar-se agora na recepção da obra é chamar à relação seu terceiro eixo: o leitor. Mas, embora esse processo pareça como uma coisa que foge ao controle do texto (e talvez seja, e justamente por isso cabe espaço na discussão), também confirmam ou refutam as hipóteses que foram levantadas sobre *A menstruação de Valter Hugo Mãe*, como processo pontual, bem como a menstruação de Carla Diacov como processo criativo.

³³ O texto foi publicado na edição 235 da publicação física, mas está disponível também online no site da revista: <https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/a-menstruacao-de-valter-hugo-mae>. Acesso em: 10 jun. 22.

³⁴ A revista *escamandro* é uma publicação inteiramente digital, e o texto de Marcelo Reis de Mello, publicado na coluna “Xanto”, pode ser acessado pelo endereço: <https://escamandro.wordpress.com/2018/07/31/xanto-notas-sobre-a-menstruacao-de-valter-hugo-mae-de-carla-diacov-por-marcelo-reis-de-mello/>. Acesso em: 10 jun. 22.

Graduada em Letras, a jornalista Erika Muniz chama a atenção para o processo manual e, consequentemente, corporal de Diacov para a composição do livro. Também aqui está dada a aproximação entre menstruar e escrever, proposta pela poeta no seu desenvolvimento criativo. Tomando um vocabulário característico do ato de costura, Érika afirma que as pinturas parecem “alinhar” as formas de expressão da artista, reconhecendo ainda o sangue como um texto primário:

Embora estejamos falando de um livro de poemas, começar pela potência que essas imagens rubras e vigorosas apresentam poderia soar pretensioso. Para a poeta, no entanto, trabalhos manuais costumam servir de pontos de partida para sua escrita. Justamente desses desenhos que ilustram o livro é que nasceram os poemas que o compõem. (MUNIZ, 2020)

Reconheço nessa leitura uma espécie de chamada ao feminino do texto. Parece que a entrada para Muniz, aqui principalmente como mulher, é feita com certa facilidade, sem tentar reconhecer de imediato os sentidos dos textos, mas embarcando em fluxo contínuo no jorro de sangue menstrual como se fosse também seu. É um círculo de fertilidade e feminilidade que se abre, e se comunica, convidando, mais do que afastando, à relação. Entretanto, abandonar, mesmo que inicialmente, os sentidos que despertam o texto não é a mesma coisa que rejeitá-los, mas há diversas maneiras de se chegar até eles. Erika escolhe observá-los como quem observa um parto, e chama os poemas de estruturas “prenhes” de camadas, assim como as aquarelas do livro. Para a jornalista, há superfícies que se mostram mais profundas e outras, mais epidérmicas. “Há dores que atravessam a vida de muitas mulheres, por ali, mas de maneiras bastante distintas. E o modo como as palavras, seus sentidos e as normatizações linguísticas se embaralham acabam diluindo o que se espera socialmente de uma mulher.” (MUNIZ, 2020)

Há uma coisa que fica também clara nessa leitura: o embaralhamento dos sentidos e das normatizações linguísticas no texto de Diacov, como uma inscrição feita *além* da significação. É por isso que, por mais que a leitora encontre uma entrada, e essa entrada a convide a algum lugar, nada disso é simples, nada disso é passível de ser imediatamente transposto no império das palavras e, por conseguinte, do *logos*. À medida que o texto publicado na Revista Continente é construído junto de uma entrevista com Carla Diacov, a jornalista dá lugar à autora para que ela também fale.

“Passei por questionamentos femininos, feministas, questões sobre minha pouca saúde emocional e a ligação que ‘invariavelmente’ é feita entre loucura e

fertilidade etc. Bem, durante o processo da feitura do livro pude me responder, me reafirmar, me localizar, dar nomes a umas raízes dolorosas.” (MUNIZ, 2020)

Nisso reside também um gesto de costura, trazendo outra voz para dizer *sobre* o livro. Importante ressaltar esse *sobre* como se fosse mesmo alguma coisa que passa por cima, mas desliza sem repousar. Um tecido polifônico que se apresenta, menos em vias de fechar a significação, com a fala da autora em um pedestal de autoridade, e mais reafirmando seu caráter monumental de impossibilidade de normatização. Loucura e fertilidade, descreve a autora, que manipula a menstruação e a escrita na mesma esfera de sinonímia. Fértil porque o texto é uma atitude de cópula e também de expansão (fluxo contínuo de colocar para fora de si as coisas indizíveis), e louca porque somente pelo delírio que é possível fazer com que a língua *goze* (e junto dela a mulher e os sentidos das coisas). E há também na fala de Diacov um reconhecimento de que a poesia é um espaço privilegiado para que essa língua do gozo, essa língua da loucura, se enuncie. À fala supracitada, em que suas experiências e dores como mulher são mobilizadas, a poeta completa: “Isso tudo não está explicitado no livro e nem deveria estar. É, sobretudo, um livro de poesias” (MUNIZ, 2020, digital).

Essa proclamação de um direito de não significar, um direito de permanecer em silêncio, funciona como um muro para o crítico Marcelo Reis de Mello em sua primeira experiência na leitura de *A menstruação de Valter Hugo Mãe*. Um muro de silêncio, no entanto, que paradoxalmente deixa ouvir gritos e vozes que seduzem o leitor a entrar nesse labirinto sangrento. Suas estruturas de sangue não são uma sinalização da parada da leitura, mas uma sugestão de que é preciso se despir antes de entrar. É preciso ser seduzido. É preciso caminhar por aqui *em sedução*. No texto publicado em 2018 na revista *escamandro*, cujo título curiosamente é “As cólicas em muitas perspectivas”, Marcelo relata sua primeira tentativa de leitura do livro: “Fiquei meio atordoado, não entendi direito”. No mesmo dia, mais tarde, e depois de ler a entrevista que traz a edição portuguesa do livro³⁵, como se procurasse uma explicação para os poemas a partir dela,

³⁵ A primeira edição de *A menstruação de Valter Hugo Mãe* traz, em suas últimas páginas, uma conversa entre Valter Hugo Mãe e Carla Diacov. Nesse texto, a poeta conta também do seu processo criativo em torno do livro. A atitude de retirada dessa conversa na versão brasileira do livro caberia ainda uma discussão maior do que esta nota, na qual poderia pensar em um movimento semelhante à retirada da *vênus* da primeira imagem do livro. Isso também evitaria certa inclinação didática que poderia ser lida na obra. No entanto, resumidamente, é importante citar apenas que a retirada desse texto foi também um pedido do escritor português e da poeta brasileira, que acreditavam que sua presença, em certa medida, prejudicava a qualidade do trabalho.

“continuei nu e desconfortável diante do texto”. Quanto às aquarelas de sangue, que ressaltam à primeira olhada nas páginas do livro, o autor do texto ainda afirma que: “não sabia dizer nem mesmo se gostava ou não. Seduzia-me o tom. Gostava do vermelho diluído na palidez do papel.” (MELLO, 2018, digital).

Então, mesmo que a estátua de sangue, pintada na página, se coloque como um totem a proteger a cidade, isso não acontece de verdade. Sua figura em menstruação e fertilidade sobretudo seduz, convida a entrar. A estranheza de encontrar figuras em um livro ao invés de palavras pode ser uma das justificativas do seu fascínio e conseqüente sedução, o que aumenta consideravelmente sua captura ao serem vermelhas como o sangue, ao serem visivelmente de sangue, desde seu rastro mais claro às pontas escuras resultantes da oxidação. É um livro de poemas, oras, que tem-se em mãos, espera-se dele palavras. Mas as palavras existem, intercaladas em versos e estrofes entre as figuras, e é nesse terreno tão seguro ao leitor de poesia que se instala, como uma ratoeira rudimentar, a armadilha. Saindo do sangue, a principal chave de leitura apontada por Marcelo Reis de Mello é uma suposta confusão que se instaura nos versos. A isso ele chama de “trapaça”.

A trapaça de Carla se dá para além da insistência na mensagem (na palavra), que, aqui, deslocada, desconjuntada dos seus referentes habituais, faz tremer o próprio código onde se insere (a língua). (...) Ao boicotar construções previsíveis, lugares-comuns, substituindo algumas palavras por surpreendentes parônimas (palavras parecidas), acabamos diante — e simultaneamente — do familiar e do estranho. (MELLO, 2018)

É pela língua e na língua que acontece a captura. Aqui também o órgão, o músculo, a língua dentro da boca e se movendo para cima e para baixo. É pela boca que se entra, e nesse movimento de entrada existe algo que faz tremer ambas língua e linguagem, um terreno movediço e pantanoso. O crítico toma como exemplo o poema de abertura, sobre a Vênus de Willendorf, em que lê-se os versos “a vênus de willendorf tem / a capacidade aberta e usada desde sempre” e também “era usada como amuleto era / usada como objeto de limpeza abjeto / introduzido na / capacidade das vênus ordinárias” (DIACOV, 2020, p. 9). A trapaça estaria nessa confusão que se instaura pela similaridade entre as palavras “cavidade” e “capacidade” de um lado, e de outro “objeto” e “abjeto”. Confusão essa que faz amplificar os sentidos das duas proposições, ao mesmo tempo que opera uma significação em um terreno que não é visível. É assim também que acontece o estranhamento, a partir de alguma coisa que se mostra primeiro como confiável e familiar, sedutora

que é, para depois guiar o leitor, junto ao texto, em um caminho, pela língua, completamente fora de si.

E acontece que estas pequenas trapaças desestabilizam a leitura como um todo, porque ao prosseguir já não sabemos se estamos diante de um elemento em seu lugar “natural” ou de uma palavra substituta, uma parônima qualquer. Ficamos como cegos numa casa que é e não é a nossa, tateando cada coisa para tentar, por via das sensações, ter acesso ao sentido. (MELLO, 2018)

É evidente que uma busca por ter acesso ao sentido das coisas, que são os sentidos despertados no poema, não poderia resultar em outra coisa, na obra de Diacov, que não um assombro frente à desnaturalização empreendida pelo seu procedimento criativo. Quando a linguagem deixa de se fixar na sua significação corriqueira é que ela consegue operar os limites do poético, sendo esses também, aqui, o limite (fora de si) do feminino. Era como se uma palavra, há muito conhecida, passasse a significar outra coisa, mas coisa essa que não é acessada pelos meios “naturais”, parando sua significação como quem deixa de contar um segredo. Sua aparição, como o autor do texto aponta, deixa implícita uma camada “sublinguística ou sublingual” da palavra, lugar que supostamente carrega a chave do segredo, e onde não se acessa se não for despido das suas roupas e das suas próprias linguagens. Lugar esse que, como uma porta trancada, só consegue ser visto pelos leitores mais desprecavidos como um fluxo sem sentido de palavras e, ao mesmo tempo, um silêncio ensurdecedor de significação.

No ensaio “Variations on the Right to Remain Silent”, ainda sem tradução no Brasil, Anne Carson, propondo discutir a prática e o estudo da tradução, toma como mote um lugar de silêncio que algumas palavras insistem em tomar no processo de sua transliteração entre os idiomas. Uma espécie de “silêncio metafísico” que se instaura no interior delas mesmas, como uma porta protegendo um corpo, dizendo apenas *não, daqui não se pode passar*. Esse ponto em que uma palavra não pode ser traduzida a outro, segundo a autora, é uma inquietação comum para tradutores, que precisam, em sua expertise, reconhecer esse lugar onde a palavra pede uma pausa, cria um mundo e uma linguagem que é intransponível, e que não pode, conseqüentemente, ser convertida para a prática do “clichê”. É interessante ver como Carson parte da palavra “clichê” para construir sua tese:

Clichê é uma palavra tomada em empréstimo do francês, particípio passado do verbo *clicher*, um termo da impressão que significa “fazer um modelo a partir de

uma superfície de impressão”. Essa palavra foi usada no inglês sem mudanças³⁶, em parte porque usar palavras do francês faz os falantes de inglês se sentirem mais inteligentes, e em parte porque a palavra tem origem imitativa (onomatopáica) (supostamente imita o som da matriz de impressão batendo no metal), o que a torna intraduzível. O inglês tem sons diferentes. O inglês fica em silêncio. Esse tipo de decisão linguística é simplesmente uma medida de estranheza, um reconhecimento de que aquelas línguas não são algoritmos umas das outras, e você não pode combiná-las item por item. Mas agora imagine se, dentro desse silêncio, você descobre um ainda mais profundo — uma palavra que não *pretende* ser traduzível. Uma palavra que para a si mesma. (CARSON, 2013, p. 4, tradução minha)

Essas palavras são também uma forma de resistência contra qualquer intromissão estranha, elas são seu próprio totem. Marcelo Reis de Mello também aponta as desnaturalizações do lugar comum no livro de Carla Diacov, apontando “o modo pelo qual a poeta chama o texto ao sangue (e o sangue ao texto) sem reforçar clichês” (MELLO, 2018, digital). Anne Carson acredita que nos valemos quase sempre do clichê porque ele é mais fácil do que construir uma coisa nova. “Implícito nisso há a dúvida: Nós já não pensamos o que tínhamos que pensar sobre isso? Nós não temos uma fórmula para usar isso?” (CARSON, 2013, p. 10). Mas o texto de Diacov, que é também seu sangue menstrual, só existe enquanto possibilidade de realização em um terreno novo e, sobretudo, inédito. Vem daí também sua postura de sedução. Vem daí sua loucura.

Carson afirma que existe alguma coisa de “enlouquecedoramente” sedutora nesse gesto de “intradução”, nessa palavra que transita em silêncio na nossa língua. Divide com o feminino a loucura esse lugar que para qualquer significação. Um lugar que não consegue ser circunscrito no regime do *logos*. “Daí a impressão de que os poemas são ‘meio loucos’”, afirma Marcelo Reis de Mello, não se dando conta de que, na verdade, eles são um convite à loucura, única forma possível de ler o sangue e de ler os saltos. Mas também quero chamar a atenção para os efeitos que despertam a materialidade do texto. Por mais que aqui insista em uma diferença de leitura entre dois críticos, é importante lembrar que eles analisam diferentes edições, que dividem entre si a semelhança quanto aos textos em poemas, mas tudo ao redor deles é significativamente distinto.

Ainda que o trabalho com a edição brasileira, com a retirada da entrevista das figuras ilustrativas, tenha se dado para diminuir seu caráter didático, e, em certa medida, dificultar sua chave de entrada, é justamente essa que analisa Erika Muniz na Revista Continente. E o que observamos é que ela parece entrar no livro como um fluxo, não apontando como determinante

³⁶ No inglês, “clichê”.

qualquer confusão na leitura dos poemas. Quero defender que ela consegue entrar no livro de Carla Diacov pelo caminho do feminino, o que não necessariamente tem ligação com seu sexo biológico, visto que o feminino por aqui é uma posição e também uma disposição (um movimento externo para fora de si). No entanto, não vemos esse movimento da parte de Marcelo Reis de Mello, o que justifica ainda mais sua afirmação/acusação de que os poemas são loucos, atitude essa que sequer chega perto do texto de Muniz.

Mas há também as implicações da edição portuguesa, que parece tomar e guiar pela mão o leitor, embora o deixe cada vez mais distante da posição feminina na leitura e na linguagem. Em alguma medida, isso também é reforçado pela diferença entre as capas dos livros. Como primeira manifestação do livro que é oferecida à percepção do leitor (GENETTE, 2009, p. 30), a capa é como a primeira porta que se deve atravessar para entrar no livro, a qual, antes de tudo, pode também *mostrar* ao leitor modos de se entrar. Apesar da tipografia grande e vermelha cobrindo quase toda sua largura, *A menstruação de Valter Hugo Mãe* em edição pela Casa Mãe tem sua capa sóbria, em um fundo branco e chapado. A atenção que se dá às letras, e a organização bem alinhada que elas possuem, é o primeiro registro e a justificativa do futuro choque ao abrir o volume e encontrar as figuras cobertas de sangue. Uma vingança do sangue contra a letra, uma vingança do signo contra a significação. Por outro lado, na edição brasileira, decidimos usar, sobre o mesmo fundo branco que abriga a tipografia do título, uma mancha grande de sangue menstrual.

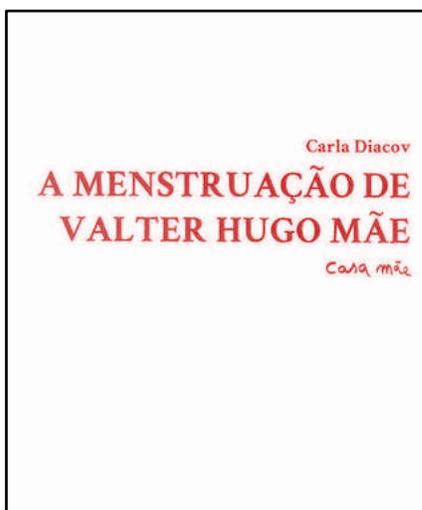


Figura 12: Capa da edição portuguesa de *A menstruação de Valter Hugo Mãe*.

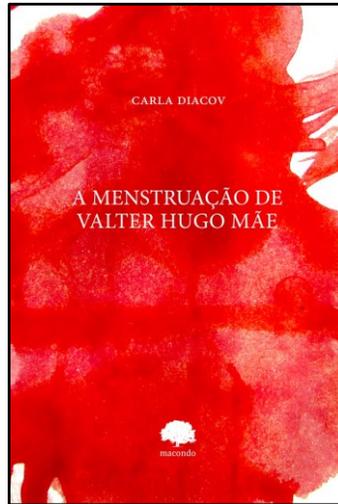


Figura 13: Capa da edição brasileira de *A menstruação de Valter Hugo Mãe*.

Esse borrão de tinta vermelha sobrevém ao seu título, e convida a uma entrada pelo corpo, sobretudo pela boca. Porque o vermelho vem da boca, é sangue. Fisgado como um peixe pela própria boca, encontra a leitora sua chave para a porta, encontra a leitora o segredo. Mas isso, a entrada, é revelada bem antes do próprio segredo, e já está apontada nos fluxos e nas aberturas pelas bocas que a poeta empreendia no livro anterior, *Amanhã alguém morre no samba*. Nesse também confunde-se linguagem e língua órgão, e confundem-se as bocas. Quando lemos “a boca bem perto do segredo” (DIACOV, 2018, p. 46) não sabemos a qual boca se refere, mas sim que esse segredo está no corpo, está fora da linguagem, em uma zona *além e feminina*. Nisso reside o segredo. A ele se chega se estiver, assim como a poeta e os poemas, louca.

Parte 2: Começa e termina pela boca e goza

5. Mas boca não é

Se volto agora a *Amanhã alguém morre no samba*, eu poderia entrar nesse livro pela boca. Isso não é nenhum segredo. Se há uma língua feminina que se inscreve, ela se dá pela boca, fora da linguagem, mas também pela própria linguagem, porque é assim que se deixa ver. É assim que retomo o poema cujo primeiro verso é “queria sondar o excêntrico intocável através do sangue da fulaninha” (DIACOV, 2018, p. 36). Enquanto o signo do sangue está intimamente ligado a uma escrita possível, é ele também que permite sondar aquilo que está fora, aquilo que é intocável, aquilo que é, sem dúvidas, o Real.

O conceito lacaniano de Real se refere a tudo aquilo que não é simbolizado, aquilo que é residual, e que se situa, indizível, à margem da linguagem. Nisso ele também se aproxima do significado de real que é propagado pelo senso comum, como aquela coisa que efetivamente existe, que faz parte da realidade objetiva. A diferença primordial que existe entre os dois conceitos é que, enquanto a linguagem corrente procura abordar uma coincidência de realidades (assim que diferentes indivíduos concordam com uma coincidência de realidades), um gesto genérico, o Real para Lacan fala da ordem do que não pode ser dito, justamente porque se constrói pelo indizível do sujeito, aquilo que resta de sua experiência quando subtraída ao simbólico. Diferente do senso comum, portanto, o Real não se refere a uma realidade objetiva, mas sim aquilo que reside em uma realidade subjetiva e singular.

Mas percebo também que a escrita feminina aparece justamente nesse lugar de indeterminação. Não é uma mulher específica, cingida pela definição comum, que escreve em sangue e acessa essas fronteiras do indizível, mas uma mulher qualquer, uma “fulaninha”. Tão próximo da boca é também sua escrita, movimento esse que desemboca em algum lugar na linguagem que é em tudo semelhante à morte: “aquieta essa boca / amanhã alguém morre no samba” (DIACOV, 2018, p. 36). Acessar os hemisférios do Real, na teoria lacaniana, é também lidar com esse lugar de morte do simbólico, um lugar repleto de furos que a loucura vai deixando na linguagem. É também andar na borda, tal qual vemos em outro poema do livro, em que lê-se:

suicidou-se
ou
suicidou-se com muita honra
chegar à margem
e
chegar à margem com a canoa em punho

uma só vez saber das
substâncias mais ordinárias
uma só vez de saber dessas
substâncias no mau cheiro da tolerância

a ponta da língua besunta a lâmina.

(DIACOV, 2018, p. 24)

Um movimento sempre marginal é o da língua que se inscreve nesses poemas. Língua essa que é também sua própria violência e destruição. Língua que besunta a lâmina, restando feridas, restando uma lacuna que jamais será preenchida. A pesquisadora e psicanalista Ana Maria Maia Portugal Saliba, no artigo “Mulher: da cordatura à escritura”, afirma que a escrita feminina nesse terreno do Real se dá sobretudo de uma forma lacunar, sempre se construindo pelas bordas e deixando seu furo em evidência. Um processo semelhante à tecitura esburacada de uma renda, de uma franja no tecido.

E o que é uma RENDA? Não mais que uma linha, cordão ou fita, que contorna buracos, fazendo desenhos. Com esse contorno desfilam flores, folhas, arabescos, gregas, uma infinidade de formas, mas o buraco continua lá. E o que acontece se, por acidente, o fio é puxado? Não sobra nada dos desenhos, apenas o fio. A renda, com seus desenhos, é devolvida, em sua condição de buraco, ao espaço vazio. (SALIBA, 1987, pp. 31-32)

Da mesma forma que a construção em tecido de uma renda, a escrita feminina deixa em aberto as lacunas da língua, espaço esse por onde é possível ver o inunciável, o excêntrico insondável, a morte da linguagem, ou seja, o Real. Mas também desenha o seu contorno, e floreia o seu contorno, e nesse movimento de dizer o que não pode ser dito, ao invés de suprir tais buracos na língua, realça o seu vazio. É uma escrita que se situa sempre na borda, “mas de qual orla estamos a tagarelar?”, pergunta Diacov (2018, p. 26). Lúcia Castello Branco, ao investigar e propor um feminino da língua, acredita que abordar a escrita feminina é também “suportar o silêncio e a tagarelice, os saltos inesperados e as voltas em torno de um mesmo eixo” (BRANCO, 1994, p. 95). No caso Diacov, especificamente, essa tagarelice na língua está intimamente ligada à escritura menstrual, como um tecido esgarçado e vermelho, uma renda de sangue, que escorre enquanto contorna o signo ao saber “das substâncias mais ordinárias”. E isso se reverbera justamente por uma abertura de cavidade, seja ela a boca, seja ela a vagina (a outra boca).

Enquanto essa leitura deriva principalmente de um modo de acessar o mundo pela boca, o Real continua assombrando, principalmente como recurso teórico. Isso me fez, por muito tempo, usar as minhas sessões de análise também como um espaço de construir possibilidades para ler Carla Diacov. Por se tratar de uma linha lacaniana da psicanálise, eu queria fazer perguntas sobre conceitos e teorias mais do que acessar meu inconsciente por via da fala (o que acabava acontecendo, invariavelmente). Eu queria pensar em como poderíamos acessar esse Real, assim como chama Lacan, partindo de uma estrutura de fala e de escrita, mas uma espécie de escrita que fosse também feita com a própria boca. Ontem, em um desses momentos, minha analista me disse que é impossível alcançar o Real, o mais perto que podemos disso é dar uma mordida, tentar abocanhar alguma coisa.

Em Carla Diacov, o ato de morder o mundo aparece visivelmente marcado em um dos poemas de *Amanhã alguém morre no samba*, e, sedutor como só os poemas podem ser, ele se apresenta também como um programa para essa poética bucal, sangrenta e feminina:

morder começa pela boca
 mas a boca não é
 morder é você rezando todo dia no mesmo lugar
 morder é você ajoelhado junto ao feixe de sol
 morder é você escutando o barulho de mundo que eu escuto:
 começa e termina pela boca começa e termina pela boca e goza
 mas a boca não é

eu chegaria primeiro e esperaria morder lá
 pela linha do equador

(DIACOV, 2018, p. 43)

O poema se constrói ao redor do verbo, que é “morder”. Há também alguma coisa que se inscreve a partir dessa mordida, como uma imagem primitiva do ato: “morder começa bela boca”, o que indica também uma origem, um começo de tudo, escavado pela boca em ação. Um gesto também pré-linguagem, dessa vez tomando Freud, que acreditava que, para a criança que não adquiriu linguagem verbal, a mordida seria um exemplo de uma tentativa de se comunicar. Freud percebeu a grande importância que a boca tem tanto no início do desenvolvimento quanto nos sintomas que perduram até a idade adulta, e sistematizou o desenvolvimento psicosssexual designando fases e denominando esta inicial de Fase Oral. É através da boca que a criança ri, chora, balbucia, aceita ou rejeita o alimento se relacionando assim com o mundo (FREUD, 2016b).

Entretanto, “morder” apresenta-se também como um eco, como um deslizamento da linguagem, a levando cada vez mais próxima às zonas da morte. A imagem da morte fica evidente desde o primeiro verso, em que “morder começa pela boca” soa muito próximo ao provérbio “o peixe morre pela boca”, uma brincadeira fonética explorada outras vezes pela poeta, como, algumas páginas adiante, no poema que se inicia com “eu tinha medo de morrer tímida mordida a ideia” (DIACOV, 2018, p. 46). Enquanto percebemos esse ruído de mundo, na proximidade das duas palavras, que têm sentidos distantes, é possível mais uma vez reafirmar a importância da boca nesse processo, nessa poética. A boca revela tamanha relevância não apenas pelas suas significações possíveis, mas principalmente por ser também o órgão fonador capaz de criar a imagem acústica do “morder”, próxima à de “morrer”. É criar também feridas na língua ao restar esse eco.

Mas o poema fala ainda de um modo de se acessar o mundo, de se chegar ao ruído da língua, ao som primitivo. Vemos, por essas frestas, a intromissão de um suposto *eu* no discurso, a partir de um poema que traz sobretudo o som de “morrer”. Uma criação e uma destruição. Violência assumida no interior do simbólico. Violência do Real. Tal violência é visível tanto pelo ruído de “morrer” quanto pela própria ação de “morder”, que começa o poema e inicia os saltos do eu, os quais bagunçam a enunciação. Ela reside também no deslizamento semântico do verbo, que tem, por isso, uma dupla inscrição: diz o que diz mas também diz outra coisa a partir dos ruídos que cria. Violência essa também sintática quando nos deparamos com o que complementa o verbo em destaque. O verso “morder é você escutando o barulho de mundo que eu escuto:” é significativo nesse contexto, ao pensarmos que o estranhamento causado pela aproximação de “morder” com ações aparentemente desconexas, as quais no poema tomam ares de definição do verbo, encontra pela primeira vez a partícula “eu”. Entre o eu e o outro há uma mordida — morder é isso: uma não diferenciação.

Se há um eu que se inscreve no discurso é o que podemos chamar de *eu-louca*. Instância essa poética e discursiva que, antes de se aproximar de uma subjetivação e uma determinação subjetiva, se apresenta sobretudo como uma retirada. É uma inscrição de primeira pessoa que, mesmo enviesada pela linguagem, só se constrói enquanto se nega. Para chegar nesse lugar do indissociável, nos mostra o poema que é preciso escutar os ruídos, os barulhos do mundo que estão além da linguagem. Ouvir esses barulhos é possível apenas com a intromissão de uma língua menor nessa enunciação, língua essa que começa e termina pela boca, a qual é também um vazio, uma ausência. No poema, sempre que há um verso com a palavra “boca” esse é seguido por outro que

diz “mas a boca não é”, porque não é uma parada. A boca está sendo, é um processo, um lugar de enunciação que nos faz desacreditar até na própria palavra que diz, porque ela mesma revela que nossas significações residem em pisos móveis, que deslizam, que deliram.

A loucura, ao irromper no trabalho poético, cria aquilo que Foucault (2019) chama de “reserva de sentido”, em que “reserva”, “mais do que uma provisão, trata-se de uma figura que retém e suspende o sentido” (FOUCAULT, 2019, p. 579). Operando o vazio, a *eulouca* abre a possibilidade (que nunca será realizada por completo) de que um e mais sentidos venham se instalar na língua. Por isso ainda o filósofo defende que essa partícula abre uma reserva lacunar que dá a ver o abismo em que fala e língua se implicam e se formam uma a partir da outra. Em diálogo com esse espaço vazio que se instaura na linguagem, e deixa ver uma subjetividade junto da mordida no Real, Lucia Castello Branco afirma que é “sobretudo a partir da falta, do silêncio, do vazio, que o texto feminino se edifica.” (BRANCO, 1994, p. 102).

De toda forma, um edifício que se erige como um obelisco, ou mesmo um minúsculo espinho, em cima da linguagem. Se o ambiente em que se instaura o feminino da língua, a loucura da língua, é esse lugar do vazio antes e pós-linguagem, poderia erigir junto de si também um paradoxo: como negar a língua usando as estruturas da própria língua? Isso também comparece nos versos de Diacov. Ao propor uma dimensão corporal, levando o signo da mordida ao seu deslizamento e possíveis ressignificações, ela também nega seu próprio projeto, ao afirmar que “boca não é”. Boca não é porque é um poema, estrutura fechada no código linguístico, com maior ou menor liberdade criativa, mas que ainda carrega consigo o peso da língua paterna. Quanto a esse suposto impasse, Lucia ainda afirma que essa é a única maneira de se abordar as relações entre o feminino e a escrita, “pelos absurdos de uma pré-linguagem que se quer aquém (ou além) do verbo, mas que se quer também comunicação” (BRANCO, 1994, p. 85).

Percebemos também que esse não-lugar, de onde se acessa os ruídos do mundo, ou seja, o Real, revela consigo uma língua ensimesmada, que não fala outra coisa que não sobre si mesma. Que é uma produção de presença ao bordear sua impossibilidade, ao deixar contornado o seu vazio, a sua fala. Começa e termina pela boca, reitera um dos últimos versos, e repete: “começa e termina pela boca e goza”. E é assim que entramos no hemisfério do gozo, que é justamente um gozo formado por essa morte da linguagem. Um gozo outro, na perspectiva lacaniana, fora da inscrição do simbólico. Isso quer dizer, um gozo que não é fálico, e se situa mais além; um gozo feminino.

Justamente por não estar toda na função fálica, por escapar dela, que é possível à mulher gozar. Lacan diz: “Porque com relação ao que eu designo como gozo, na função fálica, elas têm, se posso assim dizer, um gozo suplementar” (LACAN, 1985, p. 151). Pela sua suplência, esse não é um complemento ao gozo masculino, caso contrário encontraríamos mais uma vez a lógica fálica do todo. O gozo feminino é suplementar porque está situado mais além do gozo fálico, em processo de contínuo diferimento. Ele se localiza, assim sendo, além da linguagem. É quando consegue o ruído da língua, roçar a pele do Real. Conforme discutido por Lucia Castello Branco, o gozo, tal qual a Psicanálise nos mostra, é sempre o gozo da mãe, e se localiza nos hemisférios da morte, da loucura, do Real e do feminino. A língua da mãe alcança outro ponto, fora da linguagem, justamente porque esse é um gozo outro, além do fálico, mais, bem mais, além.

O ponto de tensão aparece pelo motivo de que ouvir a língua da mãe é sempre ouvi-la através do registro do pai, da língua pátria. “Ouvir a voz da mãe, mesmo que modulada pelo registro do pai, é, no entanto, lançar-se à subtração, ao silêncio, ao caos” (BRANCO, 1994, p. 86). A significação, que é o registro fálico, o todo, não consegue capturar a *eu-louca*, essa língua que foza, e que, ao aparecer de relance, revela o desassossego dessa condição feminina do eu. É essa língua do gozo, uma língua que goza, que Lacan chama de *lalangue*. Ela seria, no poema de Diacov, o segredo, o “barulho de mundo que eu escuto”. Escuta essa que se dá através de suas intromissões, irrupções, deslizamentos para o interior do discurso, provocando nele estranhamentos, situações de engano e, sobretudo, susto (BRANCO, 1994, p. 89). É como se a língua da mãe fosse mesmo o lugar de confluência do gozo, da morte, do Real e, também, da poesia.

6. A língua do gozo

Ao tomarmos o gozo justamente como aquele lugar que nunca é capturado pela linguagem, como então é possível construir o que está se chamando de “escrita do gozo”? Diacov, no livro, nos responde essa pergunta: pela borda das coisas.

pela borda das coisas que dizia
 ia
 para cada dança uma anuência
 de dor
 apagava a luz
 abria a janela e pendia meio
 corpo de luz e meio corpo de eco para
 fora junto das bordas daninhas
 pela borda das saudades sangrava
 havia o punho e o punho
 manchavam os dias
 esfarelava gestos fraternos e gestos
 mundanos
 e seria
 mais que borda
 seria um rosto sem medicina
 apagava o que escrevia
 pendia chaves aos molhos
 seria gato sem resquícius
 sardinha sem comedimentos
 abria e fechava a janela e pendia pela
 borda dos pés que via as coisas que pelas barras se diziam

(DIACOV, 2018, p. 59)

Ao mesmo tempo que não sabemos a quem se refere esse poema, visto que o verbo “ia” não encontra sujeito em sua desinência, também sabemos que há uma escritura de coisa que se apaga, se escreve e se apaga. Não importa o sujeito, porque esse mesmo se desvanece nos saltos operados pelos versos, nos saltos em mordedura no Real. Há as coisas ditas pelas bordas, um bordado ao redor do vazio, que nunca se completa. Perceba que o rosto, marca da subjetividade, é também uma borda, por isso mesmo “um rosto sem medicina”. Nunca completamente formada, é assim também a mulher, elemento não-todo, por isso ela goza um gozo que é só seu, que é a mais.

Para a psicanálise, gozo e prazer são coisas distintas. Enquanto o prazer se relaciona à suspensão momentânea dos sentidos, o gozo é a abolição de todos os limites, e se situa sempre nos hemisférios da morte, da loucura e do Real. Ele é, em última instância, sempre da mãe. Ele é sempre impossível e indizível. Mas como, então, é possível operar a sua escrita? Lucia Castello Branco, ao pensar essa escrita do gozo, afirma que não há possibilidade de escrever o indizível e fazer disso um discurso sustentável, com certa legibilidade, ao reproduzir balbucios e gemidos. “Mas é possível mimetizar essa instância dos sussurros de uma pré-linguagem, é possível acercar-se do Real sem aprisioná-lo sofregamente nas redes do simbólico, ainda que sem escapar definitivamente ao simbólico.” (BRANCO, 1994, p. 87)

No ensaio crítico *O prazer do texto*, Roland Barthes usa, com alguma licença poética, os conceitos de prazer e gozo da psicanálise para propor uma tipologia dessas modalidades no discurso literário. Na maioria das traduções brasileiras, encontramos tal divisão como *Prazer e Fruição*, essa como uma tradução de “jouissance”. Apesar de “gozo” ser uma palavra que daria mais o sentido do prazer físico que é mobilizado no texto original, a edição publicada pela editora Perspectiva justifica sua escolha afirmando que a palavra *fruição*, “embora algo mais delicada, encerra a mesma acepção — gozo, posse, usufruto —, com a vantagem de reproduzir poeticamente o movimento fonético do original francês. Em todo caso fica para o leitor o prazer que pretenda desfrutar nesta leitura” (BARTHES, 1987, p. 9). A ideia de usufruir e de gozar encontra na teoria de Barthes também o leitor que se depara com o texto, e também os efeitos que esse proporciona a partir de sua leitura. O texto do gozo, ou de fruição, é aquele que traz consigo a sensação de perda e a destruição das certezas: “Com os escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível” (BARTHES, 1987, p. 31). É um tipo de texto em que é preciso, para se entrar, enlouquecer junto dele, morrer junto dele. Por outro lado, o texto de prazer seria aquela escrita que não causa grandes percalços, e o qual o seu leitor aceita a escrita: “a letra é seu prazer; está obsedado por ela, como o estão todos aqueles que amam a linguagem (não a fala), todos os logófilos, escritores, epistológrafos, lingüistas; dos textos de prazer é possível portanto falar” (BARTHES, 1987, p. 31). Isso quer dizer que o texto do prazer não estabelece entre si e o seu leitor uma relação de crise, mas apenas de reconforto diante da leitura.

Há também uma direção tomada por Barthes, nesse ensaio, que precisa ser destacada. Ela se refere à perspectiva de mais um sujeito que se afirma nessa relação. Mas um sujeito *outro*, um sujeito *além* (do leitor e do escritor): o próprio texto. Dessa forma, ao se referir ao prazer do texto

(pensando, segundo o autor, nesse “prazer” também como algo em que está contido o “gozo”), Barthes não fala apenas do prazer que o texto é capaz de provocar no leitor, mas principalmente o prazer que o próprio texto sente, “o prazer que o texto experimenta ao falar nessa língua outra, que não nega a morte, a deriva, a devastação” (BRANCO, 1994, p. 88). Lucia Castello Branco, ao se perguntar de que goza o texto, chega à conclusão de que o texto goza da mãe, e por isso (e para isso) “é preciso que ele fale numa linguagem outra, próxima da assimbolia, próxima do silêncio e do caos de uma pré-linguagem: lalíngua” (BRANCO, 1994, p. 88).

Lucia chama de “lalíngua” a língua do gozo, ideia tomada de Lacan, sob o nome de *lalangue*. Essa linguagem pulsional da mãe, que não se traduz por palavras, aparece nas traduções brasileiras das obras de Lacan como *alíngua*, fazendo uma colagem direta com sua escrita no francês. No entanto, essa partícula “a” no português atua sobretudo como uma negação da língua, e a língua do gozo, ainda que destrua as significações cartesianas, não pode ser confundida com uma mera desmontagem da língua do pai. É uma coisa outra, uma coisa além, sem significação corrente. É por esse motivo que a pesquisadora utiliza a tradução que é sugerida por Haroldo de Campos no ensaio “O Afreudisiaco Lacan na galáxia de Lalíngua (Freud, Lacan a Escritura)”:

Diferentemente do artigo feminino francês (LA), o equivalente (**a**) em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação (**afasia**, perda do poder de expressão da fala; **afásico**, o que sofre dessa perda; **apatia**, estado de indiferença; apático, quem padece disso; **aglossia**, mutismo, falta de língua; **aglosso**, o que não tem língua). Assim, **alíngua**, poderia significar carência de língua, de linguagem, como **alingüe** seria o contrário absoluto de **plurilíngue**, **multilíngue**, equivalendo a “**deslinguado**”. Ora, LALANGUE, pode-se dizer, é o oposto de não-língua, de privação de língua. É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela “função poética”, uma língua que “serve a coisas inteiramente diversas da comunicação.” (CAMPOS, 2005, p. 14)

Tal mirada à função poética da linguagem, se, por um lado, chama Jakobson à conversa, também comunica o encontro de Lacan com o linguista Russo, publicado sob o título de “A Jakobson” no *Seminário, livro 20: mais ainda*. Em linhas gerais, para Jakobson a “função poética da linguagem” refere-se sobretudo a um procedimento de sua escrita, que é encontrada principalmente na linguagem literária, e se caracteriza por trazer uma construção inovadora, podendo encontrar outras significações na linguagem. No entanto Lacan discorda desse procedimento ao defender que a linguística proposta por Jakobson encontrava sua fundamentação

determinantemente em um sujeito. Em sua teoria, encontrar o Real e também o inconsciente só seria possível a partir de uma dissolução de qualquer subjetividade.

Mas se considerarmos tudo que, pela definição da linguagem, se segue quanto à fundação do sujeito, tão renovada, tão subvertida por Freud, que é lá que se garante tudo que de sua boca se afirmou como inconsciente, então será preciso, para deixar a Jakobson seu domínio reservado, forjar alguma outra palavra. Chamarei a isto de *lingüisteria*. (LACAN, 2008, p. 22)

Na teoria lacaniana, o inconsciente se estrutura como uma linguagem, mas isso deixa claro que tal linguagem não consegue se situar no campo da linguística, restando a ele a criação da *linguisteria*. Como próprio do psicanalista, o procedimento de aglutinação de palavras para criar disso uma estrutura nova, temos nesse neologismo a presença da linguagem e da histeria, como uma língua louca. *eulouca*: língua que delira a partir de um sujeito que se apaga. *eulouca*: língua que goza desse sujeito e nesse sujeito que não existe. Ainda assim, uma língua que se apresenta pelo registro do simbólico, esse mesmo que nega. Língua essa que goza e é o próprio gozo. Lacan defende que gozar tem a propriedade fundamental “de ser em suma o corpo de um que goza de uma parte do corpo do Outro”, enquanto o Outro também goza. Na relação entre gozo e significante, o significante é a causa do gozo, e “se situa no nível da substância gozante” (LACAN, 2008, p. 30).

significar o osso da coisa queridinha
 os enfeites da casa gritam comigo
 ombreiras esquadrias agulhas gatinhos da china
 decoram as margens do meu amor
 o osso
 me afundo na tua reminiscência
 o osso e as antenas
 gritam
 como se tudo fosse o grande do tempo
 as esquadrias dos óculos gatinhos da china
 omoplatas de prata queridinha
 o bafo da trilha
 a carne da coisa
 tão necessária insignificante
 na estrutura superfície da aberração amor

(DIACOV, 2018, p. 22)

A “coisa queridinha”, que aparece no poema de Diacov, denuncia uma presença relacional entre a coisa e o sujeito que goza. Não é qualquer coisa, mas sim aquela “queridinha”, instância

pulsional de gozo e também de prazer. O osso da coisa é aquilo que há por trás, ou melhor, por debaixo da pele e da carne, onde justamente se quer chegar. Significar a coisa, ou gozar dela e com ela, é como age a *eulouca*, ou a *lalíngua*, ou a língua do gozo, que se afunda na reminiscência do corpo, já que a “carne da coisa”, ou seja, sua superfície, é “tão necessariamente insignificante”. Ao redor dela se colocam os enfeites da casa (“ombreiras esquadrias agulhas gatinhos da china”), que “decoram as margens do meu amor”. Sempre às margens, sempre uma renda a deixar o contorno em destaque, porque sabe que é no que mostra de vazio que consegue se situar uma produção de coisa, uma mordida na coisa, a coisa mesma, a coisa-amor: “o osso”.

Em contraponto a essa porção de mundo que parece se localizar em uma zona interior, nunca acessada pela superfície, o poema constrói também o par “osso” e “antenas”. Relação essa que, superficialmente, como o próprio texto, parece se constituir como um paradoxo, visto que, enquanto o osso se situa abaixo de todas as camadas de corpo, a antena aparece como sua finalização mais visível, sua superfície última em contato com o mundo. Entretanto, as duas estruturas se comunicam, principalmente pelo acesso a um conhecimento que no nível da fala e da superfície está indisponível. Duas possibilidades que se encontram sempre *além* da coisa, em zonas perigosas que podem a qualquer momento desabar, mas, por sua postura pulsional (sempre flertando com os hemisférios da morte) são também sedutoras e indescritíveis, como o segredo. Não é por acaso que Ezra Pound afirmava que os poetas, bem como as loucas (e aqui uma colocação minha), são a “antena da raça”, capazes de acessar e sobretudo *falar* dos conhecimentos que são inacessíveis para o resto dos homens.

Pois se não é na superfície que se situa essa língua do gozo, o que faz com que ela descarte os preceitos da linguística e entre na zona perigosa da linguisteria, é, porém, na superfície que ela se mostra, ruidosa e sedutora, como se criasse pelos furos uma nova língua. “Isso só se goza por corporizá-lo de maneira significativa” (2018, p. 29), afirma Lacan, denunciando o caráter inequivocamente paradoxal da *eulouca*: ela pretende acessar o que está fora da linguagem, mas para se mostrar é preciso utilizar os artificios que essa mesma linguagem deixa à mostra; e seu gozo, que se situa no hemisfério sempre além, só é possível a partir da corporificação do significante da linguagem usual. O psicanalista, ao propor a *linguisteria*, acredita que essa nova língua é uma porta aberta, de onde só se acessa pelas “consequências do dito” (2018, p. 22), por isso, antes de pensar em uma função intrínseca de lalíngua ele propõe um pensamento sobre os “efeitos de lalíngua”.

7. A garganta não entende isso tudo

Ouvir a língua do gozo se apresenta como um dialogismo iminente. Como escutar seus ruídos se ela se situa em uma esfera pré-simbólica e Real, ou seja, inacessível ao sujeito? Segundo Lacan, tal escuta é possível através dos “efeitos de lalingua”, quer dizer, “suas intromissões, irrupções, deslizamentos para o interior do discurso e da língua, ali provocando estranhamentos, situações de engano e de susto” (BRANCO, 1994, p. 89). Por isso Carla Diacov constrói sua *eulouca* de modo a criar uma loucura no interior dos poemas, pela duplicidade do registro fônico e semântico da palavra, o que levou o crítico Marcelo Reis de Mello, ao ler *A menstruação de Valter Hugo Mãe*, a classificar tais poemas como “meio loucos”. É o gozo do texto apontando suas arestas na superfície dele, na leitura dele, como um canto da sereia, que seduz seu leitor enquanto o guia aos hemisférios da própria loucura, que é também o da morte (do sujeito e da linguagem) e, sobretudo, o do feminino, onde flui o gozo.

Retoma-se, desse modo, a ideia de que a mulher está ligada ao movimento da sedução e do perigo, por isso é importante tomar o que Lacan desenvolve no seu ensino sobre a mulher e a diferença sexual, principalmente em *A Significação do Falo*. Nesse estudo, o autor desdobra a lógica freudiana de ter o falo para ter e ser o falo, desenvolvendo o conceito de “mascarada”, que explica tal percurso sempre enviesado pelo feminino. Essa postura principalmente consagra uma posição de valorização do caráter significante do falo, ou seja, sua função em vez de sua essência. O falo é, então, um significante velado, e sua significação é aquela que dá a um objeto qualquer um valor de feitiço (significado original de *fetiché*), enfeitiça na direção do desejo sexual. O psicanalista, então, descreve a sedução amorosa como um jogo no qual o amante ocupa sempre o lugar do desejo do Outro, passando a ser o significante do Outro: o falo. Para Lacan, a mulher, nessa relação, ocupa um lugar privilegiado, já que, no ilusionismo da sedução, ela deixa se desejar pelo homem justamente pelo que não é, exatamente pelo que não possui. É através de uma *máscara fálica e significante* que a sedução feminina se dá, máscara essa que cobre, na verdade, a ausência e o vazio.

Como defende Lucia Castello Branco, é também desse jeito que a escrita feminina se apresenta para o leitor, “através de uma aparência fálica”, mas se esbarrando no impossível e no intangível. É porque ela encena e prioriza o Real “que ela é atordoante, colocando o leitor em estado de perda, como numa vertigem”, e é porque também se situa no registro do imaginário “que

garganta come, quer o coelho, mas principalmente o que há nele de primário, de animal; é justamente isso que coloca para fora como um canto sagrado. Sua escritura acontece justamente na impossibilidade de morder e, ao mesmo tempo, colocar para fora (fora da língua, fora da fala), o que quase come. Uma situação semelhante é o que Derrida trabalha na sua *Gramatologia*, ao propor uma escrita simultaneamente exterior e interior à fala, ou mesmo anterior a esta, “definitivamente inscrita como traço, como desenho, como marca no corpo-texto do sujeito” (BRANCO, 1994, p. 90).

Lucia Castello Branco, ainda no movimento de traçar uma possibilidade para o feminino da escrita, e a instância pré-discursiva da língua, aproxima o conceito lacaniano de lalíngua ao estágio semiótico elaborado por Julia Kristeva. No clássico *Introdução à Semanálise*, de Kristeva, o texto é concebido principalmente como uma agência, como uma produção que subtrai o sujeito (autor) e rompe com a categoria de espelho de um exterior (KRISTEVA, 2005, p. 13). A teórica feminista búlgaro-francesa acredita que trabalhar com essa língua seria, ao mesmo tempo, perceber a destruição de qualquer sentido de origem e remontar ao próprio “germe” onde situam-se sentido e sujeito.

Assim, sem estar na origem da linguagem e eliminando a própria questão de origem, o texto (poético, literário ou outro) escava na superfície da palavra uma vertical, onde se buscam os modelos dessa significância que a linguagem representativa e comunicativa não recita, mesmo se os marca. Essa vertical, o texto a atinge à força de trabalhar o significante: a imagem sonora que Saussure vê envolver o sentido, um significante que devemos pensar aqui também no sentido que lhe deu a análise lacaniana. (KRISTEVA, 2005, p. 11)

Enquanto parcela material do signo, o significante para Lacan, diferente do seu caráter de representação na análise freudiana (*Vorstellung*), não significa nada, mas apenas produz significações, e isso quando em *relação* com outros significantes. Estamos de frente, portanto, com uma linguagem que só existe enquanto se consome, autofágica, no processo de sua enunciação. É essa mesma imagem que Diacov mobiliza no seu poema, afirmando que nunca tocamos “a garganta inflamada”, inflamação essa que tem também qualquer coisa de revolta, qualquer coisa de fogo que consome sua própria origem. Como a poesia, a linguagem também é feita de tempo, que é sua destruição e seu nascimento. É sua possibilidade de enunciação e, justamente por não ter ancoragem no simbólico, a linguagem que se ouve se destrói no segundo seguinte, morrendo pela boca.

(...)
 uns braços num mar de nervos
 NÓS NUNCA NOS TOCAMOS a garganta inflamada
 e o tempo é peludo e branco e tem olhos vermelhos
 é coitado
 e morre pela garganta

(DIACOV, 2018, p. 47)

Fazendo da imagem do tempo semelhante à do coelho que aparece na estrofe anterior do poema (peludo, branco e com os olhos vermelhos, como na canção infantil), percebemos nele também uma materialização e uma intromissão do desejo: algo que precisa ser devorado, enquanto é, ao mesmo tempo, algo que devora. Daí também a aproximação dessa linguagem com os sons guturais e pré-discursivos, antes e além da língua. Desejo que nasce na garganta, buscando uma linguagem em que se apoiar, mas essa não existe, como também, e retomando o famoso aforismo lacaniano, não existe a relação sexual (“NÓS NUNCA NOS TOCAMOS”). Não existe, acima de tudo, essa origem perdida que se quer emular e acessar na língua que nasce, já que essa origem é também significada somente no terreno do simbólico, por isso ela, como um vaga-lume, nasce-morre-nasce-morre aparente e desejante. Por isso ela goza de nós e conosco. Isso também quer dizer que a partícula de desassossego que constrói essa linguagem de ruído do mundo é preciso estar em um nascimento contínuo, “ou melhor, que, às portas do nascimento, ele explora o que o precede” (KRISTEVA, 2005, p. 10).

8. Enlouquecer então nascer

Se há uma espécie de estatuto dessa língua que irrompe no interior do discurso, a língua ou *eulouca*, ele é também falseado pela sua superfície lacunar. Como andar nas bordas de um tecido esgarçado, a fala sobrevém à escrita e revela sua não significação, sua morte em última instância. É porque estamos lidando também com o conceito de gozo, que vai além do prazer sexual que ouvimos na linguagem corrente. Tomamos aqui uma ideia lacaniana que, partindo desse mesmo arcabouço lacunar, chega em sua estrutura excessiva, sempre múltipla, sempre um fluxo, um jorro, uma menstruação infinita.

Trabalhando com os pólos da falta e do excesso que Lacan desenha sua proposta do gozo feminino no ensaio “Deus e O Gozo d’A Mulher”. Nesse trabalho, também contido no *Seminário 20* (cujo título é traduzido ao Brasil como “mais, ainda”), o autor desenvolve a ideia de que a mulher é capaz de gozar um gozo “a mais”, “além do fálico, que chegaria no lugar do Outro, análogo ao lugar de Deus” (BRANCO, 1994, p. 91). Mas esse gozo “a mais” da mulher não acontece por sua plenitude, e sim pelo seu revés: o lacunar. Porém é justamente por sua estrutura de abismo que essa escrita e essa língua se lança, e se move e delira; pelo seu processo de deslocamento que ela é lançada para essa zona “mais além”. “Ou seja, é porque a mulher não está toda na função fálica, é por escapar da função fálica, que lhe é possível gozar um gozo suplementar, mais além do gozo fálico” (BRANCO, 1994, p. 91). Sendo assim, quando Lacan fala desse gozo “a mais”, ele também aponta para o terreno da *eulouca*, terreno de gozo que se localiza fora e além do falo, da linguagem, do verbo.

Pensando a morte não da linguagem, mas do seu significante primário, encontramos a poesia de Carla Diacov, sangrando e imensa na língua do gozo. Assim notamos também essa aparente familiaridade do feminino com a psicose, pensando na loucura que se intromete no discurso como linguagem. Achar seu caminho pela linguagem foi o que propôs Freud na sua virada para a psicanálise — saber disso como um gesto de libertação e também um gesto de nascimento. De modo similar, é no seu movimento histórico e tagarela que a loucura também se afirma como uma libertação. Enquanto o diagnóstico (como o falo, como o significante primário), condena o sujeito e o encerra em uma subvida, mas é na sua disrupção, ao tomar a loucura como produção, que ela liberta. Assim, se descobrir louca, se afirmar como louca, permite enxergar a loucura como um novo nascimento. E na sua disrupção diagnóstica que ela, como o sujeito, também goza.

não nasça tão depressa
 meu amor
 a casa há de ser auscultada sob os teus pezinhos hígidos
 e quem de nós
 quem nascer primeiro terá a louca ultravida em modos de
 vertigem para gozar ou se arrepender

(DIACOV, 2018, p. 91)

Se desviando do signo da morte, presente desde o título da publicação, *Amanhã alguém morre no samba*, até nas reverberações fônicas dos primeiros poemas em série, Diacov agora apresenta também a possibilidade do nascimento a partir do gozo e da língua da loucura. A série, denominada “Enlouquecer então nascer”, está incluída na seção “Educação artística” e pelos títulos que antecedem os poemas entendemos o terreno em que estamos nos guiando. Ao mesmo tempo que a educação artística poderia ser lida como uma proposição de poética, a série que ela carrega denuncia, a partir da captura da loucura, uma possibilidade de nascimento.

Como se falasse com alguém que está no útero, pré-nascimento, o poema é uma completa sedução vocal. Nasce pela boca, e convida a boca a ler seus versos em voz alta, principalmente pelas vogais abertas que culminam em “a casa há de ser auscultada”, como se essa escrita de sangue e essa fala da boca inquieta emulassem também a própria abertura do corpo para dar lugar ao nascimento. Mas esse caminho e esse deslizamento em gozo pelo som encontram sua zona de perigo no complemento do mesmo verso: “sob os teus pezinhos hígidos”. Reparem como vibra enquanto se fecha a boca, numa mordida, como um carro que sai da estrada e treme seu som nos sinalizadores cascos de tartaruga do asfalto. É quase um sussurro. É perceber que existe um abismo, e prestar atenção também no primeiro verso: “não nasça tão depressa”, que agora é realmente um aviso. Mas nascer é, além da ruptura, uma continuidade intrauterina quando toma a língua, quando parte da boca: “a louca ultravida em modos de / vertigem para gozar ou se arrepender”.

Enlouquecida é também toda essa sequência de poemas. Cada um deles é precedido de número e título (como o anterior, chamado “5. Pela telha”). Mas a ordem em que eles aparecem na série não segue a sua numeração: 10, 5, 7, 11, 12, 6, etc. Esse gesto não é apenas uma destruição de uma sequência linear, prevista como um significante rígido, visto que os números mesmo não são apagados, mas deixados na sua posição de desconforto frente a uma ordenação que ressoam quando se apresentam. Isso é mais uma vez sobre desconfiar do signo, mas usá-lo e enlouquecer a partir dele. Pelas suas indicações, e suas consequentes dessacralizações, também convidam esses

poemas a um jogo, tal qual um processo de montagem, e cabe ao leitor seguir a linha que é proposta pela edição ou ir ele mesmo pulando de título em título e os organizando pela sua indicação numérica (ou até mesmo montando a seu modo e conteúdo da forma como bem entende a evolução da leitura). Ler em saltos e ler sempre de susto: condição primária da *eulouca* quando irrompe, mesmo dissimulada, no interior do discurso, apontando que está aqui, sim, mas falando de outro lugar. Ela está aqui, sim, mas é incapturável.

Ao mesmo tempo, essa disseminação ordinal (enlouquecida) serve também como denúncia da presença do corpo, ou vários deles. Primeiro, claro, o do leitor que, imerso na sedução e no jogo da leitura, pode escolher por sua conta montar sua própria narrativa, e isso o impele a agir com as próprias mãos sobre as páginas, virá-las a um lado, voltar ao início, ir ao final outras vezes. Mas se o leitor decide seguir o caminho que é proposto não encontra por isso menos saltos ao avançar pela série, pois, se por um lado há a linguagem que o convence, oblíqua e dissimulada, que está em um terreno seguro e linear, as constantes interrupções e a falta de ordenação indicada pelos títulos, aos montes, o fazem, mesmo que minimamente, repensar sobre aquilo que está lendo.

E há também o corpo do texto, que se confunde com o corpo dessa voz que se enche de palavras para deitá-las sobre o impossível. Uma tagarelice sem fim, que é uma marca do texto do gozo, do texto da loucura, justamente porque tenta dizer tudo a esconder que sua fala resvala sobre um grande nada. Palavras para dizer o impossível. E no interior dessas palavras sobrevém e sobrevive o corpo, sempre em frangalhos, sempre em pedaços, definitivamente marcado pelo signo obtuso da morte. Justamente por a morte ser signo que ela significa em si a própria linguagem, e possibilita uma espécie de nascimento, aquele além, aquele do balbucio e das coisas que gozam pela boca. Mas boca, como sabemos, não é, o que nos confirma também o poema “7. Pelos bumbuns”, que aparece em seguida na série:

os sons que fazemos
 com as bochechas
 ainda que tantos
 são o mesmo
 som libertador
 um bater palmas na igreja
 bestial gesto a contradizer a nevasca lá fora

(DIACOV, 2018, p. 92)

Um som bestial e pré-humano, ou seja, em tudo feminino, é o que se ouve saindo das bochechas, que nada significa a não ser seu próprio som, a não ser seu desprendimento e morte da

via fálica. Se tomamos o título a amplidão do conceito de boca mais uma vez desestabiliza o texto, pois quais bochechas seriam essas? De qual boca? Nesse entrelaçamento feminino entre boca de cima e boca de baixo e na sua indiscernibilidade é também onde nasce a loucura nos poemas de Diacov: “poucos centímetros após a vulva / ou nela / nasceria a loucura” (DIACOV, 2018, p. 93). Loucura essa que é a mesma que come e desfibrila o tempo pela garganta, tal qual um animal selvagem, e também por isso, no poema, anuncia que não é “preciso ter pressa ou qualquer tipo de ilusão”, pouco antes de afirmar que

é pelo sangue que se fazem arrepios
 é pelos pelos que enforcamos a realidade
 é pelo sangria que soltamos o cão

(DIACOV, 2018, p. 93)

Os três últimos versos do poema “6. Pelos pelos”, que fala do nascimento da loucura pela vulva, se montam também enlouquecendo a boca e o texto. A repetição “pelos pelos”, que pede em si um salto de significado a negar o som, está justamente ligada à oclusão da realidade, reforçando seu sintoma de morte, sintoma essa que enlouquece completamente o verso a seguir, ao desconfiarmos de “pelo” como preposição, visto que o substantivo que o acompanha é feminino (“sangria”), e também desconfiar dele como substantivo na estrutura da frase. Mas desconfiamos, conseqüentemente, também da sangria que encerra o poema, que solta o cão, que corre em fluxo. Desconfiamos da sua classificação, da sua escrita em ares de verbo ou substantivo, em ares de erro ortográfico do mesmo sangue, como um significante líquido que mancha a escritura.

Nasce pela vulva, nasce pela boca. A loucura nasce com o sujeito pelo som como uma imitação do ruído de mundo que ele escuta. Daí a primazia do som ante ao sentido, do corpo acima da letra. Se “chorar faz bem”, para Diacov, é porque esse som pré-linguagem “é um comunicado alcantilado”, como se só assim se aproximasse do segredo. Da mesma forma, o poema afirma que “arrostar faz bem”, remetendo à mesma estrutura primária da boca como som.

poderia dizer que sei que arrotar faz bem
 mas é minha língua que não deixa
 e choro
 que chorar é fôlego para enlouquecer
 e então e só então nascer para arrotar e descrever

(DIACOV, 2018, p. 92)

Enquanto a língua é uma trava, uma impossibilidade, a loucura acha seu caminho disruptivo através do choro. É chorando que se enlouquece, é chorando que se mata, se morre e nasce. Frente à violência da palavra, resta à poeta, em sua condição mulher, feri-la com mais palavras, em uma linguagem fechada em si mesmo, ao mesmo tempo que com os poros completamente abertos. É por isso que, diante do “bárbaro estupro verbal”, o poema pede “que meu estado seja a loucura constitucional”, e o poema propõe “que o corredor faça-me palavreado sem janelas”, mas, acima de tudo, “que o livro encharcado seja” (DIACOV, 2018, p. 93). Há esse princípio líquido que se instaura na construção da *eulouca* em Carla Diacov, por isso em sua escrita se aglutinam as coisas amorfas de matéria viscosa, como o choro, como o sangue. Nessa perspectiva líquida da matéria, Lucia Castello Branco pensa o feminino da escrita um lugar de perda e nostalgia, “nostalgia da mãe e do mar”. Nostalgia sobretudo do útero, do líquido amniótico, antes do corte e da violência da linguagem se instaurar sobre o corpo.

Talvez seja o sangue escrito no livro sua própria chave para o segredo. É com ele que acontece o desvio do arcabouço da palavra, principalmente ao notarmos suas manchas em desenho nas páginas da edição. Um livro que não está materialmente encharcado, mas sim manchado com o que resta do líquido. E se o sangue em si aparece nas páginas vermelho, é porque máquinas e mãos trataram essa imagem para realçar bem o que não é, mas significa. As pinturas originais da poeta, fora das páginas do livro, estampam agora folhas de papel em uma coloração entre o vinho e o marrom, coisa escura que tem de vermelho só o resquício, só a memória. Porque o sangue oxida e vira outra coisa, vira mancha e tecido esgarçado. Nada mais significativo, portanto, do que tomar como bandeira da *eulouca* o signo e as dimensões da menstruação. Menstruação essa que, ao mesmo tempo que é símbolo de fertilidade e nascimento, aponta os limites biológicos e finitos de um corpo — com o tempo, o sangue deixa de existir, e isso não tem a ver com ser mulher (existem muito homens, por exemplo, que menstruam).

Alcançar o feminino da língua é outra coisa, isso tem a ver com ouvir aquele ruído, acessar aquela zona além, que a gente precisa construir para se lembrar, e vice-versa. Dela sobra apenas uma cicatriz, um sangue seco na página branca. É preciso esse sangue estampado além das letras, como um canto de sedução, e que ele seja seco e finito, como um *memento mori*. Porque sabe que é para morrer, porque é de morrer, porque assim se nasce e goza, em fluxo contínuo.

9. Um desenho de sangue e um bilhete



Regando com
atraso, mas com
muita carinho!

AMT

Gratidão!

Beijões



Carla Gotera

UMA LINHA ENTRE O FIM E O FURO

Em 2018, quando este trabalho começou a ser escrito, o mundo era outro. Mal sabíamos o que viria nos anos seguintes, apesar do prenúncio. Estou falando principalmente das mortificações que teríamos que enfrentar, e dos consequentes saltos que precisaríamos impor acima dos discursos que se estavam se montando. Isso diz muito sobre o que hoje está escrito aqui, como um resultado de mundo, estando imersos em um cenário em tudo devastador. Ainda sobra um rastro do que foi, mas o mundo agora é outro. Nós também éramos outras pessoas, e somos outras agora, de novo. Este texto também era outro, principalmente em sua estrutura e nas relações que pensava que estabeleceria. Mas de tudo sobra sempre um rastro, que é como seu registro.

Quando este texto era apenas um projeto, eu pensei que ela falaria sobre *montagem*, tomando como objeto de estudo a poesia contemporânea, mas também as imagens que se desdobravam nela, com ela, dela. Era alguma coisa também sobre o cinema, e um pouco sobre a fotografia, mas isso, apesar do rastro, se perdeu. Enquanto essa ideia implicava olhar de fora, ver de longe o que montava, esse trabalho que foi feito e as mudanças que se aplicaram só aconteceram porque eu precisava estar dentro, e olhar de perto. Foi como uma criança no mundo novo, pegando as coisas com as mãos para conhecer — para colocar na boca e descobrir o mundo a partir desse gesto fundamental; se descobrir junto disso. Isso também é sobre montagem. Montagem e relação: montagem é sempre sobre estabelecer uma relação — de poder ou não.

Eu gostaria de olhar mais de perto, e isso constrói todo o gesto de me aproximar. Foi assim também que encontrei a loucura, ironicamente fundada como uma estrutura, que me permitia não apenas ler os textos que se montavam com e sobre a experiência das artistas, como também tomar de dentro seu processo de construção na edição. Mas isso quer dizer saber da loucura também como uma fábrica de imagens. Cuidar dos olhos para que vejam, para que saibam, para que gozem.

Uma das poetisas previstas na primeira versão do projeto era Carla Diacov, e ela sobrevive como uma estrutura, mas agora pedindo um novo jeito de olhar. Foi pensando nisso que encomendei algumas das suas figuras de sangue, ainda em 2018, que ela estava anunciando nas redes sociais. Eu queria olhar mais de perto, e também colocar a mão naquela pintura, naquele sangue, ainda que seco. E se você chegou até aqui, talvez já tenha percebido que esses desenhos chegaram, mas apenas em 2022, junto de um bilhete se desculpando pelo atraso.

*

Didi-Huberman aponta que uma das traduções possíveis do grego *hysteriké* é “aquela que está sempre atrasada, a intermitente. Sim, histórica e intermitente, ela é a *intermitente por seu corpo*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 159). É o mesmo Didi-Huberman que, alguns anos mais tarde, vai dizer da importância dessa intermitência no gesto de ver, e no gesto de criar o ver na montagem. Uma espécie de narrativa em saltos é o que ele, com a ajuda de Walter Benjamin, consegue analisar no teatro de Bertolt Brecht e em suas camadas de intervalos durante a montagem. Isso para construir também a leitura de uma obra que pede, do seu espectador, uma tomada de posição a partir de um furo operado na representação.

O teatro épico, comparável nisso às imagens da fita cinematográfica, avança por saltos. Sua forma fundamental é a do choque (*seine Grundform ist die des Chocks*), pelo qual situações particulares da peça, bem destacadas umas das outras, vão se chocar umas com as outras. (...) Assim, criam-se intervalos (*Intervalle*) que sobretudo freiam a ilusão do público [e] são reservados à sua tomada de posição crítica (*seiner kritischer Stellungnahme*). (BENJAMIN, 2000, p. 520 apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 59)

Tomar posição, na teoria brechtiana, equivaleria a *tomar conhecimento*. E esse atraso na montagem seria uma ferramenta para causar certo *efeito de distanciamento* (*Verfremdungseffekt*). É como se, para conhecer uma coisa, fosse preciso se afastar um tanto, ver de longe, o que causaria uma “tomada de posição por excelência” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61), já que a distância é imposta justamente para dar acesso “à alteridade, ao jogo das diferenças” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62). Mas isso não quer dizer simplesmente tomar um objeto pelo que ele significa de fora, pelo que ele deixa ver de longe. É preciso que haja uma relação próxima, que se encontrem emaranhados objeto e espectador em uma estrutura prévia de sedução.

Essa mesma sedução que inicia o princípio da ilusão, a partir de uma representação da realidade, de modo a confundir o que é real e o que não. É esse o mesmo princípio utilizado no teatro Aristotélico, que encanta o espectador até que ele não perceba mais que está assistindo uma peça de teatro, o que o deixa ser conduzido livremente ao choque e ao descarrego final proporcionado pela catarse. Já no teatro brechtiano, essas ilusões são constantemente quebradas, para que o espectador seja obrigado a tomar pequenas descargas de realidade ao longo de toda a

peça, o que, conseqüentemente, o leva a tomar posição quanto àquilo que vive e a si mesmo (o que, no fim, é sobretudo uma tomada de conhecimento).

Em um movimento quase erótico de se chegar bem perto e depois se afastar, se instaura essa *crítica da ilusão*, “isto é, e abrir num campo dramaturgico o mesmo gênero de *crise da representação*, já em atuação na pintura com Picasso, no cinema com Einsenstein ou na literatura com James Joyce” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62). Entretanto, distanciar é também saber manipular o material visível e narrativo do objeto que se vê, trabalhando uma nova montagem das coisas, que é, ao mesmo tempo, uma desmontagem do que se mostra.

Distanciar é demonstrar desmontando as relações de coisas mostradas juntas e agrupadas segundo suas diferenças. Não há distanciamento sem trabalho de montagem, que é a dialética da desmontagem e da remontagem, da decomposição e da recomposição de toda coisa. Mas, ao mesmo tempo, esse conhecimento pela montagem será também um *conhecimento por estranheza*. (...) É ainda isso distanciar-se: fazer aparecer toda coisa como estranha, como estrangeira, depois tirar disso um campo de possibilidades inauditas. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 65-67)

Então é a partir de um gesto de distanciamento que é possível observar a estranheza das coisas. Na obra de Brecht, é essa separação, e seu conseqüente estranhamento, que é valorizada, que é produzida. Isso é também uma forma de gozar, com o nosso próprio olho erótico, que delira e se afasta. Sob um efeito de estranheza, a imagem borrada realiza uma espécie de experiência, nos mostrando que as coisas talvez não sejam realmente como são, que não são o que elas são. Cabe a nós, desse modo, vê-las de uma forma diferente por essa abertura que é feita, e também imaginá-las outras, e depois outras de verdade.

*

Enquanto monto, desmonto e remonto este trabalho, penso principalmente em um gesto duplo. Um gesto que fale sobre a montagem, mas que principalmente deixe ver alguma coisa. Há em tudo uma estranheza, que eu gostaria que ficasse marcada no ar, como um selo invisível. Quando me aproximo da obra de Cláudia R. Sampaio, por exemplo, e me proponho a escrever um posfácio para a publicação de sua trilogia no Brasil, é ainda procurando uma imagem gravada em uma chapa fotográfica que tento ler as intromissões do *eu* e da *loucura* como quem segura uma fotografia, e primeiro a coloca perto do rosto, e depois a leva para longe. Isso é sobre poder, isso é sobre sedução

e também sobre a montagem. Mas isso é também sobre deixar alguma coisa aberta, uma coisa que o olho não captura nesse gesto de levar a fotografia à boca e depois levá-la para longe. Isso pode ser um modo de deixar o obturador da câmera aberto, sem que ele se feche completamente, em uma quase captura contínua do mundo (e dos seus processos).

Há ainda outras coisas que não permitem que este trabalho se feche, coisas essas que gostaria de manter infinita e constantemente abertas. E elas também se aprimoram no gesto de se aproximar e depois se distanciar. Duas delas podem ser lidas como apêndice, e aparecem logo a seguir neste volume. O primeiro, claro, o posfácio de *Inteira como um coice do universo*, de Cláudia R. Sampaio, que conta com a ajuda das técnicas fotográficas empenhadas na Salpêtrière para registrar a figura da loucura, e seu início, antes de tudo, como fantasmagoria. Há algo de fantasmagórico também ao instalar essa leitura, que, assim como o corpo da poeta louca, se esvai deixando principalmente uma sensação de vazio, um rombo no tecido esgarçado, uma cicatriz de incêndio no negativo da fotografia. Esse texto não é somente uma possibilidade de analisar sua poética, mas também uma dobra e uma repetição, mas dizendo outras coisas (ou dizendo a mesma coisa, mas de um jeito diferente), como uma remontagem que pode ser apresentada no pós-relação.

Entretanto sobrevém ainda um olho que goza, um olho erótico. Olho que, enquanto tenta delimitar uma lógica intervalar de rupturas, continua construindo uma montagem de narrativa e transposição de imagens. O apêndice de Cláudia R. Sampaio fala justamente disso, de um modo de capturar a imagem, bem como de um modo de usá-la. É assim que vejo. É isso o que vejo, e é assim e por isso que gozo. E é desse gozo também que vem um afastamento, um modo de entender o discurso que está sendo criado. Por isso tento pensar em algumas questões que foram estabelecidas e tensionadas no percurso desse trabalho, e tentar lidar com elas sem usar as obras que foram aqui tomadas como parâmetro da pesquisa. Isso quer dizer: me afastando ao máximo dos trabalhos de Carla Diacov, Cláudia R. Sampaio, e qualquer outra poeta que eu tivesse contato em edição nos últimos anos.

Nessa nova possibilidade de leitura, eu também precisaria lidar com o *depois da relação*. É impossível começar de novo, ser a mesma pessoa, e passar pelas mesmas questões sem ter junto de mim, pesando, a marca e o resto. Em *Tatear os destroços depois do acidente*, texto que aparecerá como segundo apêndice, há um cenário que se desenha nesse *depois*, em um terreno quase pós-apocalíptico, quase disforme. Mas aqui também tudo começa a se desenhar a partir do desejo e da sedução. Mais especificamente pela obsessão instaurada pelo gesto de assistir repetidas vezes os

vídeos caseiros de um jovem ator de conteúdo adulto, que ele mesmo posta na internet em sites pagos (mas que facilmente são pirateados em sistemas de hospedagens clandestinos). Era como se tentasse capturar alguma coisa dele apenas pelo olhar, pelo meu, que o perseguia em repetições, e pelo dele que, vez ou outra, se dirigia à câmera. Mas essa captura, tal qual uma mordida, como bem se sabe, nunca é toda, é sempre fragmentada.

Fragmentada e descontínua, assim se dá a montagem do texto-depois. Esse apêndice, portanto, trata justamente de um processo de montagem do olhar que é feita a partir dos corpos que se colocam à *disposição*, e depois deles. Isso é sobre o poder do montador, o poder do editor, o poder do olhar e também aquele do que resiste. Isso é sobre a violência e suas marcas, por isso é inevitável falar também da loucura e seus desalinhos, que parecem agora operar suas articulações também na estrutura do texto. Estar louca é isso? É isso a *eulouca*? Quanto a essas questões, nunca haverá a resposta, ainda bem, mas a montagem se dando em sedução sim, e espero que continue, tal qual sua abertura, infinita.

*

Dizer sobre uma coisa que passou é tão perigoso quanto violento, porque temos que lidar sempre com a imagem do que ele não é. Porque temos que falar sempre em distância, sempre em estranhamento. Porque temos que ver sempre junto de um olho que se desmancha, mesmo que usemos os recursos da técnica, há sempre aquilo que se dissolve, aquilo que se perde. A loucura ou a montagem pedem um olho sempre em relação, mas uma espécie de olho ferido e vazado pela crítica da representação. É assim que se chega ao fundo, é assim que se morde a estrutura.

Às vezes acredito que não foi por acaso que escolheu-se justamente o olho como meio de se acessar o cérebro durante o procedimento da lobotomia, aplicado em pessoas com problemas mentais desde o início do século XX. Pelo olho esquerdo do paciente, enfiava-se um picador de gelo, fazendo com que chegasse ao seu lóbulo frontal, e, após uma girada no objeto, o médico retirava um pedaço do tecido cerebral. Mas existe sempre, nesse processo de relação, aquilo que se relaciona junto, e se vinga. E quando olhamos um corpo, com desejo, com prazer e com o músculo erótico, o corpo nos olha de volta.

Para realizar a cirurgia da “lobotomia transorbital”, muito popular a partir de 1946 graças ao neurologista português Egar Moniz, os pacientes não precisavam de anestesia, pois eram nocauteados antes da operação com uma máquina de eletrochoque portátil. Isso fala muito sobre o poder, isso fala muito sobre a violência como uma forma de se estar no mundo (e também sobre

suas tecnologias). Há uma linha tênue, tensa como o desejo, que separa a violência da perversidade, e isso fala muito — mas como saber quais são os limites para não ultrapassá-la? Isso diz muito, mas ao mesmo tempo queima rápido e se espalha, porque é perigoso, porque é potencialmente inflamável, como os rolos de filme antigo que se acumulam com descuido no canto de alguma sala a qual esquecemos parcialmente aberta antes de sair.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra R. Goulart. **Cartografias Contemporâneas. Espaço, Corpo, Escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- APOLODORO. **Contra Neera [Demóstenes]**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- AQUINO, Ricardo. “Estrela”. In.: PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. pp. 13-17.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASSAD, Camila. **Desterro**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In.: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- BRANCO, Lucia Castello. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume Editora, 1994.
- BARRETO, Lima. **Diário do hospício & O cemitério dos vivos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral - Vol. I**. Campinas: Pontes Editores, 1976.
- BOSI, Viviana. **Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além**. São Paulo: Editora 34, 2021.
- BLY, Nely. **Dez dias num hospício**. São Paulo: Fósforo Editora, 2021.
- CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus: diário I**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CARNEIRO, Nancy Greca de Oliveira. Do modelo asilar-manicomial ao modelo de reabilitação psicossocial – haverá um lugar para o psicanalista em Saúde Mental?. **Ver. Latinoam. Psicopat. Fund.**, São Paulo, v. 11, n.2, p. 208-220, junho 2008.
- CARSON, Anne. **Nay Rather**. Londres: Sylph Editions, 2013.
- CARSON, Anne. “O gênero da voz”. In: **Revista Serrote**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 114-137, março 2020.

CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). **Afreudite: Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada**, v. 1, n.1, 2005.

CANDIDO, Maria Regina. As choes e o ritual das Anthestérias. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVI., 2011, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPUH-SP, 2011. p. s/p. Disponível em:
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1298829759_ARQUIVO_AchouseasAnthestériasdoc.pdf. Acesso em: 21 jun. 2022.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

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

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, Roger. Os poderes da impressão. In.: _____. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 103-127.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vid". In: _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 11-17.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DIACOV, Carla. **Amanhã alguém morre no samba**. Lisboa: Douda Correria, 2015.

DIACOV, Carla. **Amanhã alguém morre no samba**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2018.

DIACOV, Carla. **A menstruação de Valter Hugo Mãe**. Lisboa: Casa Mãe, 2017.

DIACOV, Carla. **A menstruação de Valter Hugo Mãe**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

DIACOV, Carla. **Fazer a loca**. Revista Ellenismos, 2013. Revista Ellenismos, 2013. *E-book*. Disponível em: <https://en.calameo.com/read/00231853437d5ad024e6e>. Acesso em: 22 abr. 2022.

DIACOV, Carla. **Voa baixo e dorme**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2022, no prelo.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 2014

FOUCAULT, Michel. A Loucura, Ausência de Obra. In: _____. **História da loucura na Idade clássica**. — 12 ed. — São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 573-582.

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. Estudos sobre a Histeria. In: _____. **Sigmund Freud (1893-1895): Obras Completas Volume 2**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016a.

FREUD, Sigmund. Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. In: _____. **Sigmund Freud (1901-1905): Obras Completas Volume 6**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016b.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 2015

GREENE, Thomas. The flexibility of the Self in Renaissance Literature. In: DEMETZ et al. **The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1968. p. 241-264.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010.

HANSEN, João Adolfo. **O que é um livro?** Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994

JUSDANIS, Gregory. **The Poetics of Cavafy: Textuality, Eroticism, History**. Princeton: Princeton University Press, 1987.

KAUFMAN, James C. The Sylvia Plath Effect: Mental Illness in Eminent Creative Writers. **Journal of Creative Behavior**, v. 35, n. 1, p. 37-50, jan-mar 2001.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

LACAN, J. **Seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)**. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LAGERBLAD, Liv. **Ovípara**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

MACHADO, O. M. R. Paradoxos da saúde mental. **Opção Lacaniana online**, Brasília, ano 2, n. 4, março 2011. Disponível em: http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_4/Paradoxos_da_saude_mental.pdf. Acesso em: 10 jan. 2020.

MANAIL, Ram. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria / Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MARQUES, Joana Emídio. Sylvia Plath: há 55 anos morria o corpo e nascia o mito. **Observador**. 11 fev. 2018. Disponível em: <https://observador.pt/2018/02/11/sylvia-plath-ha-55-anos-morria-o-corpo-e-nascia-o-mito/>. Acesso em: 13 jun. 2021.

MELLO, Marcelo Reis de. A cólica em muitas perspectivas: Notas sobre A menstruação de Valter Hugo Mãe, de Carla Diacov (Casa Mãe, 2017). **Escamandro**, 2018. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2018/07/31/xanto-notas-sobre-a-menstruacao-de-valter-hugo-mae-de-carla-diacov-por-marcelo-reis-de-mello/>. Acesso em: 23 jan. 2022.

MERQUIOR, J. G. Psicanaliteratura. In: _____. **O fantasma romântico e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980. p. 84-121.

MOSÉ, Viviane. Stela do Patrocínio – uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica. In.: PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. pp. 19-43.

MUNIZ, Erika. A menstruação de Valter Hugo Mãe. **Continente**, Recife, ed. 253, julho de 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/a-menstruacao-de-valter-hugo-mae>. Acesso em: 23 jan. 2022.

NIGRI, Yasmin. Entrevista com Carla Diacov. **Revista Caliban**, Lisboa, agosto de 2017. Disponível em: <https://revistacaliban.net/entrevista-com-carla-diacov-ea943968d12b>. Acesso em: 20 já. 2022.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

ROTHENBERG, Albert. **Creativity and Madness: New Findings and Old Stereotypes**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. *E-book*.

SALIBA, Ana Maria Portugal Maia. Mulher: da cortadura à bordadura. **Reverso**. Belo Horizonte: Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, no 26, pp. 28-34, mar. 1987.

SAMPAIO, Cláudia R. **Inteira como um coice do universo**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

SANTOS, Cláudia Marques. **If you walk the galaxies: Cláudia R. Sampaio**. 2018. (40m18s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wqjbh5HMbDI>. Acesso em: 28 jun. 2021.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. São Paulo: Editora Graal, 1984.

WANG, Esmé Weijun. **The Collected Schizophrenias**. Minneapolis: Graywolf Press, 2019

ZACHARIAS, Ana Carolina Vincentini. Stella do Patrocínio, ou o retorno de quem sempre esteve aqui. **Cult**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/stella-do-patrocinio-retorno-sempre-esteve-aqui/>. Acesso em: 23 mar. 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

**APÊNDICE A: POSFÁCIO PARA *INTEIRA COMO UM COICE DO UNIVERSO*, DE
CLÁUDIA R. SAMPAIO (EDIÇÕES MACONDO, 2019)**

TEMPO DE EXPOSIÇÃO

Otávio Campos

No final do século XIX, o médico francês Hippolyte Baraduc, aproveitando-se do *boom* da fotografia nas práticas médicas, publicou o livro *A alma humana, seus movimentos, suas luzes e a iconografia do fluídico invisível*, em que dispôs diversas lâminas fotográficas nas quais pôde observar o movimento da alma das pessoas fotografadas. Em um procedimento relativamente simples, Baraduc, com sua própria câmera, apresentava diante de seu modelo, no escuro, uma simplíssima placa sensível e o desenho da alma do modelo efetuava-se espontaneamente.

O que para alguns poderia parecer uma mancha ou uma interferência na película fotográfica e em seu tempo de exposição, as experiências fotográficas de Baraduc tornaram-se uma *iconografia*, por onde era possível observar certa iminência revelada. Havia aí o procedimento de capturar, no registro do instantâneo, o objeto do estudo e o seu sintoma, já que seus modelos preferencialmente eram as mulheres loucas e as crianças perturbadas. Nas chapas pretas com algumas manchas brancas, Baraduc estudava a vibração da força vital cósmica de sua modelo, e pela interferência de sua mão, durante o banho revelador, revelava as linhas de força presentes durante um surto histérico.

Apontam os registros que o corpo do próprio Baraduc veio a se histerizar em contato com sua prática fotográfica. Seus “psiquicones” – retratos retirados a partir de um procedimento em que fotografava a si próprio durante o sono – traduziam a imagem de seu pensamento pensando em si mesmo, transformado em *autografia auracular*. O corpo do fotógrafo se transformou em seu próprio desejo de imagem, e seu pensamento procurava a si mesmo com a aparência de um espectro, um fantasma.

Já se passaram muitos anos desde que Baraduc realizou sua experiência, mas sua iconografia perdura em um imaginário afetivo e político que irrompe nossos dias. Por isso leio a obra de Cláudia R. Sampaio, poeta e artista visual portuguesa, como quem examina uma fotografia, ou melhor, uma outra iconografia, composta por chapas retiradas pela própria nas quais deixa a ver as forças invisíveis que transpassam um corpo marcado pela experiência do hospital psiquiátrico. Nessa trilogia, reunida sob o título *Inteira Como um Coice do Universo*, composta pelos livros *A primeira urina da manhã, 1025 mg* e *Outro nome para a solidão*, o que vemos é a comunhão entre

a experiência e a urdidura poética, mas experiência essa que foge dos relatos cartesianos da consciência. Tendo como tema comum o hospital psiquiátrico e o sujeito nos espaços de antes, durante e depois da internação, Cláudia constrói um *eu poético* da mesma forma que Hippolyte Baraduc trabalhava suas lâminas.

Construir uma imagem como quem fotografa é também saber lidar com as traições da fotografia: ter de controlar o tempo de exposição para tapar ou revelar a aura; ter de parecer consigo mesmo, com uma unidade perdida, durante a pose; ter de se habituar com um passado imóvel, que não revela outra coisa senão nossa própria finitude. Mas pode ser também inverter esse processo. A iconografia fantasmática de Baraduc só era possível por conta da placa que depositava *diante* do modelo, ou seja, é pela particularidade da placa, do procedimento, que se obtém os resultados, os quais, no caso de Baraduc, transformavam a prática médica em invenção figurativa. A maneira como Cláudia R. Sampaio deposita sua própria placa *diante* da experiência da loucura é o que vejo como a tentativa do retrato de um *eu* dilacerado pelo hospital.

Volto então à coletânea, que segue a ordem original de publicação dos volumes, para perceber como o sujeito lírico se revela textualmente, e, logo no primeiro poema, o que salta é:

Sai-se do hospital com a tontura
 dos círculos
 com uma picadinha no cérebro,
 uma barriga a mais
 sai-se com a Lena que grita
 pela mãe
 e com o Rui, que joga Sudoku
 com o diabo
 sai-se com feridas na língua
 e nos olhos
 e um coração espalmado e servido
 em travessa
 sai-se e fuma-se até ao vômito
 e cheiram-se as flores como
 se o início do mundo
 (...)

A obra se inicia indicando uma saída que é dupla: a primeira está narrativamente escrita nos versos: a saída do hospital, e a segunda aparece sintaticamente marcada no sujeito da enunciação, problematizando a própria construção de sujeito a partir da poesia. A partícula “se”, colada ao verbo, funciona, como indica a gramática normativa da língua portuguesa, quando não é passividade na ação, como um índice de indeterminação do sujeito. *Quem sai do hospital?* Essa

indeterminação se, por um lado, indica uma ação genérica e, ao mesmo tempo, coletiva (as pessoas saem assim do hospital), também pode denunciar uma falta de possibilidade na atribuição de autoria da ação. *Quem sai do hospital?* Não é um sujeito completo e soberano que abre o livro e proclama a experiência depois da internação, mas a dissolução de uma unidade fixa. A intromissão de uma primeira pessoa do discurso só chega no terceiro poema do livro, que a revela da seguinte forma:

estou no hospital psiquiátrico
 onde as árvores são mais descompassadas
 ainda estou metade debaixo da cadeira
 em que costumava sentar-me
 o Carlos cumprimentou-me e falou-me do tipo
 o que lhe apertou o pescoço
 não percebeu que estou toda colada
 e que me falta o pires para pousar a chávena

Há nesses versos uma chamada para um espaço de elocução e também para uma experiência. Fala-se desde o hospital psiquiátrico, ainda metade debaixo da cadeira. O que Carlos não percebe é que o *eu* está realmente todo colado àquele lugar, de onde só sai reduzido a uma indeterminação. Este *eu* que se inscreve tanto na escrita quanto na vida da poeta parece ter uma única constância: a indeterminação, o que se choca com o título do volume, que proclama certa unidade com o substantivo “inteira”. *Inteira como um coice do universo*. Estamos diante de uma iconografia, que busca a unidade do documento fotográfico, mas só encontra sua aura cósmica, realmente um impulso (violento) do universo.

Como se em uma escala vertical, a partir do poema percebe-se os movimentos para cima e para baixo do modelo fotográfico que, por fim, perde toda sua ancoragem física, tornando-se um holograma:

eles não percebem que eu também desabo
 instante sim, instante não
 são mais os sim, mas também não
 e eu não, e eu sim
 e assim sucessivamente
 para cima, para baixo
 para baixo para cima
 sempre um holograma

A imagem gravada na chapa, pelo filtro da poesia, é dissoluta, não distante dos espectros fantasmáticos dos “psiquicones” de Baraduc. O que resta, junto da experiência psiquiátrica, é um

resíduo do movimento. Resíduo este que não aparece apenas nos poemas, mas também nas pinturas de Cláudia R. Sampaio, como as que acompanham esta publicação, que constroem também sua pose de pintora. Na maioria dos casos, o que vemos em suas telas são mulheres, que muito lembram a própria artista, em um ambiente que beira o onírico. Seus quadros hoje em dia podem ser encontrados na Galeria Manicómio – um espaço destinado a divulgar a arte de pessoas com doenças mentais – em Lisboa, onde é artista residente.

O hospital aparece como um elemento paradoxal nesse panorama: se por um lado é instrumento de normalização e cura, por outro é agente de produção, tanto das criações artísticas como da própria concepção de loucura. Isso remonta toda uma história da loucura no Ocidente, e o seu envolvimento em um viés patológico.

A aparição da loucura como doença mental resulta da apropriação daquela pela razão, e é quando ela se mostra incapaz de razão e de verdade que é capturada pela medicina. Historiograficamente, a partir do século XVIII deu-se início uma série de disposições para excluir o louco da sociedade, como a negação de sua fala e os processos de internação, e foi somente no final do século seguinte, com a literatura, que a loucura voltou a se tornar manifesta, em textos como os de Artaud, Sade e Mallarmé, respingando por aqui até hoje em livros como os de Maura Lopes Cançado, Stella do Patrocínio e até mesmo Carla Diacov. Nessa virada, o louco deixa de ser aquele de quem se fala para ser aquele que fala.

Se em *1025 mg* o sujeito apresenta a escrita como um meio de não atrapalhar o mundo (“E nada disto chega, estou segura / por isso escrevo para não atrapalhar o mundo”), o que podemos perceber é, na verdade, um registro de mundo ou de um descompasso entre o *eu* e o *mundo*, pois, como no poema, cada um ocupa o seu polo de sentido. É a partir do seu trabalho de escrita (em suas linguagens distintas) que é possível à artista encontrar uma zona de equilíbrio, espécie de bengala imaginária no real.

A loucura irrompe, na obra de Cláudia R. Sampaio, como uma criação de sentidos novos, a partir da experiência. Como diz, a loucura ocupa também esse lugar da fotografia, iluminando à volta das flores, jogando luz para revelar as coisas. Revelação e criação andam juntas, como no projeto de Hipolyte Baraduc. A mão que leva a película à revelação é a mão que dá o tom ao trabalho. Ao revelar uma ótica da loucura, Cláudia R. Sampaio cria a própria ideia da loucura como gesto criador.

Acredito nas visões que aparecem sem
origens, na agressão clara dos sentidos,
transformando-os, tirando-os do lugar.
A loucura anuncia e rói, iluminando à
volta das flores

É acreditando nessa perspectiva criadora que podemos voltar a trabalhos como os que Nise da Silveira realizou em seus ateliês de arte para os internos de instituições psiquiátricas. Considerada como a pioneira da Reforma Psiquiátrica brasileira, Nise se recusava a trabalhar com os loucos com os famosos tratamentos de eletroconvulsoterapia, e prezava pelo desenvolvimento das práticas artísticas como uma forma de reinserção dos pacientes na sociedade e de vê-los com a humanidade que havia sido perdida nas práticas internatórias.

O movimento brasileiro da Reforma Psiquiátrica, que se iniciou efetivamente no fim da década de 1970, foi o responsável pela diminuição gradual dos leitos e dos próprios hospícios, onde milhares de internos ficavam abandonados e enclausurados, e pela despopularização de suas práticas desumanas, como os eletrochoques. Porém, no Brasil atual, o que temos observado é um desmonte desse movimento, ação semelhante a uma contrarreforma. A partir da Nota Técnica nº11/2019, o governo brasileiro apoia o retorno de uma lógica manicomial diante da loucura e do uso de álcool e outras drogas, que prevê, entre outras coisas, o estabelecimento da abstinência para usuários de drogas, a ampliação de leitos em hospitais psiquiátricos, e o financiamento de equipamentos de eletroconvulsoterapia.

Por esse motivo, é também com muita urgência que a obra de Cláudia R. Sampaio chega ao país. Em um espaço onde essa subjetividade tem sido negada, é importante ouvir uma voz que fale a partir de dentro. Talvez seja nesse movimento de revelação/criação, de mostrar que existe uma humanidade na loucura, que a obra poética e visual da artista consegue transpor a barreira da “solidão” das chamadas doenças mentais. É importante este ato de deixar a ver, de deixar existir um descompasso entre sujeito e mundo, e é no último livro da trilogia que isso se torna mais evidente, em versos como “Um outro nome que não seja solidão / Um outro nome que nos distraia das nódoas, / que nos faça cair de pé como os gatos” ou como “Algo que nos fosse mais gentil / uma solidão com utilidade”.

Mas ainda é o tempo de exposição da chapa que controla o registro final. O poema ou a pintura trazem em si uma experiência momentânea, que pode ou não construir um quadro, mas é justamente isso: o instantâneo. É com essa traição que joga Cláudia R. Sampaio. Se, por um lado,

é um movimento brilhante e político deixar a ver a lógica da loucura, retirar os loucos de uma solidão compulsiva, por outro é ainda o violento desejo e seus movimentos que perpassam toda a obra. Depois do quadro, depois do poema, depois da fotografia o mundo continua a se criar e a se destruir, e aquele *eu*, que se contorce e se movimenta nos textos, se um dia existiu, vai embora junto de suas próprias bengalas do real ao final do poema. É o gosto que fica na boca no fim do livro, algo que, antes de ser capturado, foge, e é irreversível: “Repara como é precioso este momento de levantar o braço / levar a colher à boca / dizer adeus e não voltar”

APÊNDICE B: TATEAR OS DESTROÇOS DEPOIS DO ACIDENTE

“A intimidade era teatro”

Ana C.

@blessedboy1993

Quando escuto a música eu penso no filme
Feito de recortes de filmes
do Xvideos protagonizados pelo menino
Então eu baixo esses vídeos para o meu computador
Recorto as cenas em que o menino aparece
sem que esteja pelado por completo
E sem que envolva alguém pelado por completo
Eu preciso esconder ao máximo o pênis
do menino e o pênis do parceiro
De cena do recorte
Mas que ainda carregue o movimento
Do sexo
E os olhos do sexo
Então as disponho juntas na timeline
Penso em uma sequência, tomo posição
Posso diminuir a velocidade, aumentar
o zoom no rosto
do menino
Transformar o movimento uma dança
Fazer o desejo dançar na montagem
Eu penso na música do filme
Eu escuto a música muitas vezes pensando o momento
exato do corte
A câmera lenta percorre o corpo e o menino a encara
A virada da música e o corte
para os créditos nessa imagem congelada
O menino olha para o espectador e isso é um furo
O menino olha à câmera justamente na nota
Eu escuto a música e monto o filme de olhos fechados
Mas se pulo para a próxima e essa também me agrada
Monto o filme de outro jeito para pensar no furo
No corte dos créditos

De modo que caiba que ainda peça do espectador
Um susto, um pulo, aplausos
Isso é um procedimento para contar a verdade
E também para transformar o menino naquilo que quero
Nós não vivemos a criar furos, você me pergunta

CINEMA NOIR



1.

Pesquisa no Google, em 2021, uma tradução possível para a expressão “Go ballistic!”

O tradutor automático me oferece “ficar louco”, o que rejeito porque perde a força do imperativo e a sujeira da coloquialidade.

Procuro as recorrências da expressão em um aplicativo que me apresenta os contextos reais do seu uso, e acho engraçado que a realidade tem de ser transposta daquela que ele me mostra àquela na qual vivo para que eu consiga imaginar o que eu falaria, na minha língua, o que diz a outra língua naquele lugar.

Eu penso então em “meter o louco”, que mantém a loucura e deixa a expressão aberta para o seu contexto de uso mantendo ainda sua aproximação com a língua que usamos todos os dias.

Digo em voz alta: “Mete o louco!”, para testar o imperativo para que a expressão ganhe corpo para que me convença.

“Go ballistic!” foi o que gritou Anissa Weier, em 2014, dando uma instrução para sua parceira Morgan Geysler, que esfaqueou 19 vezes Payton Leutner no meio da floresta.

2.

Luka Magnotta perfurou 19 vezes, em 2012,
o estudante chinês
Jun Lin, e depois o desmembrou e enviou algumas partes
do seu corpo para escolas primárias e para departamentos
de partidos políticos.

Luka Magnotta gravou o assassinato e divulgou
o vídeo na internet
O vídeo pode ser encontrado no Xvideos
O vídeo foi postado em 12/05/2012, se chama
“1 Lunatic 1 Ice Pick” e tem mais de 5 mi de visualizações.

Nas imagens do filme postado na internet o que se vê
é um homem nu atado à cabeceira da cama
a ser repetidamente
golpeado com um picador de gelo por um segundo
rapaz que está montado no seu tronco.
Esse rapaz é Luka Magnotta, ele está de costas para a câmera
de modo que só conseguimos enxergar
as costas do personagem
e também os seus movimentos dos braços

Durante o vídeo ouve-se ao fundo a música “True Faith”,
do New Order, de 1987.
É visível na parede por trás da cama,
como se fosse uma janela,
um pôster do filme *Casablanca*, de 1942.

3.

Em 2013 a escritora Esmé Weijun Wang
teve um surto psicótico
e em seguida foi diagnosticada com esquizofrenia.
Ela conta isso no livro *The Collected Schizophrenias*,
de 2019.

Ela descreve suas sensações quanto à realidade
durante a psicose.
Ela diz de uma falta de coesão no mundo,
e entre as partes do seu corpo,
como se seus membros tivessem sido cortados e divididos em sacos.

É difícil precisar o que é real, e o que não
Porque para isso precisamos transpor uma realidade
de um plano
para aquela que toca em nossa língua.
Esmé fala da esquizofrenia com cuidado, e pensa
nos pactos que fazemos
quando entramos no terreno da ficção, por exemplo.
Há muitas coisas assim na internet.
Nós compramos realidades que queremos, e isso acontece
em saltos, às vezes voltamos, às vezes nos confundimos.

4.

Na sala de interrogatórios, Morgan Geysler disse que esfaqueou Payton Leutner porque Anissa Weier gritou “Go ballistic!”. Então levaram a cabo o plano de assassinar a amiga para firmar um pacto com o Slender Man.

Procuro no Google uma tradução possível, em 2021, para Slender Man.

Ela não existe em português.

Se uma palavra não existe na nossa língua isso significa que aquela coisa não existe na nossa realidade?

O Slender Man, de acordo com a Wikipedia, é uma criatura fictícia que surgiu em um fórum de discussão na internet, em 2019.

O Slender Man existe na língua de Morgan e Anissa
O Slender Man existe na realidade de muitas crianças norte-americanas e, pela lenda, ele as persegue e as ataca em lugares como bosques e matas fechadas.

Anissa Weier, na sala de interrogatórios, disse que fazia um acordo com o Slender Man quando convenceu Morgan Geysler a matar Payton Leutner.

Com isso elas poderiam viver juntas ao Slender Man em seu mundo, e em sua glória. Isso era um pacto.

Payton Leutner foi esfaqueada 19 vezes
Mas não morreu
Ela se rastejou da floresta até a beirada da estrada e conseguiu ser resgatada ainda com vida.

Quando o homem a perguntou “Quem fez isso com você?”
Ela respondeu: “Minha melhor amiga”.

Morgan, Anissa e Payton
tinham 12 anos na época, em 2014.

5.

Um pacto é também um acordo

Acreditar é também um acordo

Esmé pensa no movimento

andar entre realidades, tocar a borda do real.

Esmé pensa que entrar e sair em uma realidade
pode ser um acordo, mas às vezes não.

Os filmes são feitos para isso,

ela lembra,

e nos emocionamos porque acreditamos

neles

e acreditamos neles porque fazemos

um pacto.

Em 1908, Freud publicou um ensaio

em que discute esse acordo que fazemos

com a realidade na obra de arte.

Ele fala de sublimação,

ele fala sobre retornos a estados psíquicos

anteriores, como as crianças e os psicóticos.

Ele pensa a sublimação como um acordo social.

Ele pensa a arte como agente de catarse.

Ele fala de um pacto que fazemos.

Os filmes são feitos para reforçar as realidades

que contam, e nós os aplaudimos de pé junto aos créditos

quando seu poder de nos convencer é eficiente.

Esmé pensa nisso para pensar em sua própria esquizofrenia.

Se eu digito no Xvideos “1 Lunatic 1 Ice Pick”

e assisto o filme

Luka Magnotta esfaqueia 19 vezes

o estudante chinês Jun Lin com um picador de gelo

Isso realmente aconteceu

em outro lugar?

6.

O filme *Basic Instinct*, de 1992, é uma obra-prima do neo-noir.

O filme foi traduzido para o Brasil com o título *Instinto Selvagem*

Eu não recorro ao Google Tradutor mas me pergunto o motivo de terem usado *Selvagem* para traduzir *Basic*, que pode se referir a uma coisa primária, um retorno a um estado psíquico anterior.

Na primeira cena do filme, vemos um homem deitado nu e atado à cama, com uma janela ao fundo.

Sobre ele, uma mulher, montada em seu tronco, o esfaqueia repetidas vezes com um picador de gelo.

Descobrimos, mais tarde, que essa mulher é a personagem de Sharon Stone, que ficou muito famosa pela cena em que cruza as pernas enquanto fuma um cigarro na sala de interrogatórios.

Nas imagens divulgadas do interrogatório de Luka Magnotta, quando ele foi preso pela polícia francesa, em 2014, Luka está sentado em uma cadeira de frente ao oficial, cruza as pernas e pede um cigarro.

Luka Magnotta planejou o enquadramento do assassinato de maneira que coubesse na tela.

Luka divulgou o vídeo do assassinato no mesmo dia na internet.

No YouTube encontro vários testes de câmera de Luka Magnotta

se apresentando em seleções de filmes.

Luka Magnotta é um modelo e ator

que quer ser reconhecido.

Luka Magnotta gosta muito de filmes.

Luka Magnotta quer estar no cinema.

Luka Magnotta pensa na imagem dele em frente às câmeras.

Na gravação que vemos da câmera de segurança do prédio
na noite em que Luka gravou o filme para a internet
ele para de frente ao espelho no hall principal
ele arruma os seus cabelos
ele fica um tempo arrumando os seus cabelos
e depois ajusta a camiseta melhor no corpo.

Essa gravação aconteceu no dia 12/05/12

Luka Magnotta está voltando para seu apartamento

Ele acaba de jogar na lixeira comum do prédio

Sacolas com algumas partes do corpo esquartejado
do estudante chinês Jun Lin.

“1 Lunatic 1 Ice Pick” já está disponível online.

Ele se olha no espelho

Está bonito que é um desperdício.

7.

Em 2013, a escritora Esmé Weijum Wang assistia um episódio da série britânica *Doctor Who*, de 1963, quando ficou perdida quando ficou confusa com a realidade da televisão. “Aquilo realmente aconteceu em outro lugar?”

Seu namorado então teve que lhe explicar o conceito de televisão: Na série há atores que também estão em outras séries e também em filmes, e em programas de TV. E esses atores têm vidas que são muito diferentes daquelas que vivem nos filmes, nas séries e nos programas de TV. Esses atores vivem na realidade. Esses programas, e essas séries, e os filmes foram escritos por pessoas, que também vivem na realidade. E elas escrevem histórias e realidades para serem transformadas nas histórias que vemos na televisão e no cinema. O namorado de Esmé quer mostrar a ela que essas pessoas são escritoras, são também escritoras. O namorado de Esmé quer mostrar a ela que a realidade da televisão é diferente da dela.

A personagem de Sharon Stone, no filme *Instinto Selvagem*, se chama Catherine Tramell, e é uma escritora. Catherine Tramell é suspeita do assassinato do astro do rock Johnny Boyz, executado como em uma cena descrita no romance de Catherine Tramell. O assassinato de Johnny Boyz é espetacular. Os escritores escrevem essas realidades, e o que fazemos

com elas depois disso é um pacto.

8.

Os detalhes sobre o assassinato de Malcoum Tate estão disponíveis na internet, como no site do Herald-Journal.

Malcoum Tate foi morto pela irmã, Lothell Tate, na beira de um rodovia, enquanto sua mãe esperava no carro.

A matéria que abro não apresenta o detalhe de que Lothell Tate atirou 19 vezes no irmão.

Lothel Tate, em 1988, usou uma pistola de calibre .25 para atirar 19 vezes em Malcoum Tate.

O calibre 6,35 Browning ou .25 ACP foi projetado por John Moses Browning, em 1905.

Seu desenvolvimento foi destinado para armas diminutas e porte velado e totalmente dissimulado.

A aplicação prática é para tiros a curtíssima distância.

É um calibre bastante popular embora não seja indicado para defesa pessoal em virtude de seu poder de parada ser muito baixo.

Essas informações foram postadas no site “O mundo das armas”, em dezembro de 2018.

Apesar de não dizerem nada sobre o caso Lothell Tate, dizem muito principalmente quando nos detemos na imagem do “poder de parada”, o que não impediu Lothell Tate de disparar 19 vezes contra seu irmão enquanto Pauline Wikerson esperava carro

A arma utilizada por Lothell Tate requeria da atiradora que fosse recarregada a cada 6 tiros o que a levou a parar o ataque, pelo menos, duas vezes

antes da próxima série
enquanto dizia
“Malcoum, eu te amo e eu só quero
o melhor para você”

Lothel e Pauline conferiram o pulso
de Malcoum Tate e então rolaram seu corpo
morto barranco abaixo
Antes de tomarem o carro
dirigirem de volta para Gastonia,
na Carolina do Norte, em 18/12/1988.

9.

No seu livro de 2008, chamado *Feminist Film Studies*, sem tradução para o português, a filósofa Terri Murray diz que o filme *Basic Instinct* é uma obra-prima do neo-noir que brinca e transgride as regras narrativas do *film noir*. Para chegar a essa afirmação ela analisa a personagem de Sharon Stone e suas façanhas dentro do arquétipo de *femme fatale*. Há uma tradução possível para *femme fatale* no português segundo a Wikipedia ela é Mulher Fatal, aproximando a personagem fatal da nossa realidade mas ainda assim precisamos operar alguns saltos para encostar a nossa língua nas pernas cruzadas da Sharon Stone em *Instinto Selvagem*.

A *femme fatale* é um dos elementos essenciais do *film noir*. O *film noir* também pode ser traduzido para o português (de acordo com a Wikipedia) como *filme negro*. *Film noir* é outra coisa. A expressão *film noir* foi criada pelo crítico francês Nino Frank, em 1946. Ele fazia uma analogia com os romances policiais da Série Noire, publicados pela Gallimard em 1945.

A trama do *film noir* normalmente gira em torno de uma mulher de virtudes questionáveis, a *femme fatale*. A *femme fatale* pode ser uma anti-heroína. No filme *Basic Instinct*, a *femme fatale* é a escritora Catherine Tramell.

Catherine Tramell está dentro do arquétipo de mulher fatal,
Além de ser a protagonista do filme.

A *femme fatale* é um arquétipo, e ela só existe no cinema

Os arquétipos são pactos sociais que fazemos

Os arquétipos trabalham com a ideia da representação
trabalham com a ideia da identificação.

A Wikipedia apresenta anexa uma série de filmes
que podem ser classificados como *film noir*
de acordo com suas características técnicas,
mas principalmente por conta do estilo visual deles.

O mais interessante é que essa denominação
só passou a existir

em 1946, depois do artigo de Nino Frank

Os realizadores de filmes *noir* que surgiram
na década de 40 não tinham

a consciência de que estavam fazendo *cinema noir*

Em 1940 o *cinema noir* não existia na língua deles.

Eles estão juntos nessa lista porque compartilham
uma realidade

Uma forma em comum de representá-la.

Os *film noir* falam de crimes,
e a iluminação deles é feita em zonas, manchas e flashes
capaz de estabelecer um isolamento
do ator separando o ator do ambiente.

Colocam em evidência.

Reconhecemos os tipos de personagens que se repetem

A *femme fatale* é um desses personagens

Eu penso na luz sobre a personagem de Sharon Stone
naquela cena de *Basic Instinct* em que ela cruza as pernas

Ela está em evidência?

Ela está separada do ambiente?

Isso realmente está acontecendo
em outro lugar?

10.

Luka Magnotta postou o vídeo do assassinato do estudante chinês Jun Lin na internet em maio de 2012. Foi por causa desse vídeo, disponível desde 2012, que a polícia prendeu Luka Magnotta, em 2014.

Por conta desse vídeo, postado na internet, o assassinato do estudante Jun Lin se tornou espetacular. O assassinato foi planejado para ser espetacular. Por conta desse vídeo, postado na internet, algumas pessoas puderam reconhecer as semelhanças entre o personagem Luka Magnotta e a personagem Catherine Tramell, de *Basic Instinct*. A *femme fatale* é um arquétipo.

A *femme fatale* precisa de uma condição essencial para existir: um pacto. A *femme fatale* só existe no cinema. A *femme fatale* existe porque vemos um filme e nos identificamos com ele, e criamos conexões.

No Brasil, o site Terra divulgou o caso Luka Magnotta, em 2014 dizendo que ele havia “matado o namorado”. O tom passional que o crime ganha, ao menos pelo título da matéria, também faz parte do espetáculo. O crime passional o deixa ainda mais perto da *femme fatale*. O relacionamento entre Luka Magnotta e Jun Lin ainda não é muito claro para as autoridades.

Nas imagens das câmeras de segurança no dia do assassinato Jun Lin está contente em entrar no prédio Jun Lin entra atrás de Luka Magnotta e eles parecem íntimos.

Jun Lin espera um pouco antes de entrar no elevador enquanto Luka Magnotta arruma o cabelo de frente a um dos espelhos do hall central do prédio.

Na sala de interrogatórios, quando foi preso pela polícia francesa, em 2014, Luka Magnotta fuma um cigarro e cruza as pernas. Isso foi gravado pelas câmeras de segurança. Esse vídeo também está disponível online.

11.

Na sala de interrogatórios, em 1990, Lothell Tate descreve o crime que cometeu:

“Eu disse Malcoum, eu disse, ‘Malcoum, eu te amo e eu só quero o melhor para você, e eu sinto muito’, e atirei nele...

Eu disse de novo, ‘Malcoum, eu te amo, e eu sinto muito’, e atirei nele de novo até ele parar de se mexer.”

Malcoum Tate foi dignosticado com uma severa esquizofrenia paranoica, e por causa disso havia sido hospitalizado diversas vezes, e preso por assalto.

Isso está descrito na matéria

“Morte dá fim a um pesadelo familiar”, de 03/04/1990, disponível online no site do Herald-Journal.

Em seu depoimento, Lothell Tate disse que o irmão vivia em uma realidade que colocava a dela e do resto da sua família em risco.

Malcoum Tate alegou que a filha de Lothell, de 2 anos, tinha o demônio no corpo, e que Deus o havia enviado para matá-la. Isso era um pacto.

Na noite em que Lothell atirou 19 vezes no corpo do irmão com uma pistola calibre .25

Malcoum rodeou a cama da mãe, da irmã e da sobrinha Com a intenção de matá-las.

Elas acordaram assustadas, ele deu uma “gargalhada louca”, e saiu do quarto.

Em sua sentença de julgamento, em 1990, o juiz disse a Lothell Tate que nunca havia visto um assassino tão cruel quanto ela

e os seus 19 tiros sobre o irmão.

O juiz Don Rushing classificou o assassinato como “brutal” e “sem paixão alguma”.

Lothell Tate dizia “eu te amo, Malcoum”, enquanto disparava.

Lothell Tate foi condenada à prisão perpétua.

Sua mãe, Pauline Wilkerson, pegou 10 anos.

Lothell Tate recorreu à sentença em 1990,

e foi negada.

Lothell recorreu à sentença mais uma vez em 1991,

e foi negada

como também foi negada em 1992.

Depois de deixar de tomar seus remédios para diabetes

Lothell Tate faleceu na prisão estadual da Carolina do Norte, em 1994.

12.

Em 2017, Anissa Weier, agora com 15 anos, se declarou culpada pela tentativa de assassinato de Payton Leutner.

Como ela foi apenas a mandante do crime, foi considerada responsável em segundo grau pelo ato. Foi condenada a 3 anos de tratamento em um hospital psiquiátrico.

Anissa Weier foi diagnosticada com transtorno delirante.

Anisse Weier gritou para Morgan Geysser:

“Go ballistic!” “Mete o louco!”,

que esfaqueou 19 vezes Payton Leutner no meio da floresta.

Morgan Geysser fez um acordo com a promotoria e se declarou culpada em primeiro grau.

Em troca disso, os promotores aceitaram a afirmação de que a condição mental de Morgan Geysser na época a impedia de saber que estava agindo errado.

Morgan Geysser estava agindo com as leis de uma outra realidade.

Morgan Geysser foi internada em um hospital psiquiátrico sob a pena de 40 anos.

Morgan Geysser foi diagnosticada com esquizofrenia precoce.

Os diagnósticos são também um pacto que as pessoas fazem sobre as outras.

Os diagnósticos, assim como os filmes, podem criar realidades.

Os diagnósticos são nomes dados.

13.

Luka Magnotta foi diagnosticado com esquizofrenia paranoica.

A sentença de Luka Magnotta, de 2014, está disponível na internet.

A sentença diz que Luka tem distúrbio de personalidade com *traços teatrais*,

juntamente com traços de narcisismo e antissociais.

Essa frase me lembra a cena de Luka Magnotta se arrumando

diante do espelho depois de descartar

partes do corpo esquartejado

do estudante chinês Jun Lin.

A sentença não fala nada sobre o filme *Basic Instinct*.

A sentença não menciona o arquétipo da *femme fatale*.

A acusação de Luka Magnotta alega que o assassino finge ser esquizofrênico, para atenuar sua pena.

A esquizofrenia pode ser uma não-realidade.

Luka Magnotta foi condenado à prisão perpétua, em 2014.

Ele cumpre a pena no Canadá.

Luka Magnotta ainda pode recorrer à sentença.

A página da Wikipedia para o verbete *film noir* traz uma série de características desse estilo.

O *film noir* não é um gênero, mas um estilo visual.

Os filmes em sua maioria são dramas inteligente e austeros permeados por niilismo, desconfiança,

paranoia e cinismo.

Se passam em ambientes realistas urbanos utilizando-se de técnicas como narração confessional e movimentos de câmera

com o ponto-de-vista do narrador.

Na página da Wikipedia para o verbete *film noir*, há um link sobre a expressão *femme fatale*.

A femme fatale

é uma das figuras centrais da trama do *film noir*.

Se clico no link que está na página

Sou redirecionado a outra página

Essa é uma página de desambiguação da Wikipedia que serve para evitar ambiguidades sobre um termo que tem significados diferentes apesar do mesmo nome.

Isso quer dizer que uma palavra

em uma realidade encosta de um jeito na minha língua,

mas essa mesma palavra pode significar outra coisa

nessa mesma língua, se estiver lidando com outro

movimento de registro.

Na página de desambiguação da Wikipedia

para o verbete *femme fatale*

aparecem as seguintes informações:

Femme Fatale pode ser:

Femme Fatale (canção),

canção da banda americana The Velvet Underground;

Femme Fatale (banda),

banda de heavy metal da década de 1980;

Femme Fatale (álbum),

álbum da cantora americana Britney Spears.

14.

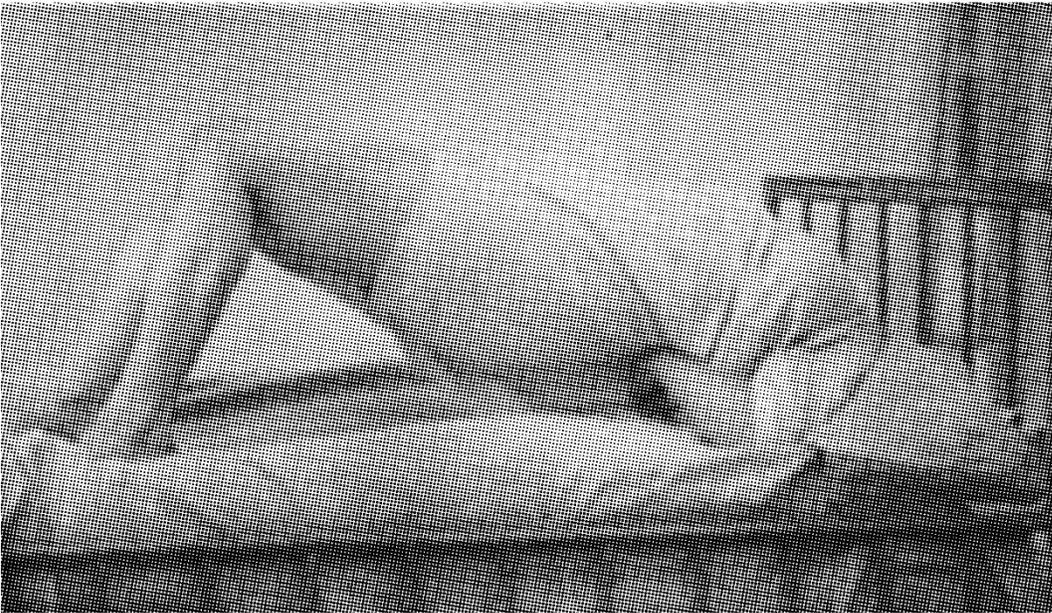
Em 2013, durante um surto psicótico, a escritora Esmé Weijum Wang assistia com o seu namorado um episódio da série britânica *Doctor Who*, de 1963. Esmé Weijum Wang, alguns anos depois, foi diagnosticada com esquizofrenia. Ela relata isso no livro *The Collected Schizophrenias*. *The Collected Schizophrenias* foi vencedor do Prêmio de Não Ficção da Graywolf Press, em 2019.

No fim do episódio de *Doctor Who*, Esmé se sentiu perdida: “Isso está acontecendo mesmo em algum lugar?” “Isso aconteceu de verdade em outro lugar?”. Então o namorado de Esmé precisou explicar a ela as diferenças entre a televisão e a realidade, sobre os atores e os papéis deles os escritores e os papéis deles e os pactos que fazemos.

Esmé Weijun Wang continuou confusa, mas depois assistiram a um episódio de *MasterChef* e isso a deixou mais calma porque o programa de culinária se parecia com a realidade que ela deveria acreditar.

CINEMA SNUFF





1.

Primeiro Augustine se contorce
 seu corpo escreve um arco
 Augustine emula uma ponte
 e depois congela

para o bem do fotógrafo.

(Isso está fotografado)
 (Essa fotografia pode ser facilmente
 encontrada na internet)
 (Essa fotografia está na página 119)

Augustine tem quinze anos
 e meio, em 1875
 sua doença ainda não foi inventada.
 Seu médico a observa
 toda uma turma a observa
 Ela retoma os ataques, caída no tablado
 o trêmulo dos músculos quase
 desmente a anatomia humana.

A plateia ovaciona
 o público vai à loucura
 e ela para em suspenso
 e depois retoma

Nessa próxima cena Augustine
 passas as mãos em fúria
 pelas duas coxas e as sobe
 levando junto os panos do vestido.
 Todo seu corpo, principalmente
 seu rosto jogado para trás
 principalmente seus dedos nervosos

2.

Tenho 29 anos, em fevereiro de 2021
e pesquisei no Xvideos todos os filmes
e fragmentos de filmes
que contenham o ator chamado
blessed boy
esse é um nome fictício
ele é um personagem.

Ele nasceu em 1993
o que indica que deve ter
27 ou 28
anos enquanto baixo e depois
disseco a lista dos vídeos
em que aparece alguns anos
mais jovem na tela
do meu computador.

Se eu faço um corte preciso
consigo chegar em uma sequência
de cenas em que ele aparece
na maioria das vezes sozinho.
O que não indica
necessariamente
que não existe relação sexual.

Trabalho na montagem
como quem corta e depois costura
as peças de um corpo.
Ele se contorce e vejo seus músculos
brilhando
em formas e sons
com alguém que está ausente
alguém que fica de fora

e depois goza.

Preciso voltar ao início
da sequência, talvez dispor de novo
os pedaços e recontar
a história com meu olho erótico.
Ver seus movimentos
ficando mais espaçados
raleando
medindo, por fim, esse quadro
exato em que o menino
fura a ilusão e olha
diretamente à câmera.
É nessa hora que eu pauso.

Eu penso no movimento
andar e criar realidades, fazer um pacto.
Os filmes são feitos para isso
Monto este filme em 2021
porque tenho paixão
porque destrocei em pedaços
várias sequências
de sexo que me revelam o menino.
Monto este filme como eu quero
e reconstruo cada parte
do corpo dele como se tateasse
os destroços
depois do acidente.

Amo este filme
enquanto assisto sozinho
com uma das mãos
dentro da calça

o menino olha para mim
é isto:
demoradamente
eterno tanto
quanto dura o peso

do meu dedo indicador
na barra de espaço
do teclado.

3.

O corpo despedaçado de Elisabeth Short
foi encontrado em um terreno baldio
na cidade de Los Angeles em 1947.
Betty Bersinger disse à imprensa
na época que pensou ter visto um manequim
de loja dentro de uma valeta.

De um lado a parte superior do tronco
os dois seios despídos à mostra
os dois braços para cima uma interrupção
na altura acima do umbigo.
Separada por alguns centímetros
a parte de baixo da peça
com as pernas abertas e os pés
pendentes.

Em seu depoimento
colhido pela polícia de LA
no dia 15 de janeiro de 1947
Betty Bersinger relatou que andava
com Anne, sua filha de 3 anos,
no subúrbio de Los Angeles
quando notou alguma coisa
branco no meio do mato.

Primeiro Betty pensou que estava diante
de um antigo manequim descartado
ou mesmo uma mulher bêbada
que dormia nua por cima da grama.
Demorou apenas alguns momentos
para que a dona de casa percebesse
que não se tratava de uma coisa
nem de outra.

“Eu fiquei muito chocada
e morrendo de medo.
Agarrei Anne
e nós andamos o mais rápido
que pudemos
até a primeira casa que tinha um telefone.

Na edição do Los Angeles Times do dia 16/01/1947
Betty Bersinger aparece em uma fotografia
de quase meia página
usando um casaco de peles
preto, da mesma cor do telefone dividido
em duas partes:
A primeira, a base, sobre a mesa que
também está visível na imagem
e, atados por um fio grosso, o pedaço
com o alto-falante e o fone
que Betty segura em direção ao ouvido
enquanto olha
para algum ponto fixo fora do quadro.
Ela olha para o que não vemos
Ela conversa com quem está fora
isso também não vemos, nós sabemos
apenas o que a fotografia
deixa passar
e também o seu furo.

Na matéria do jornal
a fotografia de Betty Bersinger
divide a página com outras
fotografias
essas de Elisabeth Short
essa com o tronco agora coberto
mas seu rosto morto
seus lábios cortados até quase a orelha
emulando um sorriso
direto à câmera
Elisabeth olhando para dentro
de alguém que a olha assim

demoradamente.

A fotografia de Betty Bersinger
não comprova o que aconteceu
de verdade
mas foi montada para parecer
o que ela realmente é:

Uma mulher bem penteada
que telefona à polícia
para relatar a descoberta de um corpo
desmontado.

(ninguém fala sobre os papéis
que pode-se ainda ver também
sobre a mesa espalhados inclusive
por debaixo do telefone.

O que eles representam para
essa história?)

Isso é uma narrativa,
como também são as fotos
de Elisabeth Short que ilustram
todos os jornais da época.

Isso é um espetáculo,
nós acreditamos.

As fotografias são feitas para isso.

Nós acreditamos.



4.

Quando o fotógrafo Paul Regnard
 instalou-se na Salpêtrière, em 1874
 Charcot tomou a fotografia
 como instrumento para catalogar,
 entender
 e também mostrar à comunidade
 a evidência espetacular da sua descoberta:
 a Histeria.

Nos fascículos da *Iconografia Fotográfica da Salpêtrière*,
 publicados em Paris entre 1875 e 1880,
 vemos um catálogo de poses
 e suas descrições
 mas principalmente mulheres
 congeladas em contorções
 olhos fechados e sorriso no rosto.
 A face da loucura começa
 a se desenhar em uma comunidade
 do Ocidente.
 As loucas da Salpêtrière
 — qual o traço adequado
 à expressão das paixões delas?

De acordo com Le Blum,
 se apoiando na filosofia platônica,
 tudo que causa paixão à alma
 leva o corpo a praticar uma ação.
 É esse código visível do sintoma
 que Charcot deseja encontrar
 na sua arma fotográfica.

Apesar de a Salpêtrière ter se tornado
 a grande fábrica de imagens

da loucura
mais ou menos por toda a Europa
as loucas e os loucos começaram
a ter que posar
se oferecer ao público
como descoberta e também desejo
dar a ver o que é visível
dar a ver a montagem
dos seus próprios corpos.

Não por acaso o desenvolvimento
da fotografia psiquiátrica no século XIX
deu-se ao mesmos passos da evolução
da fotografia forense
e podemos ver nos jornais da época
todas essas imagens do espetáculo
o corpo mutilado e a precisão
dos cortes nele
a disposição simétrica do
queixo e dos ombros durante o ataque
de uma alienada
as imagens do crânio fossilizado
de uma criminosa
a fotografia de alguém que sofre
mania religiosa
a fotografia no momento da prisão
a fotografia no momento da internação
a imagem acusatória
das criminosas
a imagem acusatória
das loucas
a imagem acusatória
a simples cumplicidade médico-policial
que a plateia confunde
com direção de cena e ovaciona
de pé ao fim do espetáculo.

5.

A escritora Esmé Weijun Wang,
em seu livro *The Collected Schizophrenias*,
conta que, durante um episódio psicótico
sem nenhum conceito estrito do seu *self*
e também do mundo ao seu redor
tentava se reestabelecer de novo
tirando séries de fotografias delas mesma
com uma Polaroid 5X-70 e também
com uma câmera Contax T2.
Era essencial que o processo envolvesse
filmes e negativos físicos
melhor ainda se resultasse
em uma revelação
instantânea.

Esmé diz que durante seus piores
episódios de psicose
a fotografia é uma ferramenta
que seu *self*-doente usa para acreditar
que existe.
A fotografia é uma forma
de representar a realidade, mas é
também uma construção e também
uma reencenação daquilo que acreditamos.
Esmé diz que
a fotografia é uma ferramenta
que seu eu-sadio utiliza
para experienciar de novo a perda.
Sua própria perda
Porque posar é uma experiência
de perda e de morte.

Posar é uma identidade

Posar é também uma urgência:
a urgência de ter de se parecer
consigo mesmo num dado momento

e esse momento vai chegar
e esse momento sempre chega, quase agora.

Posar equivale a inventar
para si uma mortalha
Susan Sontag, em *Sobre fotografia*,
diz que todas as fotografias são
memento mori.

Tirar uma foto é participar
da mortalidade, da vulnerabilidade
e da mutabilidade de alguém
ou de si próprio.

Posar é reconstruir para si
um corpo de reposição para o resto
futuro da semelhança.

Posar é uma micro experiência
de morte.

Gozar também é assim.

6.

Gozar também é assim.
Tenho 29 anos e entendo o filme
como uma sucessão de fotografias
que chamamos de frames
montar é sobre isso.
Recorto o frame
e depois estico sobre a linha
do tempo.

O menino imóvel olha
a câmera como um furo
Gosto de deixar o filme
com esse final estático
ele olha para mim
eu olho de volta
e o inverso.

Quais são essas imagens
que seleciono com o olhar
erótico?

Vejo nisso o movimento
íntimo da expectativa
— não há olhar
que não espere
eu olho & eu gozo
Olho o menino preso no filme
ele me olha de volta

por muito tempo.

7.

Diante de uma plateia
de quase cem homens Charcot
apresenta sua obra-prima:
Augustine!
que primeiro olha assustada
os rostos que a esperam.
Isso é o primeiro ato do espetáculo.

A expectativa é também um método
de se capturar o segundo
Augustine como uma atriz famosa
seduz com os movimentos bruscos
do seu corpo os olhares
que a esperam.
Augustine se contorce como
uma cobra se contorce a seduzir
animais pequenos
outros nem tanto que mais tarde
devorará
incólume ou nem tanto
enquanto prepara o primeiro
ato do ataque histérico
jogada ao chão tal epilética
a sacudir a levantar os braços
e as saias do vestido.

A cena de Augustine
comprova a teoria de Charcot

Apesar de ser ainda
um desafio para a fotografia
a captura.

Para Charcot assim como
outros médicos e também os policiais
da época
não se pode ter a pretensão
de haver visto realmente
qualquer coisa antes
de fotografá-la.
A imagem fotográfica
tem valor de indício
no sentido de prova judicial.
Mas a fotografia e seu desenho
sobre a chapa necessita de tempo
uma pausa no movimento
uma pose é preciso
tempo de exposição.
Sabe-se hoje que o primeiro modelo
a posar para um fotógrafo
ficou imóvel diante da objetiva
durante oito horas seguidas e era
ainda bem uma natureza
já morta.

Não à toa Augustine
se tornou a verdadeira face
da loucura, um paradigma.
Entre cada momento de ataque a menina
realizava uma pausa desmentindo
toda a anatomia humana
imóvel
um momento de tetania
como uma estátua de dor viva.
De repente, o pescoço se torcia,
e com tal violência o queixo
ultrapassava a omoplata
A perna enrijecia-se subitamente
os dois braços viravam para trás,
De repente,
e executavam muitas vezes
seguidas esse movimento cruel

para que outra vez na sequência
ficassem totalmente
imóveis.

Augustine se tornou uma estrela
por causa do seu desenrolar
temporal:
“repousos” e “entreatos”
dos seus ataques histéricos.
Os fotógrafos agradecem
e ela também.

8.

É como se isso fosse verdade
A fotografia é do desejo
a prova & o pacto.
Tudo na fotografia já é
objetivo
inclusive a crueldade.

Mas há também o que fica de fora
o movimento
e as pessoas
que não cabem no quadro.

Tudo que causa paixão à alma
leva o corpo a praticar uma ação
Por isso é preciso à imagem
um pacto, uma verdade
a catalogar o sintoma
para ser o próprio
sintoma.

Não à toa Albert Londe pensou
em protocolos para regular
as condições de visibilidade
dos corpos sintomáticos:

Uma cadeira de poses
que prendia os braços
e também o pescoço
e a cabeça das loucas
da Salpêtrière.

Nesse ato Londe
conseguia evitar o movimento real do corpo
para registrar a verdadeira
face do ataque sem interferência

Mostrar tal como
um assistente de palco
a verdade da melhor forma
possível ajustar os corpos
negociar os sintomas
revelar ao público que espera a evidência
espetacular da doença.

9.

Eu olho para que você
me olhe de volta e nisso consiste
a relação sexual.

A relação sexual existe
e aparece em tela
mesmo que eu recorte seu caráter
de par e deixe apenas
um dos membros visível.
Há ainda o que fica de fora
Há ainda o montador que se recolhe
com uma das mãos
dentro da calça do outro lado
do ecrã.

Paul Preciado acredita que a relação
entre sexualidade e cinema
não é da ordem da representação
e sim da produção.
Ele diz que a sexualidade
se parece com o cinema:
é feita de fragmentos espaço-tempo
mudanças abruptas de planos
sequências de sensações
diálogos apenas audíveis
imagens borradas que o desejo
encerrado na sala de montagem corta,
colore, reorganiza e cola.

A questão não é
se é a imagem é uma representação
verdadeira ou falsa
mas quem tem acesso

à sala de montagem.

A questão não é
se passo dois dias inteiros
pesquisando entre filmes pornográficos
as melhores imagens do meu ator
para construir minha narrativa
de verdade

mas qual o momento
mais oportuno enquanto ele se contorce
e goza
atuando em frente à câmera
eu opero a pausa
eu crio a pose
do menino suspenso no movimento
do transe
uma estátua de êxtase
olhando para mim
diretamente para mim
isso é um furo.

10.

Augustine modelo fotográfica
 Augustine atriz do espetáculo
 Augustine de verdade
 isso é um gozo
 isso é um jogo de dupla sedução
 Se ela imóvel olha a câmera
 (e posa)
 ela espera um olhar
 que a olhe de volta.
 Esse olhar é o da máquina e nunca
 o do fotógrafo que há por trás.
 Quem a devolve o olhar
 sou eu mesmo muitos anos depois
 Augustine está viva
 na *Iconografia Fotográfica da Salpêtrière*
 e também na página 163
 olha como seu olho erótico
 olha para mim
 por muito tempo.

A fotografia é uma suspensão
 do tempo-espaço e eu
 estou aqui agora.
 A fotografia é o resto
 futuro da semelhança e uma experiência
 de quase morte, como o gozo.

Se Augustine olha a plateia
 curiosa que a olha de volta durante as aulas
 de terça-feira que Charcot abria
 ao público no anfiteatro da Salpêtrière
 isso é um pacto.

A plateia espera o espetáculo
 Charcot monta a evidência espetacular
 Augustine espera o espetáculo

conta todos os dias durante a semana
 porque é quando ela se mostra
 ao público
 É uma atriz famosa em Paris
 a doente mais plástica e com o mínimo
 comando do médico
 se contorce, treme, baba e para
 Charcot aponta e é isto:

1. *período epileptóide*
 avança e depois para
2. *período de clownismo*
 avança-para
3. *período de atitudes passionais*
 avança-para-fala:
4. *período de delírio*
 “Você não quer mais?
 De novo...?”
 A histeria é isso, meus amigos.

A plateia aplaude
 Augustine se recompõe e ajeita os fios
 de cabelos soltos e as saias do vestido
 Na próxima semana
 se apresentará por aqui de novo, no mesmo horário
 Isso está no contrato.

11.

Elisabeth Short sonhava com as capas
dos jornais antes de ser encontrada
morta e dividida ao meio
pela dona de casa Betty Bersinger
na manhã do dia 15/01/1947.

Quando o LA Herald Expresse
divulgou em sua primeira página a foto
do rosto de Elisabeth Short com a boca
cortada em um sorriso que se estendia
de orelha a outra
ninguém sabia que ela
se chamava Elisabeth Short, tinha 23
anos e sonhava em ser
uma grande estrela de cinema
Ninguém sabia que ela
havia se mudado para Los Angeles justamente
para tentar uma chance em Hollywood.

Era essa a verdade
mas também havia a outra
que a fotografia estampava
na capa do Herald Express na manhã
do dia 16/01/1947.

O jornal Herald Express também
trazia em suas páginas internas algumas
fotografias do corpo partido
ao meio de Elisabeth Short
cuidadosamente montado
conforme foi deixado pelo assassino
seu corpo branco com os braços
para cima

com as marcas da violência
evidentes
mas o corpo limpo quase sem máculas.

Por causa da montagem
milimetricamente pensada
as autoridades da época
acreditavam que o crime havia sido
planejado para ser espetacular.
Uma cena de cinema
Uma pose de morte
Isso ficava bem para as fotografias
As fotografias do corpo
esquartejado de Elisabeth Short parecem
uma cena de ficção
mas são de verdade.
Essas imagens podem ser encontradas
facilmente na internet em sites específicos
de filmes e imagens de violência
e também de filmes e imagens
pornográficas.

Junto dessas imagens de Elisabeth Short
hoje em dia tão antigas
podemos encontrar também alguns vídeos
de decapitações cometidas
pelo Estado Islâmico e transmitidos
pela internet.
A diferença temporal entre
uma história e outra se dissolve
quando aproximadas pela ótica
do espetáculo
e daquilo que se dá a ver e aquilo
que é montado para ser visto.
Elas se juntam também
porque são de verdade.

Mas enquanto nas imagens
de decapitação vemos, mesmo que de relance,

a mão do decapitador
o assassino de Elisabeth Short
nunca foi encontrado apesar de, na época,
cerca de 59 pessoas terem confessado o crime
como quem deseja levar os créditos
por uma obra de arte anônima.
O repórter Bivo Means,
devido ao filme *Blue Dalia* lançado
no ano anterior
(e que conta a história
de um assassino misterioso)
chamou a atriz do corpo esquartejado
de Dália Negra
nome esse que foi mantido
por algum tempo até as investigações
concluírem que se tratava
de Elisabeth Short, 23 anos,
aspirante a atriz que tinha sido vista
pela última vez no dia 09/01/1947
tomando um drink no bar
do Hotel Cecil.

O que ninguém sabia
era que 66 anos depois Elisa Lam
seria vista pela última vez no mesmo
Hotel Cecil antes de desaparecer
por muitos dias
até ser encontrada
boiando nua e morta
em uma das caixas d'água do prédio
cravado como uma rocha escura
no centro de Los Angeles, CA.

As fotografias de Elisa Lam
não foram publicadas no jornal,
Mas podem facilmente
ser encontradas na internet
Elisa Lam olha para cima
como se posasse de olhos abertos

de frente à câmara
Elisabeth Short também tem os olhos
abertos mas sorri
enquanto posa para a fotografia.

12.

No seu livro *Invenção da Histeria*
George Didi-Huberman pensa na relação
que Charcot desenvolve com a fotografia
para criar a identidade visual da histeria

Uma lenda:

ter de ler uma identidade na imagem
criando o paradoxo da evidência
espetacular.

As loucas da Salpêtrière:

Como representá-las?

Qual o traço adequado à expressão
das paixões delas?

Com o desenvolvimento
da fotografia psiquiátrica no século XIX
as loucas começaram a posar
para mostrar quem eram
e para futuramente terem de se parecer
consigo mesmas
(às vezes com Augustine)
entre um ataque e depois o outro.
Didi-Huberman pensa então
o que pode ser desenrolado a partir
da pose e de suas intromissões como palavra:

1. de *ponere*, postar um personagem
colocá-lo de pé, posicioná-lo.
2. de pausa (*pausis*), a paralisação
a cessação, o tempo suspenso.
3. pausa é também o nome
de cada estação numa via sacra,
uma penitência na Via Crucis.
4. de *ponere*, por, depor

é estender no leito fúnebre
é acalmar para sempre,
até mesmo destruir, é sepultar.

Em sua obra sobre as fotografias de Diane Arbus
Susan Sontag argumenta que Arbus
queria seus sujeitos tão conscientes
quanto fosse possível,
atentos ao ato do qual estavam participando.
Em vez de tentar aliciar seus modelos
para assumirem uma posição natural
ou típica, ela os incentivava a serem estranhos,
ou seja, posar.
A pose, Sontag sugere, faz os sujeitos
parecerem mais estranhos e, no caso
do trabalho de Arbus, quase loucos.
As fotografias que Diane Arbus fez de travestis
e anões os apresentam ao mundo
como um *freak show*.
Assim como Charcot faz, Sontag critica
Arbus por usar sua câmera em vias
de encontrar e produzir suas aberrações.

13.

Snuff

nomeia um gênero
de filmes que pretendem
ser registros de assassinatos
ou torturas
destinados principalmente
a um público que paga para vê-los.

Mas a internet também propicia
a possibilidade de assisti-los
gratuitamente em plataformas
ilegais de reprodução.
E quando digo “ilegais” não me refiro
apenas a crimes de morte,
mas também àqueles que envolvem
pessoas realizadoras ou produtoras
lesadas em seus direitos autorais
ou em situações pornográficas.
No Xvideos, por exemplo, eu encontro
os vídeos do blessed boy
(mesmo que o ator já tenha
algumas vezes solicitado a retirada
deles da plataforma)
como também lançamentos recentes
do cinema nacional e estrangeiro
além de vídeos criminais
como “1 Lunatic 1 Ice Pick”
e as últimas imagens de Elisa Lam
no elevador do Hotel Cecil.

Paul Preciado acredita
que a destruição das Torres Gêmeas em 11/09/01
inaugurou uma nova era do snuff

televisivo.

Interrompemos nossa programação
matinal de noticiários, desenhos
animados e programas de culinária
para assistir algumas vezes seguidas
o primeiro avião já em destroços
uma cortina de poeira desde Manhattan
até a nossa sala
as pessoas gritando, a câmera
não mão deixando as imagens
ainda mais trêmulas.

Esse vídeo é de verdade
como uma fatia de horror a suspender
nossas ficções e o gozo ao olhar erótico
junto dele o choque
do segundo avião encontrando
a última torre intacta poucos minutos
antes de ela também
se espatifar e não ser nada
além de pó
imagem e história, de verdade.

As imagens do 11 de setembro
tomaram conta dos noticiários da época
e ainda podem ser encontradas em quaisquer
sites de vídeos na internet.
Vê-las repetidas vezes e não sei
se o que move essa busca é uma espécie
de desejo e prazer em ver
com os próprios olhos
que aquelas pessoas as quais
pouco distinguimos entre fuligem & ferrugem
morreram de verdade
Ou se é mesmo o susto
com a barbárie de serem justamente
de verdade.

14.

No site de vídeos Xvideos
é possível encontrar, entre outras coisas,
as imagens capturadas em um elevador
do Hotel Cecil na noite do desaparecimento
da estudante canadense Elisa Lam, em 2013.
A versão inicial dessa gravação
foi postada no site da Polícia de LA.
É um vídeo de apenas 4 minutos
mas tanta coisa acontece
nesse curto espaço-tempo que todos
que o assistem ficam obcecados
por ele.

Nos primeiros frames vemos um elevador
vazio
As portas se abrem e uma mulher entra
Nós já sabemos
que essa mulher é Elisa Lam.
Ela balança um braço, se inclina
à frente para olhar o painel,
aperta todos os botões da fileira central
depois vai para um dos vértices
do elevador
Elisa Lam parece tranquila
Põe a cabeça para fora,
olha para os lados
Depois volta e fica encolhida num canto.
Ela fica olhando para fora,
para a sua direita
Em seguida sai do elevador
e dá um pulinho.
Ela faz alguns passos estranhos
no corredor

quase uma *dança do quadrado*,
 entrando e saindo pela porta.
 Ela vai para a esquerda,
 e não dá mais para vê-la
 Só dá para ver um pedaço do braço dela
 em aproximadamente 1/6 da tela.

Por que o elevador não sai do lugar?
 Elisa volta
 a aparecer por completo
 e aí as coisas estranhas começam
 a acontecer. [
 A menina aperta todos os botões
 e ficamos confusos: “Por que está
 apertando todos os andares?”
 Ela passa a mão nos cabelos
 Os movimentos das mãos são estranhos
 e erráticos
 Ela mexe as mãos como se invocasse
 um espírito ou representasse algo
 a alguém]

Dá para ver os movimentos corporais,
 as ondulações
 Agora parece que está contando nos dedos.

Ela sai à esquerda do elevador e de repente
 desaparece
 Pensamos que o vídeo acabou
 e ficamos olhando um elevador vazio
 Ela não aparece no vídeo depois de 2’30’’
 mas, por algum motivo, esse vazio também
 está incluído nas versões que encontramos
 na internet.
 Enquanto Elisa está no elevador
 a porta nunca se fecha, diferente
 de agora em que ela se fecha muito rápido.

A porta volta a abrir

Nada acontece de novo
É como uma mini-história de fantasmas
de quatro minutos
E a história é sobre uma garota
que entra num elevador
o elevador está com defeito
Ela começa a se sentir aflita, sai
e o elevador volta a funcionar
Normalmente.

Em 3'59'' o vídeo termina
Na última cena, a porta se fecha
e ela nunca mais é vista de novo
Viva desse jeito
Isso aconteceu de verdade.

15.

Se eram de verdade os ataques
 de Augustine durante as aulas de terça-feira
 que Charcot abria ao público na Salpêtrière
 foi uma das dúvidas que assombrou
 a comunidade médica da época
 E nos assombra ainda hoje
 o que diz muito
 A histeria é uma doença da visão
 deixar ver
 dar a ver ser visto.

Didi-Huberman aponta na histeria
 uma dialética da sedução
 paralelo a uma dialética
 da dominação.
 A histórica ata o reconhecimento
 do desejo ao próprio desejo do outro.
 Ela permanece cativa
 Ela se sonha como ídolo feminino
 Ela é a *mulher fatal* para seu médico,
 sucede-lhe cativá-lo.

Então Augustine o fixa
 com seu olhar histérico & petrificado
 demoradamente
 entrega
 o que Charcot goza
 o que a plateia aplaude
 Dramatiza como se fosse
 pela primeira vez a dor primária.

Didi-Huberman ainda
 pensa na histeria uma regularidade

programada como os papéis
 do teatro
 Alucinar e se contorcer
 com a mesma fúria em horários fixos
 E nesse jogo de sedução e domínio
 da sedução
 foi possível então a Charcot criar uma doença inteiramente encantada.

A evidência espetacular
 era teatro
 Augustine sobre o tablado
 em poses e ataques sexuais
 que eram também sessões
 de catarse.
 Teatro contra teatro
 Charcot inventou um teatro
 contra a teatralidade histórica
 para denunciá-la como simulação
 e excesso
 de mimesis.
 As sessões aconteciam
 de verdade.

O encanto de e com
 Augustine
 tinha forma de pacto, um contrato
 algo como exercício de lei —
 isso que não se prendia no corpo
 mas uma condição de aparência,
 poses, atitudes passionais —
 sempre fadado ao calabouço
 da repetição
 “Você não quer mais?”
 “De novo...?”

16.

No livro *Testo Junkie*, publicado no Brasil em 2018, Paul Preciado diz:

“Na cultura popular, denomina-se *snuff* o filme que mostra o assassinato de uma pessoa (ou um animal) com um único objetivo de tornar essa morte visível, de transformá-la em representação pública e comercializável”

É interessante perceber que o cinema *snuff* começou como uma farsa em 1971. Os diretores de filmes Z, Michael e Roberta Findlay, rodaram *Slaughter* uma produção de baixo orçamento que combinava cenas eróticas e cenas de horror. Também em 1971 Ed Sanders entrevista Charles Manson. Charles Manson, em uma dessas fitas que facilmente podem ser encontradas na internet, relata ter gravado em vídeo alguns dos famosos assassinatos que seus adeptos realizaram. Nenhum vestígio desses filmes foi encontrado, mas nasce assim o mito do *snuff*.

Em 1972, o distribuidor de cinema
Allan Shackleton recupera
o filme *Slaughter*, acrescenta uma última
cena

em que uma das atrizes é estripada
(de modo fictício) diante da câmera
e relança a nova edição com o título
Snuff.

Esse filme, no entanto, só foi comercializado
em 1976, e gerou no público
um debate sem precedentes
sobre a veracidade da morte da atriz.
Sem outro interesse cinematográfico
ou narrativo
além da suposta cena do crime
o filme alcançou lucros inesperados.

No livro *Testo Junkie*

Paul Preciado diz:

“a noção de *snuff* opõe-se ao caráter
midiático, teatral e dissimulado
de toda representação,
afirmando, ao contrário, o poder
da representação para modificar
a realidade ou o desejo
de o real existir
em e para a representação”.

17.

O Hotel Cecil é um hotel de baixo custo no centro de Los Angeles localizado na 640 S. Main Street.

O Hotel Cecil existe de verdade e hoje ele é paradigma e modelo para filmes de ficção do gênero terror e mistério. Isso por conta do seu passado sombrio envolvendo crimes e casos inexplicáveis. Muitas pessoas que passaram por ali ficaram famosas não do jeito que gostariam, como o caso da Dália Negra Elisabeth Short grande artista de cinema que estampou uma única vez na vida todas as capas de jornais de LA com seu sorriso irônico entre cortado e real.

O Hotel Cecil é famoso também por causa de seus casos recentes como o do desaparecimento da estudante canadense Elisa Lam, em 2013.

O caso de Elisa Lam seduziu muitas pessoas interessadas em mistérios e crimes

As pessoas encontram na internet o Tumblr de Elisa Lam onde souberam entre outras coisas que foi diagnosticada com Transtorno Bipolar tipo 1.

O Transtorno Bipolar tipo 1 é uma doença que antes era conhecida por psicose maníaco-depressiva.

Essa tem como característica períodos de temperamento alterado, podendo ser maníacos e depressivos ou os dois em alternância.

Algumas pessoas acreditam que nas imagens

que vemos de Elisa Lam dentro do elevador
 ela está tendo um dos “episódios” do transtorno.
 Apesar disso ninguém consegue
 explicar seu corpo
 boiando morto na caixa d’água trancada
 por fora alguns andares acima.

Ao digitar no Google Hotel Cecil
 o algoritmo me indica algumas perguntas feitas
 por outros usuários que ele considera
 relevante para a minha busca. Essas perguntas são:

O que foi o hotel Cecil?
 Qual o novo nome do hotel Cecil?
 Quando foi criado o hotel Cecil?
 O que aconteceu com Elisa no hotel Cecil?
 Que hotel inspirou American Horror Story?
 Quem matou a Dália Negra?
 Qual o Tumblr de Elisa Lam?

Além do elevador, conseguimos ver
 um pequeno trecho do Hotel Cecil
 no vídeo em que Elisa Lam aparece
 pouco antes de morrer. Esse vídeo é real,
 Ele foi analisado pela perícia
 que indicou um aumento da velocidade
 na versão que conhecemos deles
 O que indica que tudo aconteceu de forma
 mais lenta do que sabíamos.
 Além disso, a perícia também
 constatou que na gravação algo
 em torno de cinco segundos foi cortado
 justamente no momento em que Elisa
 sai pela última vez
 do elevador e a porta se fecha.
 Essa é a única cópia à qual tem-se acesso
 indicando que nunca saberemos
 de verdade
 o que ficou de fora na montagem

desse vídeo.

Esse vídeo foi entregue à Polícia de LA
na manhã do dia 02/02/2013
pela direção do Hotel Cecil.

18.

Montar uma história pode ser
repetir à exaustão aqueles gestos
até que eles se pareçam cada vez
mais próximos da realidade na qual
devemos acreditar.

Quando Augustine fugiu
da Salpêtrière em 1880
ela fingia ser outra coisa.
Augustine se disfarçou de homem
levando as roupas que um funcionário
da instituição havia deixado empilhadas
sobre sua mesa.
Ninguém a reconheceu
fora do papel de louca semi-
nua e trêmula sobre o tablado de Charcot
Augustine era ainda
uma atriz, e, segundo registros,
começou uma carreira no teatro
após abandonar sua prisão.

Mas a repetição leva
à exaustão.
Dentro da estrutura
montada por Charcot com papéis
e cenas hipnóticas
certo dia diante
da plateia o contrato simplesmente
se esgota e deixa de funcionar.
O corpo de Augustine não
responde aos estímulos da hipnose
e a doença não chega à pele
treme seu corpo

Menos por causa da cura do que
pela ruptura da ficção
e a interrupção do próprio
espetáculo.

A plateia se frustra.

Um dos alunos de Charcot que acompanhava
a aula de terça-feira
chamado Sigmund Freud
comparou o evento a um teatro
em chamas:

“A cena muda por completo e é como
se uma peça fosse subitamente
interrompida por um evento da realidade.

Como quando um incêndio
é deflagrado durante uma apresentação
teatral e a plateia interrompe
o pacto buscando se salvar”



O PICADOR DE GELO

Em 1907 um paciente queixava-se
ao médico português Egas Moniz de sofrer
desdobramento físico e psicológico;
Egas Moniz ao ouvir aquilo lembrou-se
então de um poema recente que lera
e descrevia quase exatamente aquele estado.
A um aluno, confidenciou que o poema
parecia feito por um esquizofrênico.
Quando Moniz leu ao paciente os versos
do poema que ele acreditava
semelhante ao que estava sendo
descrito se surpreendeu ao descobrir
que havia sido escrito pelo próprio
paciente, que se chamava
Mário de Sá Carneiro.

Egas Moniz foi também responsável
pela criação de um procedimento cujo efeito
deixava os pacientes mais dóceis
e também mais controláveis.
A descoberta da leucotomia pré-frontal
fez com que Moniz fosse laureado com o Prêmio
Nobel de Fisiologia ou Medicina, em 1949.
Sua família, anos mais tarde, recusou
o prêmio devido às controvérsias geradas
ao confundirem a técnica de Moniz com
a lobotomia, que, apesar de ser bastante
semelhante supostamente teria
efeitos muito mais devastadores sobre
a pessoa que a sofria.

Recentemente, o Wall Street Journal descobriu
que cerca de 2.000 soldados depois
da Segunda Guerra Mundial receberam lobotomia

para solucionar problemas como depressão e estresse pós-traumático. Ainda há a suspeita de que as Forças Armadas Americanas utilizam procedimentos semelhantes, mas com nomes completamente diferentes para lidar com os soldados que voltam de missões no Oriente Médio.

A lobotomia consiste na retirada do lobo central do cérebro a partir de um furo feito pelo médico no olho do paciente
(um furo no olho)

Inicialmente as lobotomias eram realizadas com o auxílio de picadores de gelo para o procedimento. Com o picador o médico fazia uma perfuração atrás do olho do paciente e assim que a ponta chegasse ao cérebro o profissional girava e retirava um pedaço do tecido cerebral.

No filme “1 Lunatic 1 Ice Pick” o personagem Luka Magnotta usa um picador de gelo para matar o estudante Jun Lin da mesma forma que acontece no filme *Basic Instinct*. A personagem Catherine Tramell usa um picador de gelo para matar o astro de rock Johnny Boyz. A principal diferença entre os dois instrumentos usados é que no caso de Luka Magnotta sabemos que ele usou na verdade uma chave de fenda coberta de tinta prateada

O que nas imagens do vídeo não faz
nenhuma diferença, pois nós assistimos
e acreditamos
ser de verdade.

