

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

RAPHAELA DA SILVA RAMOS FERNANDES

Poesia e cena em *Regurgitofagia*, de Michel Melamed:
o desejo que borra

Belo Horizonte

2014

RAPHAELA DA SILVA RAMOS FERNANDES

Poesia e cena em *Regurgitofagia*, de Michel Melamed:
o desejo que borra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga).

Belo Horizonte

2014

Ramos, Raphaela, 1980-

Poesia e cena em Regurgitofagia, de Michel Melamed [manuscrito] :
o desejo que borra / Raphaela da Silva Ramos Fernandes. – 2014.
113 f. : il.

Orientadora: Maria Beatriz Mendonça.

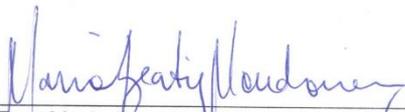
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Melamed, Michel, 1976- – Regurgitofagia – Teses. 2.
Representação teatral – Teses. 3. Poesia – Teses. 4. Teatro – Teses.
I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola
de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **RAPHAELA DA SILVA RAMOS FERNANDES** Número de Registro **2012736348**.

Título: “Poesia e cena em Regurgitofagia, de Michel Melamed: o desejo que borra”



Profa. Dra. Maria Beatriz Mendonça – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Renato Ferracini – Titular – UNICAMP



Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 11 de Agosto de 2014

Para Tom.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Tom pelas asas que me protegem e fortalecem as minhas.

À minha família pelo amor constante.

À minha orientadora, Bya Braga, pela poesia dos encontros, por sua generosidade e por me ensinar seu *modo de existência*.

Ao Michel Melamed, pelo acolhimento, pelos muitos *choques* e por contribuir para meu *entortamento*.

Às amigas Carú Rezende e Renata Rodrigues por compartilharem as *Coisas da atriz* e o *desespero* que me trouxe aqui.

Aos amigos, professores e funcionários do Curso de Especialização em Comunicação e Arte do Ator, da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Às professoras Lúcia Castello Branco, Leda Martins e Sara Rojo, aos professores Renato Ferracini, Antonio Hildebrando e Fernando Fiorese, aos atores Didi Villela, Brisa Marques e Assis Benevenuto, que me apontaram importantes caminhos.

Aos colegas, professores e funcionários da Escola de Belas Artes.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) pela bolsa de pesquisa.

Agradeço, por fim, a Deus pelas boas inspirações.

a palavra vive no papel
com vírgulas hífen crases reticências
leva uma vida reclusa de carmelita descalça

corpo palavra

o corpo aprendeu a ler na rua
com manchetes de jornais
jogadas na cara pelo vento
com gírias palavrões
zoando no ouvido
com gritos sussurros
impressos na pele

palavra corpo

a palavra quer sair de si
a palavra quer cair no mundo
a palavra quer soar por aí
a palavra quer ir mais fundo
a palavra funda
a palavra quer
a palavra fala:
- eu quero um corpo!

corpo palavra

o corpo sabe letras com gosto
de carne osso unha e gente
o corpo lê nas entrelinhas
o corpo conhece os sinais
o corpo não mente
o corpo quer dizer o que sabe
o corpo sabe
o corpo quer
o corpo diz:
- fala palavra!!!

palavracorpo corpopalavra

Chacal

RESUMO

A fim de confluir desejos, permitindo livremente seus borrões, proponho um estudo da criação *Regurgitofagia*, do *poetaperformer* carioca Michel Melamed. Refiro-me ao espetáculo produzido em 2004, com recursos da bolsa de pesquisa RioArte, e ao livro homônimo, lançado pela Editora Objetiva no ano seguinte. Embora a obra escrita tenha sido publicada após a estreia da montagem, foi a partir das palavras no papel que Melamed pensou sua *performance*, e o fez porque sua letra já vinha preenchida de ação e voz viva. A ausência de um nítido estopim, desse modo, logo revela a impossibilidade de categorizar o trabalho do artista. Nesse sentido, percebo espetáculo e livro, ao mesmo tempo, como poesia, cena, o apetite de uma pela outra e a autodevorção. Antes de aprofundar-me em *Regurgitofagia*, porém, examino de forma geral certa poesia atual que se pretende cena, porque sem cessar foi cena, e aproveita o perfil dos novos tempos para reafirmar-se sem limites. Em seguida, investigo certa cena que se sabe poesia, como sempre se soube, retomando hoje a intensidade dessa convicção. Nessas etapas, entremeio textos e frases de Melamed às contribuições de variados autores, como uma preparação para a análise de *Regurgitofagia*. Valendo-me de duas imagens – a de um ouriço enrolado em bola no meio da estrada, sugerida por Jacques Derrida, e a da estranha medida que separa terra e céu para os que habitam poeticamente, tratada por Martin Heidegger –, exploro vibrações. Assim, abordo o percurso do sujeito que se enuncia desde a escrita até a *performance*, saindo de si sem se abandonar, e a tremura da cena e de seu ator, num constante dentro-fora do caos, dentro-fora do mundo. Essas oscilações seguem o rumo da poesia, aquela que aumenta a voltagem da vida. Compreendo, portanto, ser necessário preparar-se para acolher o solavanco. Em sua obra, Michel Melamed recebe *choques* como poesia. Os espasmos vigoram seu corpo, disponibilizam-no à afetação, à troca de eletricidade. Melamed é homem que pulsa, seja por meio da escrita performativa, em desassossegado diálogo com o leitor, seja com o auxílio da máquina apelidada de “Pau-de-arara”, que, em cena, acopla-se a seus pulsos e tornozelos, transformando em descargas elétricas quaisquer reações sonoras da plateia, captadas por microfones. Ao vibrar, o artista se permite *ferir*, tal qual o ouriço, e se permite *abrigar* pela vida, numa misteriosa habitação. Com Melamed, alcanço certa região do cruzamento na qual vislumbro a *poesiacena* e a *cenapoesia*. Ou ainda: sua *poesiacenapoesia*, uma vez que não posso discernir onde começa um desejo e outro termina. Constantemente, eles escorrem e se (con)fundem.

Palavras-chave: poesia, cena, *performance*, fronteiras desguarnecidas, Michel Melamed.

ABSTRACT

In order to converge desires, allowing freely their blots, I propose a study of the *Regurgitofagia* creation, of the performer-poet from Rio de Janeiro Michel Melamed. I refer myself to the play produced in 2004, with funds from the research grant RioArte, and to the homonymous book, released by the Objetiva Publisher in the following year. Although the written work had been published after the debut of the spectacle, it was from the words on paper that Melamed thought its *performance*, and he did it because his words already come filled of action and alive voice. The absence of a clear fuse, thus, reveals the impossibility of categorizing the artist's work. In that sense, I perceive spectacle and book, at the same time, as poetry, scene, the appetite for each other and self-devouring. Before of I deepen myself in *Regurgitofagia*, however, I examine certain poetry that intends scene, because without cease was scene, and takes advantage of the profile of the new times for reaffirming itself without limits. Then, I investigate certain scene that itself aspire poetry, as always itself has known, resuming today the intensity of that conviction. In these phases, I intersperse texts and phrases of Melamed to the contributions of varied authors, as a preparation for the analysis of *Regurgitofagia*. Being worth me of two images – that of a rolled in ball hedgehog in the middle of the road, suggested by Jacques Derrida, and the one of the strange measure that separates earth and heaven to those who dwell poetically, suggested by Martin Heidegger –, I explore vibrations. Like this, I approach the journey of the subject that is enunciated since the writing until the *performance*, leaving of itself without be abandoned, and the flickering of the scene and of his actor, in a constant inside-outside of the chaos, inside-outside of the world. Those oscillations follow the route of the poetry, the one that increases the voltage of the life. I understand, therefore, be necessary prepare itself for receiving the jolt. In his work, Michel Melamed receives shocks as poetry. The spasms invigorate his body, make him available to the affectation, to the exchange of electricity. Melamed is a man that vibrates, either through performative writing, in an unquiet dialogue with the reader, either with the aid of the machine nicknamed of "Pau-de-Arara", which, on the stage, connects wrists and ankles, transforming sound reactions of the audience – captured by microphones – into electrical discharge. By vibrating, the artist is allowed to hurt, like the hedgehog, and allowing shelter for life, in a mysterious dwelling. With Melamed, I achieve certain region of intersection in which I glimpse to *poetryscene* and to *scenepoetry*. Or still: his *poetryscenepoetry*, since I cannot discern where begins a desire and another finishes. Constantly, they slide and (con)fuse themselves.

Keywords: poetry, scene, performance, unprotected borders, Michel Melamed.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Água (1953-1954)	17
FIGURA 2 – Coisa-corpo	23
FIGURA 3 – Palavras amolecidas	36
FIGURA 4 – Ponto	38
FIGURA 5 – Fluência	49
FIGURA 6 – Eu líquido	60
FIGURA 7 – Pau-de-arara	63
FIGURA 8 – Conexão	65
FIGURA 9 – Digestão	66
FIGURA 10 – Eu e Nós	67
FIGURA 11 – Outras provocações	68
FIGURA 12 – Borboleta apaixonada	69
FIGURA 13 – Aníbal	76
FIGURA 14 – Abuse e Uzi	78
FIGURA 15 – Roupa do desespero 1	80
FIGURA 16 – Roupa do desespero 2	80
FIGURA 17 – <i>Doorway to heaven</i>	85

SUMÁRIO

AS LONJURAS DO ANTES: <i>antes de mais nada, tudo</i>	09
O desespero	09
O monstro	11
A viagem	12
A fusão.....	16
1 PARA CELEBRAR A BURRICE DO OURIÇO: a poesia que se deseja cena.....	18
1.1 O sujeito sai de si: a vida no <i>entre</i>	19
1.2 Carne e outras carnes	22
1.3 O poema no acidente. As feridas	26
1.4 Um recanto sem paredes.....	30
1.5 Depois do automóvel.....	35
2 PARA VIBRAR ENTRE A TERRA E O CÉU: a cena que se deseja poesia.....	40
2.1 Caos de olhos revirados	42
2.2 Afeto longínquo. Derramamentos	46
2.3 A linha solidão-silêncio	51
2.4 Outro espaço possível.....	55
3 PARA SUPORTAR O TRANCO DO POÉTICO: <i>Regurgitofagia</i> , de Michel Melamed.....	61
3.1 <i>Poesiacenapoesia</i>	63
3.2 Trapos em alta voltagem.....	73
3.3 Resistências e desresistências	81
3.4 Treino para inadaptabilidade	88
LUZ E ESCURIDÃO: <i>por isso, se me falam “ponto”, não sei se é final</i>	92
REFERÊNCIAS	95
APÊNDICE	106

AS LONJURAS DO ANTES: *antes de mais nada, tudo*¹

Havia, então, o desejo. Nos confins e inícios, sempre ele. O furor do *eu* que salta em si mesmo, num desatino pelo de fora, em antecipada comunhão com o estranho². Pelas vias do desejo, cheguei ao teatro, à poesia³ e novamente ao teatro – experiências de risco. Era preciso, afinal, desaprender a amar o endireitado.

Obedecer ao desassossego,
ventilar-se,
permitir-se a tortuosidade do *outro*.

O desespero

Após dez anos de fazeres em cena, publiquei, em dezembro de 2010, o livro *Coisas da atriz*⁴, uma pequena compilação de 49 poemas que dialogam intimamente com a vivência no teatro. Enquanto editava a obra, produzi, em parceria com a atriz Carú Rezende e a diretora Renata Rodrigues, um espetáculo homônimo, criado a partir das poesias reunidas no papel. A montagem estreou na ocasião de lançamento do livro, na Casa de Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora, e foi apresentada inúmeras vezes até o verão de 2012.

Se desejo é revolução, uma revolução de si, impossível soffrear seu transbordamento. O desejo **borra**, radical e insatisfeito. Sempre em continuação, porque é de permeabilidade que se trata. Dessa maneira, irrompeu em mim, na esteira do livro e do espetáculo, a vontade de falar, de escrever sobre o que havia sido feito para, uma vez mais, provar poesia e teatro, ainda que em outro lugar. Afinal, “falar de poesia é também fazer poesia” (PUCHEU, 2007a, p.221).

Todo anseio pelo dizer, entretanto, segue acompanhado do pavor de ser aquele a findar o silêncio. Um conflito implacável, tão evidente quanto as perguntas: compete à arte o

¹ Poema presente no livro *Regurgitofagia*, de Michel Melamed (2005, p.19).

² Antecipo, nesse trecho de abertura, a noção de saída do sujeito rumo à alteridade, em (im)permanência no trânsito íntimo-alheio. Tal tema será abordado ao longo da dissertação, constituindo um dos fundamentos da pesquisa.

³ Refiro-me, como será exposto no excerto *Para celebrar a burrice do ouriço: a poesia que se deseja cena*, à feitaura poética verbal que resulta na existência do poema. Entretanto, desde já, questiono o poema como algo exclusivo da página do livro e também a estável divisão entre as variadas expressões.

⁴ Livro lançado pela Funalfa Edições (Juiz de Fora – MG), com apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura – Murilo Mendes.

discurso? Como pensar poesia e teatro se eles só atendem ao gozo do poema e ao enigma do fazer?

[...] Por vezes experimento o desejo de limitar-me a uma muda contemplação diante de uma obra acabada, pela consciência que tenho de que, de certo modo, nos domínios da arte e da literatura, estamos lidando com aquilo a que damos o nome de inefável (SARAMAGO, 2013, p.14).

Restou-me, assim, converter angústia em delícia (BATAILLE *apud* BRAGA, 2013), na tentativa de contaminação da teoria pela prática. Por que ocultar o que me invade, sendo eu também invasora? O desejo não me permitiria realizar meu trabalho, uma pesquisa teórica, sem os atravessamentos da prática, sem imersões em espaços poéticos que tomam para si olhos e mãos. Todo o corpo. Meu corpo em movimento, estirado no texto.

Ao longo dessa caminhada como pesquisadora, captei a dor, apreciando confluências. A mesma dor almejada pela poesia, que insiste e vive, despida hoje de formatos, temas adequados e suportes ajustados; íntima de tecnologia e multiplicidade. Junto à poesia, teima o teatro, lançando olhar desconfiado sobre linearidade, lógica, controle. Estariam os dois, como estratégia para repensar o presente, cumprindo profecias de morte ou em plena ousadia de retorno às lonjuras do antes? (Não pretendo, de modo algum, encontrar resposta única à questão. Talvez intencione, isto sim, esbarrar em duplos. Morte e vida. Agora e ontem. Frêmito e calma.)

Como já mencionei, os começos exibem o desejo inaugural, o mais incontrolável de todos, em sua fúria de acidente, na emergência do acontecimento. Desejo totalmente livre de compartimentações, imerso no “instante sem duração em que os sexos, as gerações, o amor e o ódio foram um só” (ZUMTHOR, 2010, p.12). Descubro aí a *palavra* antes da palavra, à qual se refere Antonin Artaud (1999). *Palavracorpo* ardente como voz e gesto, aberta ao disparate, à sobreposição de poesia, teatro, dança, rito. Não se sabe, com precisão, em que momento da história houve o rompimento de tais feitura. Certo é, porém, que elas nunca puderam evitar os vazamentos, os pedaços de uma em fuga para a outra.

Atendo-me ao Ocidente, lembro que Aristóteles (2000), em sua *Poética*, chamou tragédia e comédia de poesia. Curiosamente, a compreensão ainda recorrente a respeito do lírico, erguida pela subjetividade romântica nos séculos XVIII e XIX, não foi tratada pelo filósofo grego. Dessa forma, indago: por que exilar a poesia nos sentimentos solitários do poeta ou mesmo na invenção gutenberguiana do século XV, se ela é também – e sempre foi – ação e vibração emanada do *outro*? Por que não consentir, como clama Artaud (1999, p.89), a

união natural de poesia e teatro, “duas manifestações passionais”, “dois núcleos vivos”, “dois magnetismos nervosos”?

Foi no momento em que a poesia individual, que só compromete aquele que a faz e no momento em que a faz, grassava da maneira mais abusiva, que o teatro foi mais desprezado por poetas que nunca tiveram o senso nem da ação direta e em massa, nem da eficácia, nem do perigo. [...] Basta de poemas individuais e que servem muito mais a quem os faz do que a quem os lê. Basta, de uma vez por todas, de manifestações de arte fechada, egoísta e pessoal (ARTAUD, 1999, p.87-89).

O contemporâneo, como penso, vem engendrando respostas às questões anteriores. Não há motivos – ele diz – não há motivos para o exílio e a separação. As fronteiras, afinal, estão desguarnecidas (PUCHEU, 2007b). Ao menos, há o anseio do desguarnecer. O anseio, conseqüentemente, do limiar. Algo arriscado, é necessário que se diga, posto os princípios reclamarem a violenta invenção. Invenção do *eu* a partir do *outro*. O estranho garimpado no entranhável.

O monstro

Em meu garimpo, logo consenti que um monstro alcançasse o fluxo dos quereres na dissertação, causando destruição e recomeço. Meu objetivo inicial era analisar de que forma a poesia autoral, entendida como eixo do processo de montagem, poderia provocar a criação do ator em cena. Assim, havia proposto um estudo comparado entre *Coisas da atriz* e *Regurgitofagia*⁵, de Michel Melamed – espetáculo produzido em 2004, com recursos da bolsa de pesquisa RioArte, em sintonia com livro homônimo, lançado pela Editora Objetiva no ano seguinte. Com o passar dos meses, entretanto, percebi que tinha os pés sobre uma região de contornos penetráveis. Eu estava no *entre*, deslizando de um espaço a outro.

Em Michel Melamed reconheci poeta e *performer*, sendo os dois apenas um, propulsor de manifestações que surgem juntas: a poesia, já em seu nascimento, é cena; e a cena, desde sempre, foi poesia. Dessa maneira, deixei para outro momento *Coisas da atriz*, no projeto original, e passei a alimentar cotidianamente, de esguelha, o monstro eu-Melamed. Atendo-me, então, apenas a *Regurgitofagia*, noto que não é possível categorizá-la. Ao que parece, espetáculo e livro são, ao mesmo tempo, poesia, cena, o apetite de uma pela outra e a autodevorção. Com este trabalho, busco confluir desejos, permitindo livremente seus

⁵ A montagem, co-dirigida por Alessandra Colasanti e Marco Abujamra, faz parte da *Trilogia brasileira*, que reúne ainda *Dinheiro grátis* (2006), *Homemúsica* (2007) e a peça “extra” *Antidinheiro grátis* (2009). Mais informações em www.michelmelamed.com.br.

borrões. Minha intenção, portanto, desloca-se da ideia de transposição de um gênero a outro ou de recriação artística na junção de dois territórios, partindo a territórios indistintos.

A viagem

A esta altura, vejo-me próxima das discussões travadas nos dois primeiros excertos da dissertação⁶, nos quais entremeio poemas e frases de Michel Melamed, ainda sem alcançar *Regurgitofagia* na encruzilhada final. Nessa direção, primeiramente, examino de forma geral uma poesia que se pretende cena, porque sem cessar foi cena, e aproveita o perfil dos novos tempos para reafirmar-se sem limites. Em seguida, invado a cena que se sabe poesia, como sempre se soube, retomando hoje a intensidade dessa convicção. Devo ressaltar, contudo, que abordo *certa* poesia e *certa* cena atuais, pois, como menciona Antonio Cícero (2001), em seu artigo *Poesia e paisagens urbanas*, todos os caminhos trilhados ao longo da história das artes continuam disponíveis e podem ser escolhidos em algum momento ou lugar.

Sempre existirá, imagino, a poesia que se deseja poesia em livro, embora, segundo Paul Zumthor (2010), qualquer palavra condenada à escrita aspire à voz viva. O que procuro acentuar é o fato manifesto de que toda poesia pode ser lida, verbalizada. Porém, nesse caso, tratar-se-ia de falsa oralidade, conforme Zumthor (2010). A verdadeira oralidade – acrescenta o autor – encontra na *performance* seu principal elemento e fator constitutivo. Desse modo, o excerto primeiro deste estudo, *Para celebrar a burrice do ouriço: a poesia que se deseja cena*, investiga a poesia que nasce diante do abismo, pronta para unir-se ao desconhecido. Tal poesia, já na dimensão do texto, inventa-se cena.

Para explorá-la, evoco uma vertente do pensamento contemporâneo sobre o *eu lírico*. Michel Collot (2004; 2006), Dominique Combe (2010) e Jacques Derrida (2001; 2002) evidenciam um sujeito que sai de si: perde sua ilusória autonomia e vai em direção ao *outro*. Por conseguinte, esse *eu*, não mais trancafiado em sua intimidade, estende sua carne às carnes do mundo, faz de sua palavra gesto do corpo e, assim, performa. Do corpo do texto ao corpo do *performer*, portanto, o sujeito transfere-se com naturalidade, aberto ao *outro*-leitor-espectador. A poesia que se sabe cena, exposta ao acidente e à ferida – como um ouriço enrolado em bola, bem no meio da estrada (DERRIDA, 2001) –, revela-se crise e retorno, buscando seu recanto em um tempo de esvanecidas divisas. Antonin Artaud (1999) é também convocado a estender seu grito pela palavra no corpo e pela morte como vida. Paul Zumthor

⁶ *Para celebrar a burrice do ouriço: a poesia que se deseja cena*, excerto primeiro, e *Para vibrar entre a terra e o céu: a cena que se deseja poesia*, excerto segundo.

(2010), com suas contribuições sobre oralidade, e Jean-Luc Nancy ampliam os debates, ao lado dos autores de artigos reunidos no livro *Mais poesia hoje*, organizado por Celia Pedrosa (2000), e de poetas da atualidade, como Ricardo Aleixo (2000; 2009) e Ricardo Domeneck (2007; 2008), que criticam a prisão da poesia no livro. Por fim, Giorgio Agamben (2009) e Zygmunt Bauman (2001) oferecem-me seu entendimento sobre o contemporâneo, concepção que se desdobra nas demais partes do trabalho.

Sob o título *Para vibrar entre a terra e o céu: a cena que se deseja poesia*, alinhavo, no excerto segundo, debates sobre a poesia como forma de composição cênica, partindo do ensaio *Teatro e poesia nel Novecento: alcune riflessioni*, de Marco De Marinis (2011). No sentido inverso da pulsão, é agora a cena que se amarra à poesia. Compreendo que isso pode ocorrer de diferentes maneiras, mas opto por enfatizar o que De Marinis (2011) chama de um *fazer poesia com a cena*. No intuito de rastrear tal ambição, sirvo-me da misteriosa medida tratada pelo alemão Martin Heidegger (2008) em seu estudo sobre um poema tardio de Friedrich Hölderlin (1770 – 1843). Habitar poeticamente o mundo constitui medir uma distância que escapa, mas pode ser notada – entre a terra e o céu. Esse pensamento auxilia-me na aproximação com o habitar cênico que atrai uma *palavracorpo* em vibração porque poética, sem controle. Falo, então, de certa fatia do teatro atual, propensa à fragmentação, à desagregação do significado e à construção de um modo outro de existência.

A fim de refletir sobre experiências cênicas contemporâneas, De Marinis (2011) recupera exemplos de poesia composta com a cena no curso do último século: Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Living Theatre. Em seu encaixo, chego à *performance art* e a movimentos vizinhos que influenciaram o fazer teatral de hoje, nomeado por Josette Féral (2008) como “teatro performativo”. A noção de *performance*, por conseguinte, ilumina um espaço de negociação, ao longo do qual o desejo de poesia espalha-se e a cena abandona o cálculo: identidade fixa, unidade, lógos. Instaurado o caos⁷, essa cena agarra-se à linha solidão-silêncio e voa pelos ares, numa saída para potência e criação. Aqui, lanço mão das argumentações de Deleuze (1992, p.162) sobre o dizer “raro”, somente possível por meio de solidão e silêncio, pausas nas mesmices da vida na atualidade. Nesse contexto, trago ainda as contribuições do poeta Juliano Garcia Pessanha (2006a; 2006b; 2009), para quem a região da “palavra-quebrada”, poética, apresenta-se na oscilação. E é aí, depois do salto, num constante ir e vir, que a cena fabrica outro território, arrastando um pedaço de caos, permanecendo entre conforto e desconforto, dentro e fora do mundo, dentro e fora de si.

⁷ Como será explicado no excerto segundo, utilizo-me dos temas *caos, fuga e criação de novo território* a partir de uma exposição oral do filósofo português José Gil.

No arremate do excerto, discorro sobre o fazer do ator que, num estímulo ao fazer do público, aparece como elemento essencial na invenção poética pela cena. Contudo, além do *fazer*, importa repensar o *ser* do ator – ator-poeta que é autor e diretor de si mesmo ao conhecer e percorrer todo processo criativo.

Meu recorte, ênfase, envolve a poesia que se quer cena e a cena que se quer poesia, manifestações plenamente escancaradas à mescla. Logo, tomei como tarefa minha – no excerto terceiro, intitulado *Para suportar o tranco do poético*⁸: *Regurgitofagia*, de Michel Melamed – analisar a junção de desejos, a promiscuidade, tendo como foco o trabalho de Melamed, livro e espetáculo. O *poetaperformer* não sabe dizer ao certo se suas palavras nasceram para um ou para outro. “Tudo nasce pra tudo”⁹, justifica ele, tomando por poesia sua obra *regurgitofágica*¹⁰ como um todo. Para o artista carioca, a poesia alastra-se à medida que revigora o pensar e o agir de quem cria, dentro e fora da cena. Nesse sentido, não há limites entre as linguagens, como não há limites entre arte e vida.

Encontro, assim, em uma expressão do poeta Alberto Pucheu (2007a, p.220), “poesiavida”, a rota que me leva a certa região do cruzamento, totalmente improvável para espaços ou hifens entre os fazeres¹¹. Nela, vislumbro a *poesiacena* e a *cenapoesia* de Michel Melamed, ou ainda, sua *poesiacenapoesia*, uma vez que não posso discernir onde começa um anseio e outro termina. Constantemente, eles escorrem e se (con)fundem.

Intencionando debruçar-me sobre tal experiência, procuro investigar o discurso do artista ao longo dos dez anos desde a estreia de *Regurgitofagia* em 2004. Além de acessar pelo YouTube vídeos com apresentações de programas televisivos e entrevistas concedidas, recorro a textos escritos por Melamed e publicados em seu *site* e *blog*¹², a entrevistas e críticas presentes em jornais e revistas em versão *on-line* e a entrevistas específicas para a pesquisa realizadas por e-mail (cinco ao todo). Deparo-me, então, com múltiplos sujeitos e suas ideias cambiantes. Sobre esse ponto, o *autorator* observa: “[...] já não sei mais quem sou, o que

⁸ Título pinçado no ensaio *Poesia, para que serve? (Alternative take)*, que integra o livro *Pelo colorido, para além do cinzento (A literatura e seus entornos interventivos)*, de Alberto Pucheu (2007a).

⁹ Entrevista 1, realizada por e-mail, respondida no dia 24 jan. 2013 (ver APÊNDICE). Daqui em diante, passarei a referir-me a ela apenas como Entrevista 1.

¹⁰ Emprego o adjetivo *regurgitofágico* para referir-me à obra *Regurgitofagia*, livro e espetáculo.

¹¹ Aqui, inspiro-me também no poema *Palavra corpo*, de Chacal (2009), epígrafe desta dissertação, que, ao final, diz “palavracorpo corpopalavra”. Também por esse motivo, adoto a grafia *palavracorpo*, sem hífen, ao longo do trabalho, assim como *poetaperformer* e *autorator*.

¹² www.michelmelamed.com.br e www.michelmelamed.wordpress.com.

equivale dizer: sou todos esses e mais ainda os próximos. Saber que meus vários são visíveis é razão para certa trégua comigo mesmo”¹³.

De certa forma, por conseguinte, tangencio outras produções de Melamed, como as demais peças da *Trilogia brasileira*, a montagem *Adeus à carne*, de 2012, e a *performance SEEWATCHLOOK*, criada nos Estados Unidos em 2011 e base para a série *SEEWATCHLOOK – O que você vê quando olha o que enxerga?*, exibida pelo Canal Brasil em 2013. Utilizo-me de registros em vídeo de tais trabalhos e, com relação à *Regurgitofagia*, sirvo-me de um exemplar do livro editado em 2005 e da filmagem de uma apresentação de 2009, no Teatro Sesc Ginástico do Rio de Janeiro, disponibilizada pelo ator¹⁴.

Como salientei, nos dois primeiros excertos da dissertação, insiro textos e frases de Melamed entre as contribuições de variados autores, como uma preparação para o estudo de *Regurgitofagia*, aprofundado na etapa seguinte, em que reforço a abertura para múltiplas vozes (as de Melamed, poetas e teóricos), ainda no intento de aguçar a mestiçagem e emancipar o pensamento.

Minha atitude, assim, conecta-se à de Melamed. O carioca é cria de um grupo de poetas urbanos da década de 1990 que se reuniu por meio do evento CEP 20.000 – Centro de Experimentações Poéticas¹⁵, sob o comando dos escritores Guilherme Zarvos e Chacal. Com facilidade, ele aprendeu a esfacelar os gêneros, visto o CEP proclamar-se, já na atualidade, um “lugar indomável, onde ainda mora o desejo e a alegria de inventar” (CEPVINTEMIL, 2013). O artista parece integrar-se a uma geração, apontada pela ensaísta Suely Rolnik (1998; 2006), atenta às manobras do capitalismo e do modelo de existência em vigor. As reflexões da autora ajudam-me a pensar a relação de Melamed com a *antropofagia* de Oswald Andrade, uma vez que o *performer*, em devolução à proposta do *Manifesto antropofágico*, atesta ser preciso, agora, vomitar tudo o que foi engolido involuntariamente pelos sujeitos. Somente depois do incômodo e do expurgo, acrescenta o poeta, pode-se selecionar o que de fato merece chegar ao estômago. A *poesiacenapoesia regurgitofágica* vale-se, portanto, de ambiguidade, verborragia e demasiados fragmentos do mundo a fim de questioná-lo.

¹³ Entrevista 5, realizada por e-mail, respondida no dia 14 maio 2014 (ver APÊNDICE). Daqui em diante, passarei a referir-me a ela apenas como Entrevista 5.

¹⁴ Tal gravação e as das demais peças da *Trilogia brasileira* foram disponibilizadas a mim, no âmbito desta pesquisa, com acesso privativo pelo site Vimeo. A gravação de *Adeus à carne* tem visualização liberada: vimeo.com/40138393. Em minha análise, ao longo da dissertação, cito diversas cenas de *Regurgitofagia*. A cada citação, insiro uma nota de rodapé com o tempo inicial da cena na filmagem utilizada como referência no presente trabalho (ver MELAMED, 2009).

¹⁵ Sugiro um registro de Melamed, aos 15 anos, em 1991, falando um de seus poemas ao microfone em uma edição do CEP 20.000. Disponível em www.youtube.com/watch?v=UM1hm-YgL08.

Dentre os excessos, estão os incessantes *choques* enfrentados pelo indivíduo em seu cotidiano tecnológico: desde a estridente buzina de automóvel num cruzamento perigoso até a crua violência num vídeo acessado pela internet. Seja por meio da escrita performativa, em desassossegado diálogo com o leitor, seja com o auxílio da interface “Pau-de-arara”¹⁶ em cena, Melamed recebe *choques* como poesia, uma vez que, na rotina da vida, é capaz de suportar as descargas ativando um posicionamento crítico. Para sondar as muitas considerações possibilitadas pela noção de *choque*, recupero o filósofo alemão Walter Benjamin (1975; 1994) e seu conceito de “experiência vivida”, desenvolvido a partir das figuras do operário e do transeunte modernos. Seguindo esse rumo, introduzo as contribuições da pesquisadora Anita Prado Koneski (2009), ampliando, assim, os debates sobre a relação de Melamed com o público. Segundo o *poetaperformer*, a investigação referente à participação e invenção do receptor constitui uma das bases do “tripé conceitual” da *Trilogia brasileira*, sendo os dois outros fundamentos a instalação de um espaço de transgressão e a livre travessia por linguagens¹⁷. No que se refere ao último ponto, especialmente, lanço mão das análises de Alberto Pucheu (2004) e Eleonora Fabião (2011) sobre *Regurgitofagia*. De fato, Melamed não se preocupa com demarcações. Prefere mover-se desesperadamente, com “mil olhos”¹⁸, entre paixão e paralisia.

Não vejo divisão entre as linguagens. [...] Objetivando: o desespero. Existe um desespero em interferir. Essa interferência precisa de um estado mínimo de alegria e fé e paixão. Daí a paixão é febril e traz o desespero que é paralisante de novo. Então a faísca é o pêndulo entre a paixão e a paralisia.¹⁹

A fusão

Febre, faísca... Outubro de 2012, início da pesquisa.

¹⁶ “Pau-de-arara” é o nome dado a um tipo de tortura comum no período da ditadura militar brasileira (1964 – 1985), no qual o preso permanece pendurado por uma barra de ferro apoiada entre dois suportes, como mesas ou outros móveis. O torturado tem os pulsos amarrados e os braços envolvendo os joelhos, por cujas dobras passa a barra de ferro. Essa tortura era normalmente acompanhada de eletrochoques, afogamentos e da palmatória. Sobre o palco, Melamed tem os pulsos e os tornozelos ligados a uma máquina. Por meio dela, reações sonoras da plateia são captadas por microfones e transformadas em descargas elétricas. O artista faz referência à ditadura por diversas vezes. Logo no início do livro *Regurgitofagia*, há uma citação de Fernando Gabeira no *Pasquim*: “Os grandes caras da tortura no Brasil não são os bate-paus, os caras que chegam e te torturam, são os analistas, os ‘garotos de gabinete’, analisando o que você diz enquanto apanha e procurando suas contradições” (p.15). Parece-me importante salientar essa relação no ano em que se completa o cinquentenário do Golpe Militar no Brasil.

¹⁷ Entrevista 2, realizada por e-mail, respondida no dia 17 mar. 2013 (ver APÊNDICE). Daqui em diante, passarei a referir-me a ela apenas como Entrevista 2.

¹⁸ Entrevista 5.

¹⁹ Entrevista 1.

Ainda sem conhecer eu-Melamed – monstro que me roga: entorte-se! – já havia sido capturada por teatro e a poesia. Eles sempre ansiaram me salvar, amarrotando minhas certezas e perfurando a palavra longilínea. Teatro e poesia continuam sua tarefa, agora a me garantir que são um só, a inflamar minha vibração em direção ao *outro*.



FIGURA 1 – Água (1953-1954)
Escultura em bronze de Germaine Richier.
Foto: Centre Pompidou, MNAM-CCI/Adam Rzepka/Dist. RMN-GP.
Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2013, p.43.

Foi inevitável desmanchar-me.
Ser infiel aos restos do dentro apenas.
Saio e assombro-me com as águas alheias, enfim,
pervertendo minha solidez.

1 PARA CELEBRAR A BURRICE DO OURIÇO: a poesia que se deseja cena

[...] *Amo tudo que é estranho* [...] Michel Melamed (2005, p.83)

Na estrada, um ouriço pressente a catástrofe.
Talvez a anseie.
Fecha-se em si, vendo ainda a estrada.
Todo o seu corpo a vê.
Um corpo que se protege enquanto lança-se ao automóvel em movimento.
O animal sabe de si ao esparramar-se até a matéria do risco.
Seu desejo terá vindo de dentro ou de fora?

Recorro, acima, a imagens do filósofo Jacques Derrida (2001), apresentadas no ensaio *Che cos`é la poesia?*, para tatear certa noção de poesia²⁰, na atualidade, que se quer cena²¹, *performance*. Digo tatear, pois, tal qual o ouriço coberto de espinhos presente nas metáforas de Derrida, essa poesia não se deixa segurar firme. Possui *palavracorpo* e, ágil, vai ao encontro do *outro*, sem se abandonar. Talvez, ela surja já contendo em si mesma, no texto, uma dimensão performativa e, naturalmente, chegue ao corpo do *poetaperformer*. Pergunto-me se, ao vislumbrá-la, aproximo-me do resgate ou da crise. Tal poesia, afinal, sempre existiu? Ou, espelhando a fragmentação e a liquidez próprias do contemporâneo, confirma a morte dos gêneros artísticos e de suas nítidas divisões?

²⁰ A princípio, distancio-me da significação expandida do vocábulo grego *poiésis*: “ação de fazer algo” (BUARQUE DE HOLANDA, 1996). Recorro à feitura poética verbal, que resulta na existência do poema: “composição poética de certa extensão, com enredo” (BUARQUE DE HOLANDA, 1996). Porém, como poderá ser observado adiante, pretendo, neste trabalho, questionar o poema como algo exclusivo da página do livro. Ainda que tenha sido elaborado primeiramente para o suporte-livro, o poema não está confinado nele. Difícil, contudo, é a tarefa de distinguir poema (a parte) e *poiésis* (o todo): “No caso do poeta, [...] o que se faz é o poema, ‘uma obra em verso’, um objeto de linguagem (verbal) – ou melhor, *um objeto feito daquilo que para muitos constitui a tessitura estrutural da própria condição humana*” (NETO, 2009, grifo meu). De acordo com Jean-Luc Nancy (2005), a poesia (como qualidade, em sentido absoluto) pode encontrar-se, inclusive, onde não existe propriamente poesia (como discurso, um gênero no seio das artes).

²¹ Chamo de cena o que não é simples verbalização da escrita ou falsa oralidade (ZUMTHOR, 2010), ponto que será por mim abordado ao longo deste estudo. Para Zumthor (2010), ao alcançar a oralidade, a poesia tem na *performance* seu principal elemento constitutivo.

1.1 O sujeito sai de si: a vida no *entre*

Parece que quando alguém relaxa e deixa as fronteiras borrarem, coisas surpreendentes surgem. Michel Melamed (2013a)

Início, “pelo tato”, minha sondagem (ainda que alguma dor de espinhos seja inevitável – o primeiro de sucessíveis *choques*²²). Almejo apalpar essa poesia arisca e, de alguma maneira, aqui enunciá-la. Segundo Derrida (2001, p.113), para que isso seja possível, é preciso abandonar o saber e comemorar a burrice do ouriço: ao crer proteger-se é que o animal arrisca-se à ferida. “[...] Desmobilize a cultura, mas não se esqueça nunca, em sua douda ignorância, daquilo que você sacrifica no caminho, atravessando a estrada.” Pois bem, aconselhando-me também com Antonin Artaud, fecho os olhos para sentir o toque, para “acordar e olhar como num sonho, com olhos que não sabem mais para que servem e cujo olhar está voltado para dentro” (ARTAUD, 1999, p.6).

Desse modo, saio de mim.

Em seu texto *O sujeito lírico fora de si*, Michel Collot (2004) observa, analisando a questão do *sujeito lírico* no contemporâneo, que o mesmo está *fora de si*. Tanto perde o controle de seus movimentos interiores quanto se projeta em direção ao exterior. “Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si” (COLLOT, 2004, p.166). Ao retirar o sujeito de sua interioridade, o pensador francês afirma afastar-se de uma tradição cujas origens localizam-se na teoria hegeliana de lirismo. Para Hegel, o poeta lírico está fechado em si mesmo, em um mundo subjetivo²³ e circunscrito. Tudo o que ocorre ao seu redor serve-lhe como pretexto para que sua alma possa expressar-se (COLLOT, 2004). No entanto, ainda conforme Collot (2004), Hegel não descarta certa mediação em alguns casos, na medida em que uma situação real, oferecida ao poeta, pode arrancar-lhe sentimentos há muito escondidos na intimidade.

Hoje, a precipitação em direção ao alheio vai além das exceções e não cessa. Retornando a Derrida (2001), percebo que o animal alcançou o meio da pista, expondo-se ao acidente. Em contrapartida, seu desejo de morte avança em velocidade sobre ele *como se*

²² Trago, desde já, a ideia de *choque* proposta por Michel Melamed em *Regurgitofagia* (livro e espetáculo). Esse termo será empregado algumas vezes ao longo do estudo e explorado no excerto terceiro da dissertação.

²³ Conforme Milovic (2001, p.60), “o moderno esquecimento do *ser* é feito pela subjetividade”.

viesse do exterior. De acordo com Collot (2004), o *sujeito lírico* guarda em si uma instância ao mesmo tempo a mais íntima e estrangeira. O *mesmo* e o *outro*, numa “co-pertença conflituosa” (COLLOT, 2006, p.29). Assim, o autor – como ele mesmo destaca – vai ao encontro do pensamento heideggeriano da diferença ontológica, para o qual o *ente* não pode dissociar-se do *ser*²⁴, ainda que este ultrapasse absolutamente aquele. Sobre tal ponto, Collot questiona Derrida, ao afirmar que este último, num ato extremo, dissipa a alteridade, generalizando-a.

Se só há diferenças sem referência, não há mais alteridade, mas uma perpétua alteração, produzindo uma pluralidade indefinida. Alteridade provém do termo latino *alter*, que, como o grego *héteron*, define-se em função de um polo de referência, seja ele o Ego, o Mesmo ou o Um. O Outro não passa sem o Um. Não há alteridade sem ipseidade. O pensamento da diferença sem dúvida convém a uma escrita sem tema e sem referente, a esses jogos de escrita praticados por certa literatura contemporânea. Mas a poesia talvez não seja literatura (COLLOT, 2006, p.29).

De fato, para Derrida (2001), sem a presença do sujeito é que talvez possa haver poema. O *eu* nunca assina um poema; o *outro* sim. Mas o *eu* é ainda o lugar da partida do desejo e, dessa forma, não está “liquidado”²⁵.

O *eu* apenas é em função da vinda desse desejo: aprender de cor. Tenso para resumir-se a seu próprio suporte, portanto sem suporte exterior, sem substância, sem sujeito, absoluto da escritura em si, o “de cor” deixa-se eleger além do corpo, do sexo, da boca e dos olhos, ele apaga as bordas, escapa às mãos, você o ouve com dificuldade, mas ele nos ensina o coração (DERRIDA, 2001, p.116).

De todo modo, o *eu* e seu desejo cessam de pertencer exclusivamente a si mesmos. Segundo Collot (2004, p.165), a autonomia de “sua-majestade-o-Eu” nunca passou

²⁴ Conforme Milovic (2001, p.60), se, com a metafísica, não há nada de novo no mundo, para Heidegger, uma maneira de pensar possibilidades é “deixar o mundo ôntico e abrir caminho para o mundo ontológico, para as novas formas do *ser*, esquecidas pela metafísica. Ao mesmo tempo, isso quer dizer superar a estrutura da presença e, talvez, ter perspectiva de novos projetos, do futuro, do tempo. Daí a razão do título do livro de Heidegger: *Ser e tempo*. *Ser* não é presença; o *ser* se abre no tempo. A abertura depende de nós, é uma postura existencial. A possibilidade ontológica do *ser* é a possibilidade do tempo. Essa abertura confronta o essencialismo da tradição metafísica, elaborando-se, assim, o existencialismo na filosofia de Heidegger. Ele faz isso seguindo o caminho da fenomenologia de Husserl, em que a diferença entre o *ser* e as aparências é superada. Aqui Heidegger supera também a presença da subjetividade moderna dentro da fenomenologia de Husserl. Ao invés de falar sobre o sujeito, Heidegger se refere ao *ser-aí*, com sua estrutura fundamental de compreender o mundo”.

²⁵ Michael Peters (2000, p.81-82) analisa o tema: “o pós-estruturalismo nunca ‘liquidou’ o sujeito, mas reabilitou-o, descentrou-o e reposicionou-o em toda sua complexidade histórico-cultural [...] Em uma entrevista com [Jean-Luc] Nancy, originalmente publicada em *Who comes after the subject?*, Derrida questiona a interpretação que Nancy faz da ‘liquidação do sujeito’ e, ao discutir o discurso sobre ‘a questão do sujeito’ na França, nos últimos vinte anos, sugere, em vez disso, o *slogan* ‘um retorno ao sujeito, o retorno do sujeito’”.

de ilusão. Abandonando sua posição de soberano da palavra e do sentido e mantendo-se em trânsito entre o *eu* e o *isso* (COLLOT, 2006), o sujeito permite sua redefinição pelo pensamento e pelo ato contemporâneos e concede ao lirismo a possibilidade de discutir-se como expressão no mundo de hoje (COLLOT, 2004). Expressão aberta a outras expressões.

Em seu ensaio *A referência desdobrada*, Dominique Combe (2010) percorre historicamente o conceito de *eu lírico*, sobretudo na tradição teórica alemã. Passando pela subjetividade romântica²⁶, pela impessoalidade simbolista²⁷, pelas abordagens retóricas e fenomenológicas²⁸, o autor apresenta desdobramentos e impasses a respeito do tema, propondo a superação dos mesmos por meio da concepção desse *eu lírico* à luz de uma tensão jamais resolvida. Nesse sentido, ele questiona como o sujeito que se enuncia pode fazer referência ao poeta (estar em si) e, paralelamente, abrir-se ao universal por meio da ficção (ir ao encontro do *outro*). De acordo com o plano retórico, a resposta para tal interrogativa está em uma “redescricao” figural do *sujeito empírico* pelo *lírico*, “uma máscara de ficção atrás da qual se dissimula o sujeito lírico [que] poderia ser assimilada a um ‘desvio figural’ em relação ao sujeito empírico” (COMBE, 2010, p.124). Ou seja, nesse caso, tem-se uma “dupla referência” ou “referência desdobrada” (p.128), além de múltiplas leituras. No plano fenomenológico, a “dupla referência” diz respeito a uma dupla intencionalidade do sujeito:

²⁶ Não pretendo, neste estudo, aprofundar-me na gênese do conceito de *eu lírico*. Entretanto, cabem algumas observações a respeito. Sobre a subjetividade romântica, cito Combe (2010, p.114-115): “A problemática do ‘*sujeito lírico*’ (*lyrisches Ich*) procede, em grande medida, da herança filosófica e crítica do Romantismo alemão que se difundiu primeiro na Inglaterra, em seguida na França e depois por toda a Europa. A tripartição retórica pseudoaristotélica nos gêneros épico, dramático e lírico, como demonstra Gérard Genette, foi relida por A. W. Schlegel e, de maneira mais geral, pelos românticos alemães, à luz da distinção gramatical entre as pessoas. É dessa forma que, para Schlegel, assim como depois dele para Hegel, a poesia lírica é essencialmente ‘subjetiva’ em função do papel preeminente que ela confere ao ‘eu’, enquanto a poesia dramática é ‘objetiva’ (tu/você), e a épica, ‘objetivo-subjetiva’ (ele). A Estética de Hegel, posterior ao Romantismo, realiza de alguma forma a síntese dessa concepção romântica e lega à poética moderna o postulado da ‘subjetividade’ lírica”. Não à toa, tende-se, ainda hoje, a compreender a poesia lírica como “vocalização [para] exprimir [...] os estados de espírito do sujeito na sua interioridade” (p.115).

²⁷ Quanto à impessoalidade simbolista, recorro ainda a Combe (2010, p.117): “Com efeito, não é absolutamente fortuito que a sistematização crítica do *lyrisches Ich*, para além dos círculos filosóficos, se efetive por volta de 1900, no interior do grupo poético de Stefan George, profundamente marcado por Baudelaire, Mallarmé e os simbolistas franceses, traduzidos e comentados como modelos de uma ‘poesia pura’, em reação ao Naturalismo e à poesia social. Considerando que a vida do poeta importa pouco, o poeta se entrega ao rito elitista de uma obra sacralizada. [...] A subjetividade dionisíaca encontra, então, o ideal baudelaireano de uma poesia ‘impessoal’ (‘a impessoalidade voluntária dos meus poemas’); a busca de Rimbaud por uma poesia objetiva em que ‘eu é um outro’; a constatação de Ducasse de que ‘a poesia pessoal já marcou sua época de malabarismos e acrobacias contingentes’ e que é tempo de retomar ‘o fio indestrutível da poesia impessoal’; e, sobretudo, a exigência de Mallarmé do ‘desaparecimento elocutório do poeta’ até a ‘morte’”. Nesse caso, para Combe (2010), amplia-se a distância entre poesia e autobiografia.

²⁸ Exponho, adiante, neste parágrafo, as abordagens retórica e fenomenológica, uma vez que elas, segundo Combe (2010), levantam a problemática da unidade do *sujeito lírico* (dual, ele estaria entre a literatura e a biografia).

voltado para si e para o mundo, ele dirige-se para o singular e o universal, trata da autobiografia e da ficção.

Assim, Combe (2010) identifica o caráter de tensão do *sujeito lírico*, asseverando que este, altamente problemático e jamais acabado, *não é*, não possui forma estável. Vive no *entre*, num constante e vibratório movimento performativo de ir e vir, do empírico ao transcendental, do referencial ao ficcional, do indivíduo à personagem.

1.2 Carne e outras carnes

A urgência de dizer pode se transformar num grito, e a impossibilidade do grito, em um espasmo. Michel Melamed (2012a)

Até aqui, pretendi evidenciar o deslocamento do *eu* ao espaço de fora: o alheio. Desse modo, pouso as mãos sobre a palavra que se faz carne. Seguindo a abordagem fenomenológica²⁹ de reinterpretação da subjetividade lírica, Collot (2004) discute a *encarnação* do sujeito a partir das reflexões do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, para quem a noção de *carne* permite pensar a extensão do *eu* ao *outro*, ao mundo e à linguagem, num pertencimento recíproco. O corpo do sujeito entra, dessa maneira, em relação com as carnes do mundo, envolvendo-as e sendo também envolvido, vendo e sendo visto. Para Merleau-Ponty, a palavra surge, então, como gesto do corpo. “O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro” (COLLOT, 2004, p.167).

Tendo como sua a matéria do *outro* e a de tudo que segue até este *outro*, o *eu* não mais pode possuir a plena e inteira consciência de si mesmo. Ao incluir a alteridade, descobre-se e realiza-se como um *outro*. Collot (2004) cita ainda o poeta francês René Char para apresentar a emoção do sujeito também como *carne*, ao mesmo tempo palavra e mundo, realizada na forma do poema. Nesse contexto, lembro-me, uma vez mais, de Artaud (1999), para quem a crença na materialidade fluídica da alma é indispensável ao trabalho do ator. Conforme o pensador francês, as paixões estão submetidas às “flutuações plásticas da matéria” (p.154), o que amplia a soberania do homem, na medida em que ele se alcança no

²⁹ “A fenomenologia [termo usado por Husserl] teria de ser a ciência sobre os fenômenos, mas do modo como aparecem para a consciência. Isso significa que os fenômenos não são separados do trabalho da consciência, não estão fora dela, no sentido da tradicional relação entre o sujeito e o objeto” (MILOVIC, 2001, p.57).

sentido inverso, partindo rumo a seu duplo. “É sobre esse duplo que o teatro influi, essa efígie espectral que ele modela” (ARTAUD, 1999, p.153).

Uma monstruosidade, na opinião de Artaud (1999), instaura-se quando os seres humanos apenas sonham seus atos, perdidos em considerações sobre as possíveis formas desses atos e trancafiados em si mesmos, ao invés de serem impulsionados pelos próprios atos, arremessando-se ao estrangeiro. Atentando-me às duas possibilidades, levantadas por Artaud (1999), de se tomar posse da vida (*ser impulsionado pelos atos* ou *sonhá-los*), encontro em Collot (2004) um par semelhante: o indivíduo pode escolher *transferir-se* às coisas ou *impor-se* a elas.



FIGURA 2 – Coisa-corpo
Investigação *El borde silencioso de las cosas*, do Programa Dança e Políticas, da Área de Dança do *Centro Cultural de la Cooperación*, Buenos Aires, Argentina.
Foto Juan Gasparini, 2009.
Fonte: EL BORDE SILENCIOSO DE LAS COSAS, 2009.

No primeiro caso, abrir-se-á ao inesperado, ao inédito, perdendo-se nas coisas, abismando-se com elas, para se recriar. Em terreno desconhecido, o sujeito perde “o controle de sua língua e seu corpo” e “se inventa sujeito” (COLLOT, 2004, p.169). Ou ainda, “*projetando-se sobre a cena lírica* através das palavras e imagens do poema, ele chega a

apreender do fora seu pensamento mais íntimo, inacessível à introspecção” (COLLOT, 2004, p.169, grifo meu).

E aqui

– depois de sair de si e juntar a sua às carnes do mundo –

o sujeito **performa**³⁰.

Do tato à sinestesia, ouço Maria Gabriela Llansol me dizer: “O corpo e o poema são chamados a formar um ambo. Eles têm matéria, são cores em movimento” (LLANSOL, 2000, p.25). Ouço, ainda, o brado alto do *poetaperformer* carioca Michel Melamed: “[...] Que tudo seja atravessado por tudo, que as coisas se repitam, transformem, atravessem, coincidam, enfatizem”³¹. Foi preciso evocar uma vertente do pensamento contemporâneo sobre o *eu lírico* para explorar certa poesia atual que se deseja cena; que se contradiz ao proteger-se na palavra escrita enquanto busca o mortal, a cena: como na rodovia, o ouriço enrolado em bola, erguendo espinhos agudos (DERRIDA, 2001). Chego à *performance* posto que esse é o lugar do inominável e do inclassificável. Lugar da estranheza, do desconforto e, por conseguinte, da alteridade.

Em seu artigo *Literatura e performance*, Juliana Helena Gomes Leal (2012) salienta que a arte e a literatura experimentais apresentam inúmeros desafios àqueles que se dedicam a estudá-las, uma vez que certos textos literários hoje, tomados como organismos vivos, experienciam, performam. Apesar de alguma desconfiança, como acrescenta a autora, cresce entre os pesquisadores o interesse em pensar “o estatuto da escrita literária a partir do viés da *performance*” (LEAL, 2012, p.1). Exatamente por oferecer resistência a uma definição, o termo *performance* presta-se como chave de leitura para obras literárias que escapam aos rótulos.

³⁰ Refiro-me à ideia de desempenhar um fazer (ter uma experiência) e mostrar esse fazer. Saindo de si e levando seu corpo para agir ao lado de outros corpos, também seus, o sujeito vive algo único em determinado instante. Cabe ressaltar que, para Jean-Luc Nancy (2005), a poesia, em sentido absoluto, é sempre um fazer; aqui e agora. Neste ponto do trabalho, investigo o ato performativo na dimensão do texto escrito. Adiante, porém, chegarei à ideia de que esse sujeito pode efetivamente ir para a cena, assumindo o corpo do *poetaperformer*. O termo *performance*, neste contexto, também faz menção à *performance art*, assim denominada a partir dos anos 1970, reunindo tendências das artes visuais no período predecessor, como o *happening*, a *live art* e a *body art*, num retorno a manifestações vanguardistas do início do século XX. Quando falo de poetas atuais que buscam a poesia como *performance*, falo de propostas que discutem, amplificam, reconfiguram e transgridem tais experimentações.

³¹ Entrevista 1.

A perspectivação articulatória e agregadora, traço multifuncional, que o termo *performance* traz consigo dá abertura para a construção de uma crítica estimulante para leitura de um tipo de experiência literária que costuma tomar emprestado, reler, testar e se atrever a fazer uso das particularidades da dimensão orgânica e pulsátil do corpo como forma de subverter o disciplinar, de romper com as convenções narrativas (tanto no que se refere à substância como matéria literária, quanto às formas de organização desse material na estrutura composicional da obra) (LEAL, 2012, p.4).

Certa noção de *performance*, relevante por influenciar fortemente múltiplas experimentações de hoje, em diversas áreas, aparece por volta dos anos 1970 para auxiliar a compreensão de manifestações artísticas que não se encaixavam em gêneros até então conhecidos: teatro, dança, pintura, escultura etc. É necessário destacar, porém, que muitos teóricos apontam origens ancestrais para tal feitura. J. Glusberg (2011), por exemplo, afirma que a *performance* remonta à antiguidade, possui uma pré-história, uma vez que atrela o corpo humano ao ritual. De qualquer modo, conforme Eleonora Fabião (2008), toda disposição para definir *performance* ou enquadrá-la em determinados gêneros, inevitavelmente, esbarra em um falso problema. Em seu livro *Performance: uma introdução crítica*, Marvin Carlson (2009) sustenta que o termo tornou-se bastante popular nos últimos anos, ligando-se a inúmeras atividades nas artes, na literatura e nas ciências sociais.

Não se deve, conseqüentemente, deixar-se cair em vãos do estereótipo. A *performance* não prevê formato único: um artista e seu corpo, em uma ação ao vivo, sendo vistos por um público, num determinado tempo e espaço (LEAL, 2012). Se a *performance* requer matéria, esta nem sempre se encontra em estado visível. “Por que não qualificar como material também aquilo que sobrevive em nós como rastro indelével, como sensação etérea, como percepção fugidia?” (LEAL, 2012, p.3). E como não separar *performance* e visível se ela é também energia e fluxo? Há aqui duas vias, não excludentes: “corpo-vestígio” e “corpo como suporte”, para lançar mão de termos escolhidos por Leal (2012, p.3). Na primeira via, experimentando ser aquilo que não é, o verbo depara-se com a presença do corpóreo e arroja-se ao inominável. Transborda até o alheio. Assim, enquanto narra, o narrador vivencia a ação. “Narrar performaticamente é narrar o si-mesmo também a partir de um fora, do outro, do *exo* e situado numa localidade propositiva, cuja força reside nos meandros não delimitáveis do “mais além” interposto pelo transgênero performático (LEAL, 2012, p.6, grifo da autora).

Pois bem, a esta altura, avisto o sujeito no *entre*. Corpo e letra, numa “inseparação absoluta” (DERRIDA, 2001, p.114), estendem-se pelo espaço de fora, até o *outro*, e

performam³². Entendo, portanto, que há, entre as escrituras literárias de hoje, um veio que corre para o performativo. O texto, o narrador e a obra performam. Como visto anteriormente, o *eu lírico* também performa. “Colocando-se de corpo perdido nessa matéria-emoção, o sujeito encena e obra o colocar que o constitui” (COLLOT, 2004, p.175). Dessa forma, presumo, conforme possibilidade suscitada no início deste excerto, que a poesia aqui garimpada (aquela que se deseja cena e não somente a simples verbalização da escrita) pode nascer trazendo em si mesma, no espaço do texto, uma dimensão performativa e, naturalmente, **chegar ao corpo do poetaperformer**. Já cena. Ainda poesia. “Jáinda” (MELAMED, 2005, p.37).

1.3 O poema no acidente. As feridas.

A poesia é a capacidade de ver que tudo é extraordinário. A poesia está no olho, está no desejo de quem vê o mundo. Michel Melamed (2011)

Seguindo, então, uma pista deixada por Collot (2006) em trecho citado anteriormente³³, pergunto: e se poesia não for literatura? Ou ainda: o que é poesia? Faço tais questionamentos à espera do silêncio, chorando “o desaparecimento do poema – uma outra catástrofe. Anunciando o que é tal como é, uma questão saúda o nascimento da prosa” (DERRIDA, 2001, p.116).

Mas pode-se tentar de outro modo:

O poema é o corpo material das palavras, que possibilita o espanto de ver as coisas sempre pela primeira vez. [...]

O poema é a descoberta aterradora, porta de entrada para o reino das Mães. [...]

³² É preciso salientar que para Derrida (*apud* Féral, 2009) qualquer escrita é performativa. “Dizer que toda escrita é performativa no sentido de que sua significação não é dada de uma vez por todas, nem dada de maneira unidirecional, alinha-se com uma das principais preocupações da filosofia pós-moderna. No campo das artes, de um ponto de vista hermenêutico, os filósofos e críticos pós-modernos voltaram a questionar a autoridade do autor. [...] Toda escrita passa as intenções de seu autor, e aqueles que a recebem o fazem através de seus próprios caminhos, vivências, conhecimentos e horizontes de expectativas. Toda escrita (sobretudo artística) é uma escrita com buracos, com zonas de sombras, com contradições, com enigmas que cada um poderá preencher ou resolver à sua maneira, enriquecendo assim a rede de significados” (Féral, 2009, p.73). A autora comenta ainda que Derrida desenvolveu e ampliou os conceitos de J.L. Austin, teórico que, nos anos 1950, utilizou o termo performativo para designar as palavras que, ao invés de “dizer” alguma coisa, “fazem” alguma coisa. O conceito foi retomado por John R. Searle na elaboração da teoria dos atos de fala.

³³ “Mas a poesia talvez não seja literatura” (COLLOT, 2006, p.29).

O poema é aquele rosto desconhecido que vem ao meu encontro e me desafia (BARRENTO, 2001, p.35-36).

O poema é sem tesão e pleno de desejo (LLANSOL, 2000, p.18).

Logo, constato: todas as substâncias são possíveis à poesia. De acordo com o poeta e ensaísta Antonio Cícero (2000), os diferentes movimentos de vanguarda pretenderam, em seus manifestos e ações, responder questões sobre a essência da poesia. Cada corrente, entretanto, levantou determinadas prescrições, muitas vezes incompatíveis entre si. Tal observação permite a conclusão, segundo Cícero (2000), de que os poetas vanguardistas desvelaram caminhos até então inimagináveis ao romper com as noções, as formas e os meios tradicionais da poesia. Consequentemente, comprovaram o caráter acidental dessa feita, visto que as *novas* noções, formas e meios não se apresentam como essenciais. São possibilidades entre outras tantas existentes. Cabe assinalar, como acrescenta o autor, que nenhuma vanguarda descobriu a essência da poesia, embora todas elas tenham expandido sua compreensão, enumerando tudo o que um poema *não* precisa ter: história, tema elevado, vocabulário nobre, esquema métrico, verso, rima, ritmo, *enjanbement*, cesura e, até mesmo, palavra. Porém, isso “não nos permite dizer positivamente em que consiste a poesia” (CÍCERO, 2000, p. 21).

As vanguardas, ainda que em busca de especificidades, acabaram concedendo à história o conhecimento de caráter negativo: nenhuma particularidade é indispensável à poesia. “Descobre-se que a poesia não tem essência, ela é toda acidência” (CÍCERO, 2000, p.23). Como diz Derrida (2001, p.115), “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também”. Um acidente, por certo, leva à morte – uma morte capaz de significar vida. Conforme Artaud (1999), para que as coisas comecem de novo, é preciso que se arrebetem, que sofram de peste até a destruição na fogueira. “Trata-se [...] de não morrer morrendo”³⁴ (DERRIDA, 2002). Mesmo despida de todas as regras e características antes percebidas como essenciais, a poesia não deixa de ser poesia e adentra caminhos infinitos e contingentes.

Todas as possibilidades formais continuam disponíveis e são empregadas em algum momento ou lugar. O sentido de vanguarda não é a renúncia, mas a desprovincianização ou a civilização da arte. Ela demonstrou, entre outras coisas,

³⁴ Sugiro, a título de ilustração, um trecho da obra *O funâmbulo e o escafandrista*, realizada por Laura Erber em 2008 (série de trabalhos produzidos em Paris, durante um período de residência no Le Recollets, com uma bolsa da prefeitura da capital francesa). Disponível em www.youtube.com/watch?v=fG_r0heD4iE. A morte, aqui, surge como uma capacidade de se *chocar* – ler um livro e morrer, algo que nos acontece às vezes, como diz a breve narrativa de Erber.

que não é a obediência a esta ou àquela regra particular, a adoção desta ou daquela forma, a pertinência a este ou àquele gênero que garante a qualidade artística de uma obra (CÍCERO, 2000, p.21).

Atinjo, neste momento, a paisagem do hoje. E vejo uma disposição para o perigo, o risco. Esse é o ponto em que a poesia se encontra: não se pode assegurar como ela deve ser. Desde o século passado, indaga-se sobre crises e destruições. Contudo, as verificações cabíveis, sobreviventes na praia do contemporâneo, dizem que as antigas certezas – ou seriam ilusões? (CÍCERO, 2000) – foram as únicas a chegar ao fim. Algo natural, em tempos liquefeitos. Segundo Zygmunt Bauman (2001, p.8), em *Modernidade líquida*, os fluidos, por sua “extraordinária mobilidade”, servem de principal e mais adequada metáfora para a presente fase da era moderna³⁵, iniciada nas décadas de 1960 e 70. De acordo com ele, toda liberdade sonhada e possível foi atingida na atualidade, de modo que as convicções perderam-se entre longínquos vestígios. Daí, para Chacal (2000, p.54), estarmos no território da “poesia ao Deus dará”. O autor elege exatamente a liberdade ilimitada para avaliar a poesia atual.

Entramos no campo da parapsicologia aplicada ao devaneio. Da esbórnica como metro e rima. [...] O que acho útil na poesia de hoje é que ela é mais prática que teórica. Os preceitos foram às favas. Pensar sobre a poesia hoje não gera necessariamente regras, fórmulas, igrejas. Liberdade, essa palavra ultrapoluída, superfaturada, vigora agora (CHACAL, 2000, p.54).

Talvez seja mesmo impossível dissociar abrupta e totalmente um fazer de seu tempo. Quanto à poesia brasileira, especificamente, Ricardo Aleixo (2000) a concebe ostentando as inúmeras faces da presente era, ágil e inconstante. O autor diz não defender o que chama de “vale-tudo pós-moderno”, embora não se negue a examinar, “em nome de sabe-se lá quais critérios canônicos, [...] o possível valor do que quer que se proponha como poesia” (ALEIXO, 2000, p.156). Citando o historiador Nicolau Sevchenko, Aleixo (2000) adverte que o papel do artista hoje, em qualquer país, adquire mais importância na medida em que ele se dispõe a bagunçar as peças e a modificar as regras do jogo, reagindo, mas também provocando contingências.

No entanto, como argumenta Andrés Morales (2000), apesar da relação íntima entre arte e história, o poeta não está obrigado a testemunhar uma época ou a entregar ao

³⁵ O autor questiona (lembrando a famosa frase sobre “derreter os sólidos”, cunhada pelo *Manifesto comunista*) se a modernidade não teria sido um processo de liquefação desde o começo. A esse respeito, ele comenta: “Os tempos modernos encontraram os sólidos pré-modernos em estado avançado de desintegração; e um dos motivos mais fortes por trás da urgência em derretê-los era o desejo de, por uma vez, descobrir ou inventar sólidos de solidez *duradoura*, solidez em que se pudesse confiar e que tornaria o mundo previsível e, portanto, administrável” (BAUMAN, 2001, p.10, grifo do autor).

leitor uma fórmula feita para entender seu tempo, ele é livre para escolher o rumo de sua travessia. “A poesia [...] é uma pergunta [...]”³⁶ (MORALES, 2000, p.170, tradução minha). Seguindo nessa direção, retomo Bauman (2001) e acentuo: não há como definir o momento exato em que um sólido começa a derreter. Como pretender dar limites a uma determinada fase da história se o ontem *escorre* para o agora, e este, para o depois? Muitos elementos próprios do moderno são constatados hoje, porém, transmutados, seja pela tecnologia, seja pelos comportamentos que ela suscita. Também aqui **o sujeito está no entre**. “Não existe, então, oposição alguma: a história e o cotidiano, o hoje e o ontem, o imediato e o mediato se cruzam, se tocam, se desfazem um no outro, esvaziando-se, contendo-se, entremesclando-se”³⁷ (MORALES, 2000, p.167, tradução minha). O autorator Michel Melamed (2005, p.38-39) resume, jogando com as palavras: “Não se fazem mais antigamente como futuramente”.

Ao referir-se a uma outra maneira de o artista posicionar-se diante dos objetos e das coisas, permitindo o desencontro de palavra e ideia, Leal (2012) indica, entre outros tantos, um ponto de reflexo das multirreferências, da livre imaginação e dos excessos próprios à contemporaneidade. Nos anos 1930, entretanto, Artaud (1999) já havia bradado pela ruptura da amarração palavra-coisa, rogando que as palavras voltassem a ser gestos [proposição semelhante à de Merleau-Ponty, mencionada anteriormente, e em consonância com a abordagem de Paul Zumthor (2010), para quem os gestos, forma externa do poema, manifestam a ligação primária entre o corpo humano e a poesia].

Como se vê, o discurso de um tempo verte no seguinte (ou no anterior), ainda que se renove em outras águas. Para Collot (2006), numa equivalência com o pensamento artaudiano, a distância entre palavra e coisa não exila o poeta no silêncio inerte. Ao contrário, irrompe nele o anseio de renomear a coisa, unindo-se a ela. O sujeito, como já foi dito, está transitando entre o *eu* e o *isso-outro*, o dentro e o fora. Portanto, ao desaguar no hoje, o poeta não mais encontra espaço para dicotomias. Não mais há fronteiras nítidas. Melamed (2005, p.43) fricciona o tema, ironizando a velha insistência da vida entre dois polos: “Sim ou não? Sim-ou-não? Pensa rapaz, pensa! Tudo nessa vida é assim. De tudo pode restar apenas o não ou o sim”. Segundo Renato de Azevedo Rezende Neto (2009), em sua dissertação de mestrado *Ações plástico-performáticas, políticas e filosóficas da poesia brasileira contemporânea*, se a modernidade ainda resguardou o conceito de especificidade de cada

³⁶ “La poesía [...] es una pregunta.”

³⁷ “No existe, entonces, oposición alguna: la historia y lo cotidiano, el hoy y el ayer, lo inmediato y lo mediato se cruzan, se tocan, se deshacen el uno en el otro, vaciándose, conteniéndose, entremezclándose.”

gênero artístico, a contemporaneidade³⁸ expôs por completo a indiscernibilidade entre os fazeres. Se o moderno tendeu para a negação do passado, no contemporâneo, o artista tem à sua disposição os avanços tecnológicos e ainda tudo o que foi realizado anteriormente, todos os meios e estilos. Na mesma haste, depois do extremo, o pêndulo. Depois do sólido, o líquido (BAUMAN, 2001). Há, por conseguinte, a descoberta de outra relação, fluida, com o passado e o presente, a história e o hoje, a tradição e uma aposta radical (MORALES, 2000). Conectar-se a uma tradição não condena ninguém a pertencer a ela. Igualmente, em Giorgio Agamben (2009), ser contemporâneo significa não coincidir exatamente com o próprio tempo, significa aderir a ele, mas tomar distâncias, estando, por isso mesmo, mais capaz de apreendê-lo, por meio do deslocamento e do anacronismo.

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. [...] Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual ao compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, 2009, p.63-65).

Logo, ser contemporâneo quer dizer regressar, mas um regressar despregado da nostalgia. Trata-se, isto sim, de uma suspensão na caminhada. Um olhar voltado para trás, um corpo erguido ao futuro, mas totalmente imerso na vereda do hoje, apto a perceber o escuro além das luzes.

1.4 Um recanto sem paredes

A poesia nos espetáculos atua afirmando a diferença, a multiplicidade de interpretações e verdades... E não faço diferenciação entre poesia, espetáculo, Brasil... Michel Melamed³⁹

Se insisto, ainda, na ideia de colapso, naturalmente regresso à ideia de **morte como vida**. O poeta e filósofo Alberto Pucheu (2007a) distende esse oxímoro e alumia o

³⁸ Aqui faço o contraponto moderno-contemporâneo a partir da *classificação estilística* sobre a qual fala Cohen (1998).

³⁹ Entrevista 1.

anúncio da poesia: seus defuntos despertam-se, avançam e gargalham diante dos caixões que os aguardam.

[...] Não nos enganemos: a poesia não tem compromisso com a morte. Se, às vezes, a poesia mostra o que é pior do que a morte, é tão somente em nome de mais vida. Se a poesia faz de seu personagem, de seu *eu lírico*, de seu ele ou nós líricos, um defunto andante ou um sonâmbulo, ela quer apenas fazê-los atravessar a morte ou o sono para deles sair revitalizado, com uma nova vida jamais sonhada, com uma vida inaudita que a poesia teima em anunciar, ou, então, para tornar risível suas vidas anteriores cheias de forças militares que encarceram, fardam, prendem, fornecem patentes, classificam, enfim, com qualquer nomeação que estanca vida. Esses são os dois vetores intensivos de vida para os quais serve a poesia: o riso do sempre risível das propriedades individuais e a alegria de um começo vertiginoso (PUCHEU, 2007a, p.222).

Andrés Morales (2000) também substitui qualquer possível apocalipse por um protagonismo diferente, no qual a poesia esteja associada ao pensamento, à filosofia e à indispensável espiritualidade que sempre possuiu. Não se trata, como enfatiza o autor, de rechaçar as vanguardas, mas sim de “trocar as coordenadas e calibrar com mais precisão o jogo da aposta formal com o dizer, nunca frívolo, nunca vazio, do tema tratado”⁴⁰ (MORALES, p.170, tradução minha). Ou ainda, trata-se de “‘vomitar’ os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos redegglutir” (MELAMED, 2005, p.72).

A palavra crise, em Aleixo (2000, p.156), equivale ao orixá Exu, aquele “que pode restabelecer a ordem ou fazer tudo desandar de vez”. O autor não tem dúvidas: a poesia vive. Está na encruzilhada, de velas acesas. A diversidade e o desconcerto das vozes, a propósito, são duas de suas maiores riquezas. Aleixo (2000) menciona, então, algumas provas dessa vida atual de *palavra e movimento* (dois dos elementos sob o comando de Exu): recitais, *performances* multimídias, CDs, utilização de meios eletrônicos e textos com dimensão performativa. Ao que parece – para responder a uma interrogação de Octavio Paz⁴¹ – **poema e ato estão em fase de reconciliação.**

Neste ponto, aproximo-me ainda mais da poesia arisca que venho acoçando.
Esbarro em seus calcanhares.

⁴⁰ “Cambiar las coordenadas y calibrar con mayor exactitud el juego de la apuesta formal con el decir, nunca frívolo, nunca vacuo, del tema tratado.”

⁴¹ “Será uma quimera pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora?” (PAZ, 1972, p. 95).

E volto à questão: e se poesia não for (somente) literatura? Em sua vídeo-*performance Garganta com texto*, o poeta Ricardo Domeneck (2007)⁴² assegura que, ao invés de literatura, a poesia é de um tipo específico de *performance*. Domeneck comenta ainda:

ou ele [o poeta atual] acompanha o desenvolvimento tecnológico de seu tempo e entende que o papel como desenvolvimento tecnológico é algo posterior à invenção da própria poesia, e não há motivo para que a *performance* do poeta permaneça atrelada somente ao papel, ou ele leva a sua *performance*, através da linguagem, para os campos tecnológicos como o vídeo ou a arte digital, ou ele tenta retornar a poesia, por questões de saúde, à sua base oral, mas sem se perder em equívocos, dicotomias ingênuas entre natureza e artifício (DOMENECK, 2007).

Conforme Neto (2009), a poesia exclusiva do suporte-livro enfrenta situação difícil no país, especialmente pela ausência de público. O autor cita inúmeras ações (plástico-performáticas, políticas e filosóficas) que podem contribuir para o reencontro com o olhar do leitor. Ou – porque não? – espectador. Melhor: um leitor que sente e obra, desde o texto até a cena. Referindo-se à escrita performativa em geral, Leal (2012) observa que, ao narrar performaticamente, o narrador demanda, em paralelo, uma narração do leitor. Este é convidado, também, a *sair de si*, a experienciar, comprometendo seu corpo e sua mirada em um diálogo inter-relacional. Dessa maneira, o leitor “é levado, numa atitude responsiva, a performativizar subjetividades” (LEAL, 2012, p.7).

Também na poesia atual, naquela a que me refiro, o leitor recebe variadas propostas e a elas precisa acrescentar outras, pessoais, mostrando-se *ferido* e ativo, participando da *performance*. Essa dinâmica, como elucida Morales (2000), dispõe-se a atenuar algumas desavenças entre poesia e público, erguidas desde as vanguardas e o rompimento entre forma e fundo. A esse respeito, o autor defende o meio-termo ao sinalizar que a poesia não deve ser um tratado histórico, tampouco um manifesto estético. Para ele, o poema surge, diáfano, como um sinal das palavras do passado somadas ao olhar crítico em um hoje mediatizado, às formas que teve e pode ter e aos espaços entre realidade e sonho – marcas que, juntas, exilam o leitor da posição de objeto passivo. Lembro-me, nesse contexto, de Marcel Duchamp (1975), quando apregoa que o ato criador não é executado pelo artista sozinho, uma vez que o público se põe em contato com a obra e o mundo, estabelecendo decifrações e interpretações próprias e, conseqüentemente, acrescentando suas contribuições.

Esse movimento de abertura em direção ao leitor revela-se intenso numa poesia que, efetivamente, quer a cena (seja qual for, mediada ou não pela tecnologia) e vai até ela.

⁴² Paulista radicado na Alemanha. Além de *Garganta com texto*, indico *Epic glottis*. Disponíveis em www.youtube.com/watch?v=sZwFos5meBU e www.youtube.com/watch?v=Fvu5GvWaGag.

Inserido nessa vertente, o poeta Ricardo Aleixo (2009), que atua em poéticas experimentais com a voz, anuncia:

O performador,
no meu projeto pessoal
de criação,
é um tipo de leitor que
se dá a ler,
ao assumir e expandir
a condição performativa
da leitura.
[...] (ALEIXO, 2009).

Conforme já mencionei, o contemporâneo embaralhou os gêneros e os meios. E se, como brada Domeneck (2007), a poesia se define *performance*, é por estar negociando seu recanto, ainda que não encontre limites em paredes. Ao longo deste estudo, encontrei diferentes tipos de manifestação relativos à poesia que investigo. Resumidamente, cito três⁴³:

1) *performances* poéticas com ênfase no corpo e na voz do *poetaperformer*, em palco vazio, mas distante da antiga ideia de sarau: simples leituras em voz alta – falsa oralidade, segundo Zumthor (2010). Um exemplo seria o projeto Eco Performances Poéticas, em Juiz de Fora – MG⁴⁴;

2) *performances* poéticas com inclusão de música, dança, vídeo, cenários e adereços, como *Preparação para o fim do mundo*, de Brisa Marques, apresentado no dia 21 de novembro de 2012, no projeto Digas! Poesia Falada do SESC Palladium, em Belo Horizonte – MG;

3) *performances* poéticas gravadas em áudio e/ou vídeo. Num exemplo, *Ide verso*, de Marcelo Sahea⁴⁵.

Para um fazer que já foi considerado arte da imitação, reunindo epopeia, tragédia e comédia em suas origens gregas, e arte-modelo no romantismo, a poesia sempre se mostrou disposta a se adaptar, chegando, no decorrer do tempo, à canção, à prosa, ao cinema e à TV. Como sustenta Melamed (2005, p.121): “Não há um só caminho, uma só bandeira – mas um

⁴³ Meu objetivo, com este trabalho, não é o de esmiuçar as variadas maneiras de a poesia querer-se cena. Os exemplos trazidos são apenas alguns dentre muitos. Além disso, creio que a divisão aqui proposta se dá em termos teóricos e didáticos, pois, na prática, os modos se misturam, podendo uma *performance* poética com ênfase no corpo e na voz do *poetaperformer* trazer algum tipo de cenário e figurino e ainda ser gravada e, em seguida, exibida a um público ou disponibilizada pela internet. Essa mescla pode ser observada, por exemplo, no espetáculo *Regurgitofagia*, de Michel Melamed, que será analisado adiante.

⁴⁴ www.ecopoetico.blogspot.com.br. Sugiro a leitura de duas matérias sobre o projeto escritas por mim para o Jornal Tribuna de Minas. Disponíveis em www.tribunademinas.com.br/cultura/cha-nem-de-cadeira-1.475959 e www.ecopoetico.blogspot.com.br/p/imprensa.html.

⁴⁵ www.youtube.com/watch?v=HISxfx-qd5w.

excesso de mastros”. Após a noção moderna de especificidade dos mediuns, período em que as artes se voltam para eles, o contemporâneo arvora-se em complicador dessa relação, desmanchando o código e o objeto (NETO, 2009; TEIXEIRA COELHO, 2001), evitando que um gênero possa se reduzir a seu meio. Assim, não raros são os gritos **contra a prisão da poesia no livro**, a favor da ampliação de seu campo. Antônio Risério, por exemplo, defende que:

Na verdade, os discursos que querem reduzir a poesia a um dos formatos que ela assumiu, ao longo de sua longa trajetória histórica, indicam para mim, nada mais que a crescente ansiedade de literatos conservadores diante das transmutações formais que presenciamos – e, em consequência, diante da impossibilidade de sustentar o caráter único ou mesmo a hegemonia do modelo gráfico que eles elegeram para o fazer poético. Mas o fato – simples – é que a arte da palavra é anterior ao espaço gráfico gutenberguiano. [...] Só alguém completamente engeguecido pelo afã irracional de defender o seu sítio (ou a sua baía) escritural, frente à proliferação de signos e formas de nossa circunstância histórico-cultural, pode pretender que a materialização do poético somente seja viável através do medium gutenberguiano, pelo padrão/formato tipográfico que se estabeleceu com a impressão de textos compostos com versos livres. Os computadores, a holografia, o laser, o vídeo, etc., estão aí, à nossa volta (RISÉRIO, 1998. p.200).

No texto *O tal de voco do verbo visual*, publicado em seu *blog*, Domeneck (2008) refere-se ao trabalho pluralista com a poesia experimentado por poetas brasileiros na era digital⁴⁶ (vídeo, poesia sonora, gravação de leituras, *performance*). Para ele, “nada há de ‘vanguardismo’ nesse fenômeno, mas do testemunhar do nascimento de suportes tecnológicos que permitem ao poeta RETORNAR a características dormentes do fazer poético” (DOMENECK, 2008, grifo do autor).

Domeneck aposta nas novas tecnologias⁴⁷ para a superação do que chama de esboços traçados por grupos como o Noigandres⁴⁸, que, segundo ele, deixaram de lado o trabalho sonoro e corporal na poesia⁴⁹. Em âmbito mundial, conforme Paul Zumthor (2010),

⁴⁶ Domeneck (2008) cita: André Vallias, Lenora de Barros, Ricardo Aleixo, Marcelo Sahea, Marcelo Noah, Henrique Dídimo e Marília Garcia.

⁴⁷ Alguns teóricos, com respeito a esse assunto, também enveredam por reflexões sobre tecnologia, relação com o passado e perfil das atuais gerações. O francês Michel Deguy (2001), por exemplo, questiona: “As novas ligas possíveis com as artes antigas e as artes novas “tecnológicas” (vídeo, eletrônica da sonorização...) não impõem nova(s) aliança(s) em que a essência escriptural da poesia se apaga? A urgência de uma re-socialização da poesia para uma geração que deserta da leitura não leva a poesia para fora do livro?” (DEGUY, 2001, p.30).

⁴⁸ Formado, em 1952, São Paulo, por Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e, posteriormente, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald. O grupo, que assinou revista homônima de 1952 a 1962, foi iniciador do Movimento Concretista no país.

⁴⁹ Comprovando as esfumaçadas fronteiras entre moderno e contemporâneo, no Brasil, a questão da *performance* e o retorno à oralidade foram bandeiras levantadas em recitais e eventos pelo Movimento Modernista, no início do século XX, e, já nos anos 1970, pela chamada “poesia marginal” ou “geração mimeógrafo”, cujos artistas misturavam poesia, música e teatro num movimento transgressor e de reação à

um crescente número de poetas, desde a virada do século XIX para o XX, seguem engajados na procura dos valores perdidos da voz viva e da escrita com vistas à *performance*. Atualmente, aparecem multifacetadas expressões que unem, em *performance*, texto, voz, ação, energia e tecnologia. “Do fundo de um mundo esmigalhado pelo abuso da escrita, se erguem, em nossos dias, os apelos a essa unidade” (ZUMTHOR, 2010, p.207).

Artaud (1999) anunciou vorazmente, há mais de 70 anos, ser preciso acabar com a superstição dos textos e da poesia escrita. “A poesia escrita vale uma única vez e, depois, que seja destruída. Que os poetas mortos cedam lugar aos outros” (ARTAUD, 1999, p.87-88). Como nos adverte Derrida (2002), Artaud não deseja instaurar a mudez paralisada e absoluta na cena, mas sim que esta clame, ardente, antes de se permitir apaziguar na palavra, antes de aceitar que o ouriço abandone a estrada. O teatrólogo quer a palavra no corpo, a *palavra* antes da palavra. E que poesia e teatro, “duas manifestações passionais”, se unam tão verdadeiramente, tão integralmente, “como duas epidermes num estupro sem amanhã” (ARTAUD, 1999, p.89). Com sua proposição, o francês parece navegar de volta ao princípio, a uma época anterior à escrita, à separação e a qualquer definição. Conforme afirma o poeta e filósofo Alberto Pucheu, citado por Neto (2009, p.76), “o poema é aquilo que não quer de modo algum se afastar de sua origem”. Para Zumthor (2010), o tempo da voz⁵⁰ sem palavra, ao qual Artaud parece aludir, diz respeito à infância do homem e da humanidade: o grito natal e o grito das sociedades arcaicas, idioma puramente oral. A voz está sempre em busca dessa origem perdida; ela é sopro de desejo, pulsação pelo que se perdeu e ficou nos começos. Mas se a poesia olha para trás, como acrescenta Agamben (2009), ela o faz não com melancolia, mas como quem, marchando em frente, suspende o passo para aprender a lidar com as fraturas do tempo.

1.5 Depois do automóvel...

[...] queria me dissolver na água porque mais que tudo mais que você amor da minha vida que papai mamãe e deus e sexo e dinheiro eu amo a água as coisas podem acontecer naturalmente. Michel Melamed (2005, p.94)

ditadura militar. A poesia concretista (início da década de 1950), apesar de se definir verbivocovisual, acabou assumindo mais sua porção *verbivisual* que *voco* (NETO, 2009). Ainda assim, de acordo com Roberson de Sousa Nunes (2011), desenvolveu caráter performático ao trabalhar a tridimensionalidade do poema.

⁵⁰ No tópico seguinte, explícito o pensamento de Zumthor (2010), para quem voz é também corpo.

Ao manter em minhas mãos, por alguns segundos, a poesia que se sabe cena, continuo a hesitar: ela é crise ou retorno? Ela é crise *e* retorno. Em algum ponto da história, escrita e oralidade entraram em conflito, possivelmente devido à ousada aspiração humana de fixar e dominar o sentido das palavras, como se não fosse possível passar sem ele. Antes, porém, houve cumplicidade.

Em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é. Nós, de algum modo, refinamos tanto as técnicas dessas artes que nossa sensibilidade estética recusa espontaneamente a aparente imediatez do aparelho vocal (ZUMTHOR, 2010, p.9).

Hoje, depois de Arthur Rimbaud ter assegurado que apenas velhos imbecis se proclamam autores (COLLOT, 2006), sabe-se que a leitura, mesmo solitária e silenciosa, explode em incontáveis sensações e autorias. Não se pode controlar significados, tampouco negar a natureza performática da linguagem. Essa é a região da poesia, sempre foi. Uma região de fronteira, para além de gêneros e meios, aberta à interação do público: da leitura até a escuta. Sendo tensão e regresso às bases orais, a poesia que abordo **escolhe o corpo para amolecer as palavras**, do sólido ao líquido (BAUMAN, 2001), primeiro na matéria do texto e, em seguida, na cena, nas carnes do *performer*, corpo e corpo-voz.



FIGURA 3 – Palavras amolecidas
Ilustração de *Bénédicte vê o mar*, com texto e ilustrações de Laura Erber.

Fonte: ERBER, 2011, p.56.

Segundo Zumthor (2010), a voz é uma *coisa* e jaz no silêncio do corpo. Trata-se, portanto, de emanção corporal, possuinte de espessura. A linguagem – como acrescenta o autor – não pode ser pensada sem a voz. Aquela transita nesta, e esta ultrapassa a palavra. Ora, sendo matéria, e matéria liquefeita, “o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências” (ZUMTHOR, 2010, p.13). O *eu* encontra o *outro*, para retomar discussão apresentada nos dois primeiros tópicos deste excerto. Ao atingir a oralidade, a poesia descobre na *performance* seu principal fator constitutivo e, nesse universo, tal qual ocorre no texto em sua dimensão performativa, vasculha-se o enigma: a alteridade.

Ela [a voz] interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda argumentação suspensa (ZUMTHOR, 2010, p.15-16).

Conforme Zumthor (2010), *performance* implica competência. O saber-dizer, o saber-fazer e o saber-ser no tempo e no espaço, únicos, nos quais a poesia nunca é a mesma. “Trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que *age aqui e agora*” (ZUMTHOR, p.166, grifo meu). O *outro*, como já mencionei, chega pelo corpo, numa proclamação da voz – aquela que exala o ser. Assim é que as palavras *escorrem*, “carregadas [...] de odores, elas cheiram ao homem e à terra” (ZUMTHOR, 2010, p.166). Em toda poesia exilada na escrita, e mais intensamente naquela investigada aqui, existe sempre um desejo de voz viva, voz que é corpo suave. A poesia, então, aspira a desvencilhar-se das limitações da linguagem, plenificando-se na presença e apelando à ação. Interessante notar que, para Emil Staiger (1977, p.66), em *Conceitos fundamentais da poética*, o lírico é exatamente aquele que derrete, instável, que se “derrama em nosso íntimo como substância *fluida*, diluindo o que estava firme, levando nossa existência em seu curso” (grifo meu). O teórico, em meados do século passado, fugiu de classificações fechadas, salientando que uma obra exclusivamente lírica, épica ou dramática seria inconcebível. Staiger idealiza os gêneros em fusão, cada um participando da tríade em menor ou maior escala. O mundo, afinal, “está prometido ao Drama-Poesia” (LLANSOL, 2000, p.10).

Quando, ao longo deste excerto, fiz alusão a corpo, todo o tempo esquadrinhei presença. A fim de ampliar a luz, recupero Combe (2010) e sua noção de *sujeito lírico*:

Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o *sujeito lírico* está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O *sujeito lírico* se cria no e pelo poema, que tem *valor performativo* (COMBE, 2010, p.128, grifo meu).

Sinto a poesia entre os dedos.

Vejo, ouço,

grito, gosto,

cheiro.

Agora.

Também por isso a poesia que busquei (e busco) se permite *performance*. Sua desmesurada presença arde absoluta na obra, no tempo interno da obra, palavra e ação (MORALES, 2000). O ato poético, revolucionário e radical por excelência, como sinaliza Wander Melo Miranda (2000), captura pausas no tempo, imobiliza o presente por meio de uma parada brusca, um *choque*, repleto de *agoridade* e devir – como um ponto que, após uma enxurrada de palavras tolas, promete o recomeço.

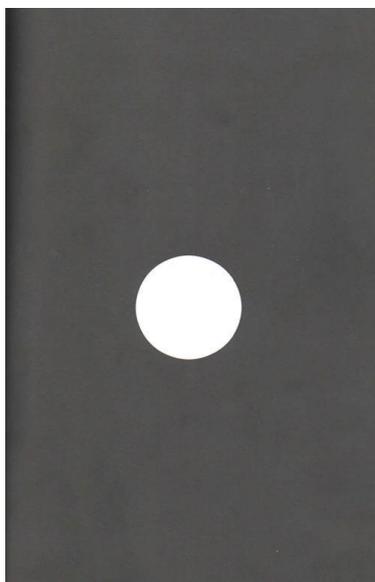


FIGURA 4 – Ponto
Poesia não-verbal inserida no livro *Regurgitofagia*.
Fonte: MELAMED, 2005, p.27.

Para Jean-Luc Nancy (2005), a poesia não quer comunicar conteúdo, ela *faz* e está sempre por fazer, porque é, quando é, sempre infinita e em continuidade no já, “efusão silenciosa” (p.40). Tal abordagem, distanciada da produção de significações, atravessa a ação

integral de disposição para o acesso. “De repente, facilmente, estamos no acesso, isto é, na absoluta dificuldade” (NANCY, 2005, p.12). A facilidade do difícil. De acordo com o autor, o poema seria a coisa feita do próprio fazer. Não um querer-dizer, mas sim um fazer tudo falar: um ato. “Queda-se agachado como um animal, flectido como uma mola” (NANCY, 2005, p.20).

O poema, ademais, explode a circularidade da rotina, capta o inassimilável – aquilo que escapa aos apressados olhos contemporâneos –, impelindo o sujeito a abismar-se e a reconhecer-se no abismo. Como, em Artaud (1999), a interrupção na respiração automática, para dar lugar à respiração voluntária e consciente, é a reparição espontânea da vida...

Penso, então, no ouriço depois do automóvel. Ferido sim, dilacerado. Talvez morto, o corpo. Certamente morto o *eu* desgarrado de si. Mas sempre em resistência no *outro*, maquinando a reviravolta da catástrofe e respirando, vivo, para além das línguas, do presídio da palavra. Afinal, como diz Derrida (2001), deixar a estrada e o risco seria ceder à letra, à escrita não delirante. Depois do acidente, o ouriço – que parece lutar pela morte, mas luta pela vida – faz do desejo um duplo: poesia e *performance*.

2 PARA VIBRAR ENTRE A TERRA E O CÉU: a cena que se deseja poesia

Pensando nessa contemporaneidade de fronteiras desguarnecidas, não consigo nem ter precisão de que quando estamos falando de poesia é a poesia impressa no papel, porque acho que quando a gente está no teatro, está fazendo, manifestando poesia [...] E aí a vida. Michel Melamed (2011)

Inútil deixar a terra.

Um ouriço não sobrevoa o chão.

Ele se atreveu. Arrastou-se. Despedaçou-se no *outro*.

Morreu, viveu pelo poema. Poema no corpo.

Estirado no solo, o animal agora se verte à distância entre o céu e o de cá.

E aí, nessa desrazoada medida, ele habita outra poesia.

Morto o animal, ele vive em mim.

Também desejo medir. Todo homem necessita dessa medida, ensina-me Martin Heidegger (2008). Segundo o filósofo alemão, o homem se sabe homem ao tomar a dimensão entre a terra e o céu, levantando os olhos e arrojando-se ao grande *Outro*, o desconhecido⁵¹. Deus. Mas deus não é somente o céu, embora esteja nele. Deus seria um céu-mais-além, podendo ser percebido pelo céu – beleza inefável, azul infinito –, “num desocultamento que deixa ver o que se encobre” (HEIDEGGER, 2008, p.174). Por meio dessa medida, diz o filósofo, o homem habita poeticamente. Ora, a lonjura entre terra e céu não é quantificável, raciocinável. É uma medição de sentir, artesanado, construir outro modo. Habitar poeticamente significa medir uma distância que escapa, mas pode ser notada; está ali, entre o de cá e o de lá, *eu* e o *outro*. Medir, ou poetizar, não é entendível, mera contagem. É um fazer para pensar.

Assim é que o deus desconhecido aparece como o desconhecido através da revelação do céu. Esse aparecer é a medida com a qual o homem se mede. Uma medida estranha, perturbadora, ao menos assim parece para a representação habitual dos mortais. *Uma medida desconfortável para a facilidade do tudo compreender, que caracteriza o opinar cotidiano*, esse que tanto quer se afirmar como a medida orientadora de todo pensamento e reflexão (HEIDEGGER, 2008, p.174, grifo meu).

⁵¹ Em seu texto *...Poeticamente o homem habita...*, Heidegger (2008) analisa esse título, extraído de um poema tardio de Friedrich Hölderlin (1770 – 1843).

Se visito Heidegger (2008) e, com ele, esfrego o ouriço na terra, é por desconfiar que aqui esteja a poesia, desejo de certa cena da atualidade. No excerto primeiro deste trabalho, o poema enfrentou o risco e ambicionou-se cena. Performou. Agora, a pulsão arquiteta o caminho inverso, consentindo que a cena descubra-se poesia. Como, porém, isso pode ocorrer?

Volto à questão da tomada de medida, ou melhor, à determinada postura diante do mundo. Postura descabida, eleita por mãos que não querem manipular, dominar, e por corpos que permanecem em escuta, “num levar em conta integrador” (HEIDEGGER, 2008, p.174). Quanto ao habitar cotidiano, o filósofo alemão sustenta que o mesmo só pode perder a poesia porque, em sua essência, o habitar é poético. Interessante destacar que, para o pensador, a incapacidade de medir e a ausência de poesia provêm do excesso de contagem e medição no sentido costumeiro: tornar visível e conhecido o desconhecido.

Com a cena, talvez, também se dê dessa maneira. Talvez seu habitar seja essencialmente poético, embora, por vezes, a poesia ceda espaço à palavra calculada e tagarelante, à desmedida da tola medida, à escusa da capacidade de *chocar e ser chocado*⁵². E então se resguarde, sempre próxima ao chão. Mas onde? Julio Cortázar sugere-me uma resposta: no escuro vento, no cervo saído de si, no pardal que vem à janela bicar grãos de areia (CORTÁZAR, 1993)⁵³.

Por esse motivo, busco aqui uma *palavracorpo* em vibração, aquela que pode restituir à cena sua habitação poética, arrastando outro dizer-fazer, uma reinvenção. Chamo de *palavracorpo* vibrátil⁵⁴ a *palavra* em cena à qual não é imprescindível soar de maneira razoável, lógica. Trata-se do gesto, do movimento, da voz, do ruído, da imagem; todos em

⁵² Faço alusão à ideia de *choque* trabalhada por Michel Melamed na obra *Regurgitifagia*, foco deste estudo.

⁵³ “O cervo é um vento escuro; o poeta, em sua ansiedade, parece esse cervo saído de si mesmo (e, contudo, sempre cervo) que assume a essência do escuro vento. Paradoxalmente, poderíamos empregar por nossa vez a analogia e sustentar que também o poeta (fazedor de intercâmbios ontológicos) deve cumprir a forma mágica do princípio de identidade e *ser outra coisa*. ‘Se um pardal vem à minha janela, participo da existência dele e bico os grãosinhos de areia...’ (John Keats)” (CORTÁZAR, 1993, p.95, grifo do autor).

⁵⁴ Escolho esse termo a partir da noção de “corpo vibrátil” desenvolvida por Suely Rolnik (2006, p.3). Tal corpo seria aquele cuja capacidade “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. [...] É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo”. Tal capacidade mantém uma *relação paradoxal* com a “percepção”: “a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Esta capacidade, que nos é mais familiar, é pois associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem. Com ela, erguem-se as figuras de sujeito e objeto, claramente delimitadas e mantendo entre si uma relação de exterioridade” (p.2). Ambas as capacidades permanecem em vibração, o que “mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as novas sensações que se incorporam à nossa textura sensível são intransmissíveis por meio das representações de que dispomos” (p.3).

pulsação porque abertos, sem controle, silenciosos em si ao “regurgitarem” (MELAMED, 2005) qualquer conteúdo estratificado. E se a poesia se esconde no vento, nunca deixa de soprar (acaso toda pele poderá sempre senti-la?). Chega o momento, portanto, em que sua força (re)desorienta a pasmaceira do sempre dito, as obviedades, e descobre rotas de passagem para o que há de vir: o dizer da boca que pausa, permitindo ao corpo que sinta. Para acessar o incomum, é preciso silenciar (DELEUZE, 1992).

Que certa cena de hoje arde e tudo se permite, não há dúvidas. Mas em que amarração com a poesia? E com que poesia?

2.1 Caos de olhos revirados

Essa é a história da borboleta que se apaixonou por um soco.
Michel Melamed (2005, p.31)

Em seu ensaio *Teatro e poesia nel Novecento: alcune riflessioni*, o pesquisador italiano Marco De Marinis (2011) comenta que variados tipos de relação entre poesia e teatro foram estabelecidos ao longo do século XX. De acordo com ele, porém, os mais interessantes dizem respeito à utilização poética do meio cênico, ou seja, o **fazer poesia com a cena**, a poesia como forma de composição cênica. De Marinis (2011) intenta distanciar-se, nesse caso, da noção tradicional de *teatro de poesia*, relativa à representação de textos dramáticos em verso ou à transferência, para o palco, da poesia literária. Porém, ao reconhecer a amplitude do campo que envolve o tema, o teórico cita, de forma esquemática, algumas possibilidades de encontro entre poesia e teatro, procurando esquivar-se dos perigos de excessivas restrições ou de indevidas generalizações. Assim, De Marinis refere-se a:

- a) Trabalhos teatrais apoiados em textos dramáticos em verso;
- b) Obras teatrais, não necessariamente em verso, compostas por poetas;
- c) Textos dramáticos e/ou espetáculos baseados em figuras de poetas;
- d) Utilização cênica de textos poéticos não dramatúrgicos;
- e) Teatros fundamentados no uso poético do palco, no deslocamento da poesia literária para a cênica.

Como já mencionei, o autor ressalta o último item (embora constate que todos os tipos de vinculação entre teatro e poesia erigiram problematizações). De Marinis (2011)

enumera alguns exemplos de poesia composta com a cena no curso do último século – começando com Antonin Artaud, passando por Bertolt Brecht e chegando ao Living Theatre – e parece fazê-lo a fim de refletir sobre experiências cênicas atuais e, mais especialmente, sobre a conexão do ator contemporâneo com sua arte e com o mundo em que vive.

Alguma fatia do teatro atual, propensa à desagregação do sentido e à fuga da palavra como ordem, vale-se dessa poesia sobre a qual discorre De Marinis. É ela a poesia cobiçada pela cena que agora investigo. Uma poesia da “medida cheia de mistério”, para permanecer em diálogo com Heidegger (2008, p.174). Há algo por dizer, porém não se pode recorrer à história dialética e linear. A complexidade da vida de hoje, com seu excesso de mesmices, leva o teatro à procura de outras soluções capazes de “iluminar a experiência cotidiana” (BAUMGÄRTEL, 2009, p.138). Tarefa dupla: recuperar o dizer indispensável e fazê-lo de maneira a perceber e a elaborar a realidade. Ante o afastamento da poesia pela desmedida de escalas, números e ordens, nada mais resta à cena, a não ser **instaurar o caos**⁵⁵.

O teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2007, p.247) chama de “novo teatro” aquele que enfraquece o *lógos* em favor da respiração, do ritmo e da presença carnal, posto que uma narrativa com *pé e cabeça* dificilmente daria conta da atualidade, atualidade difícil de enfrentar sem “revirar os olhos”⁵⁶ (PESSANHA, 2006b). Assim, aproximando a cena contemporânea à linguagem poética e radical dos modernos⁵⁷, o ensaísta vislumbra uma tentativa de restituição da *chora*⁵⁸.

A *chora* é algo como a antecâmara e ao mesmo tempo a infraestrutura oculta do *lógos* da linguagem. Ela permanece em contraposição ao *lógos*. Como ritmo e prazer

⁵⁵ Tomo emprestada aqui uma ideia elucidada pelo filósofo português José Gil na palestra *Arte da cena: a pesquisa em diálogo com o mundo*, que abriu a VII Reunião Científica da ABRACE, realizada de 27 a 29 out. 2013, na UFMG. Em sua exposição, Gil falou sobre a experimentação na arte a partir das noções de estilização e expansão de forças. De acordo com ele, o experimentador entra no caos, mas depois precisa sair, saltando sobre ele com o auxílio de uma linha possível que leve para fora. Essa saída depende da coragem de se arriscar para alcançar o *outro*. A linha de fuga produz, assim, novo território, puxando consigo uma zona de caos. É aí que o desejo se transforma em criação: uma pequena monstruosidade. Tal pensamento foi usado por mim para trabalhar, ao longo deste excerto, a questão do desejo de poesia pela cena.

⁵⁶ “Eu virava os olhos para dentro: não sei se era para procurar a criança sumida, a criança que tinha visto Eloá, se era para verificar o terreno baldio dentro da marionete-ordem ou se era simplesmente para não ver a onipresença das coisas, o fato era que eu revirava os olhos” (PESSANHA, 2006b, p.53).

⁵⁷ No capítulo 2 de seu livro *Teatro pós-dramático*, intitulado *Pré-histórias*, Lehmann (2007) analisa brevemente as relações entre teatro e texto desde o final do século XIX, “passando pela diversidade das formas teatrais modernas nas vanguardas históricas” (p.78), pelas neovanguardas dos anos 1950 e 60, até chegar ao final do século XX. Na visão de Luiz Fernando Ramos (2010), Lehmann despreza o fato de que a valorização excessiva do espetacular – “não como resultado necessário do desenvolvimento das forças produtivas e de seus reflexos na superestrutura cultural, mas, sim, como uma velha questão do teatro” (p.63) – sempre esteve latente no debate teatral, alcançando plenitude de formulação teórica e estética já no começo do século XX.

⁵⁸ Ou *chora*, conceito de Platão descrito no *Timeu*.

com o som, ela está presente em todas as línguas na qualidade de sua “poesia” (LEHMANN, 2007, p.246).

A fim de reestabelecer a *chora*, devolvendo à palavra sua amplitude – corpo, voz e sonoridade – e rejeitando o imperativo lógico-linguístico de identidade, parte-se para a desconstrução⁵⁹ poética, aqui teatral, nos termos de Lehmann (2007). Dilui-se, dessa maneira, o discurso centrado no sentido e na unidade. Precipita-se a fragmentação, a mesma a que se submete o mundo, esse mundo abarrotado por imagem, mídia e tecnologia. Como escolher entre infindas possibilidades de informação? Sob o jorro cotidiano, cabe ao teatro produzir contexto, para além do texto (COHEN, 1998). Ou melhor: criar – em vez de retratar – realidades a partir de outro ponto de vista: inconformando-se e propondo embates. Silenciando palavras mortas (PESSANHA, 2006b). O que se quer, sem medo da radicalidade própria ao espírito do tempo, é tocar o corpo “numinoso” (COHEN, 1998) da manifestação teatral, içando a cena da *poiesis*⁶⁰: “gerativa, primária, abstrata” (COHEN, 1998, p.9).

Numa análise sobre o texto *Na solidão dos campos de algodão*, do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès, Silvia Fernandes (2010) expõe a visão de artistas atuais que perderam a vontade de explicar, compreender e medir geometricamente, talvez por tratarem o sentido da obra e do mundo como questões obsoletas. Ou talvez por constatarem o estilhaçamento da identidade, tema tão caro ao pensamento contemporâneo. “Essa obra de arte que queremos moldar a partir do estofado quebradiço da vida chama-se ‘identidade’”, atesta Zygmunt Bauman (2001, p.97), em coro com Stuart Hall. “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2006, p.13).

Há o caos porque há o desejo da cena.

Desejo de sair do cálculo

e de desconjuntar a preguiça da fôrma.

Desfazer-se.

Determinada cena de hoje, ao seguir o rumo do descontínuo e da decupagem, nomeia-se “cena a ser desfeita”, funcionando como uma “ferramenta de subversão” (LEROUX; NAUGRETE, 2012, p.49). Por conta disso, venha ou não do texto, possibilite ou

⁵⁹ Citando Jacques Derrida, Lehmann (2007) assinala que a ideia da construção coerente de uma obra teatral tornou-se obsoleta, fato que expôs a processualidade e a imprevisibilidade do acontecimento cênico.

⁶⁰ Alice Stefânia Curi (2013, p.68) pondera que talvez seja “difícil imaginar *mimesis* e *poiesis* totalmente dissociadas em uma criação cênica. Poderá haver predominância de uma ou outra, mas elas não competem, apresentam, tal como em uma dinâmica de *yin yang*, uma complementariedade fértil à criação”.

não um texto, tal cena **faz de si poesia**. Heiner Müller (*apud* CARLSON, 1997) costumava afirmar que o teatro já se preocupou demais com o texto, absorvido em repetir o que este disse claramente. Segundo o dramaturgo alemão, o texto deve ser tratado como outro material qualquer: luz, som, cenário. O texto, afinal de contas, pode cuidar de si: para quê pretender interpretá-lo? Aliás, para quê interpretar, encaixar? “O complexo de lego: se você é um legocentrado, um legóico, tudo se encaixa” (MELAMED, 2005, p. 80-81). Essa abordagem, como acrescenta Carlson (1997), privilegia a materialidade da cena e a afasta da posição de significar.

Necessário ressaltar que os diferentes tipos de encontro entre poesia e teatro apresentados por De Marinis (2011) podem mesclar-se. De fato, variadas manifestações teatrais contemporâneas também optam por produzir textos líricos, muitos em verso. A recorrência a obras poéticas elaboradas não originalmente para o teatro também é comum e denuncia a busca por maior liberdade no processo criativo. Em seu *Dicionário de teatro*, Pavis (2008) pergunta-se porque o teatro atual teima em evocar poesia. Para o pesquisador francês, a encenação contemporânea, “determinada a ‘fazer teatro de tudo’” (p.295), extrai da poesia, justamente, a liberdade para não ilustrar palavra.

Contudo, Matteo Bonfitto (2010) esclarece-me que a exploração da capacidade de “apresentação” (ou seja, de processos e procedimentos que não são imediatamente reconhecíveis como patrimônio de códigos e convenções socioculturais) não é assegurada por um tipo específico de texto, escrito *a priori* ou não, mas sim pelo modo empregado para sua utilização como material. Portanto, a fôrma ou a des-fôrma não se retém necessariamente no texto. Podem encontrar-se em corpos, pensamentos, espaços.

Cabe ainda lembrar que a noção de dramaturgia estritamente relacionada ao texto foi posta em xeque. Segundo Eugenio Barba, citado por Franco Ruffini (1995), antes de significar texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, o termo texto fazia referência à “tecedura”⁶¹. Logo, não existe espetáculo sem texto, e múltiplas dramaturgias se desenrolam em paralelo. “O que diz respeito ao texto (a techedura ou fio) do espetáculo pode ser definido como dramaturgia, isto é, *drama-ergon*, o trabalho das ações. A maneira pela qual as ações agem é o enredo” (BARBA *apud* RUFFINI, 1995, p.240-241).

Além disso, como ficou evidente no excerto anterior, a estável divisão entre texto escrito e cena acabou por implodir-se, assim como a demarcação entre os gêneros. Se um poema não pode ser chamado simplesmente de poema, uma vez que performa desde a

⁶¹ Sobre esse assunto, ver também *O prazer do texto*, de Roland Barthes.

dimensão textual, como dizer que a cena querente de poesia recorreria ao gênero poético e ao suporte livro como algo cerrado, que, ainda na origem, não se destinaria a sair do papel? Esse vaivém, portanto, revela-se intrincado e ininterrupto. Aí está a poesia, errante da letra ao corpo e do corpo à letra; o corpo já intruso na letra e a letra sempre desmanchada no corpo. Difícil seria delimitar a esfera de um desejo.

A poesia não aceita ser circunscrita a um gênero do discurso. [...] Assim, a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo poético - não, todavia, para inventar um outro mais preciso do que os outros, nem para os dissolver na prosa como na verdade que lhes cabe, mas para determinar incessantemente uma outra, uma nova exatidão (NANCY, 2005, p.12-14).

2.2 Afeto longínquo. Derramamentos

*... e esta eterna sensação de estar
comprando dinheiro
fritando frigideira
cavando pá
fotografando foto...
trocando o que já se tem pelo que ainda se tem...
Michel Melamed (2005, p.35)*

A esta altura, ponho de pé uma pergunta, seguida de outra: o afeto por poesia é exclusivo ao presente? Se, em essência, a cena é poesia, ela sempre se empenhou, ao longo do tempo, nessa reconquista e caotização? De qualquer maneira, classificar tal anseio como algo próprio apenas do teatro contemporâneo significaria tropeçar em um conflito. Ora, De Marinis (2011), em seu passeio pelo século XX, retorna a Artaud, e este, por sua vez, apela aos primórdios, ao tempo em que teatro e poesia estalavam como fogo, luzentes no grito e no fazer. Artaud (1999, p.65) está em busca do “teatro puro”, aquele que crepita em um caos estranhamente ordenado, estado anterior à linguagem. Trata-se de um regresso ao mito, à ausência de contemplação inútil, à poesia capaz de aumentar os índices de vida. Um regresso, enfim, ao gesto na arte como desastre da lava de um vulcão (ARTAUD, 1999). Movimento, contudo, voltado ao presente – é preciso lembrar.

Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, aliás como a poesia mas por outras vias, de *uma anarquia que se organiza*, após lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações (ARTAUD, 1999, p.52, grifo meu).

Não que as palavras devam desaparecer da cena na concepção artaudiana. Conforme De Marinis (2011), Artaud imagina uma linguagem teatral que escape aos grilhões da literatura e da psicologia ao superar noções ocidentais a respeito da palavra – noções que fazem do teatro fiscal e avaliador de pensamentos e sentimentos – e ao utilizar seu verdadeiro e mágico poder para evocação e realização. Substituindo a poesia da linguagem por uma “poesia no espaço”, Artaud almeja a criação de imagens materiais equivalentes a imagens verbais e, para isso, utiliza-se de todos os meios cênicos e suas infinitas combinações. Mas a palavra, escrita e falada, não é banida da cena. Ao contrário, no decorrer da história, ampliou-se a investigação de suas propriedades e possibilidades por meio da aproximação com outras artes e com múltiplas sensações do corpo.

Como na contemporaneidade uma visão de mundo pode conviver com qualquer lente anterior, se a cena atual implora poesia, é por querer reencontrar-se: reencontrando oralidade e corporalidade, como assinala Pavis (2008). Um socorro mútuo. Assim, o restauro da oralidade, em certo teatro contemporâneo, “supõe atores preocupados em dizer um texto sem sofrer a influência apenas do sentido das palavras ou substituir a subjetividade do texto pela sua própria” (HERSANT; JOLLY, 2012). O funcionamento e o ritmo da linguagem também são levados em conta. Para falar com Gilles Deleuze (1992) e ainda com Artaud, vejo aqui uma cena mais “esquizo”, mais “máquina”, na qual o que importa é menos o comunicar e mais o desejar.

Distendendo algumas experiências de poesia amalgamada à cena no século XX, De Marinis (2011) encontra em Brecht seu segundo exemplo. No caso do teatrólogo alemão, ela se intensifica a partir do momento em que a criação dos espetáculos se dá de forma livre pelo palco, com a colaboração dos atores. Isso acontece nos anos 1950, quando Brecht se desloca do “uso técnico” para o “uso poético” do teatro no Berliner Ensemble. É nesse período que o dramaturgo alemão faz poesia como diretor. De Marinis cita o autor Claudio Meldolesi (1989) para comparar a prática de Brecht a de um poeta (que poderia ser o próprio) capaz de celebrar sua língua e seu verso.

A direção que Brecht perseguia não se destinava a conotar metricamente esta ou aquela ação. Sua ideia era outra: a de que o espetáculo poderia ser modelado a partir de seu interior como um *organismo poético*, durante os ensaios, graças a uma série

de tensões⁶² (MELDOLESI, 1989 *apud* DE MARINIS, 2011, p.119, tradução minha, grifo meu).

Na opinião de Marvin Carlson (1997), a estratégia de Brecht se mostra mais audaciosa que a suspensão do senso perseguida pelas vanguardas por meio de pura subversão da linguagem e do comum. Brecht, como prossegue Carlson, quer dar a conhecer o mundo como um objeto a decifrar. Porém, antes que seus significantes se fixem num significado positivo, o diretor alemão os mantém em suspenso, “num suspenso semelhante a seu próprio momento histórico” (CARLSON, 1997, p.472). Voltando-se para a cena da atualidade, a pesquisadora Alice Stefânia Curi (2013) questiona, mantendo-se em concordância com Brecht, como a arte poderia unir seu potencial político, desestabilizador, à estética. Ela não pretende, com a indagação, ajustar-se à arte panfletária ou partidária, mas sim abordar, tal qual o diretor alemão, a execução da arte *como* uma política, da feitura à fruição. O entendimento dessa possibilidade, ao que parece, dá-se por meio da experiência e da tensão entre corpos que criam e resistem. Corpos em poesia, “organismos poéticos” (MELDOLESI, 1989 *apud* DE MARINIS, 2011, p.119), para além da interpretação, em plena experimentação.

Para finalizar sua análise, De Marinis (2011) chega ao Living Theatre, referência em temas como teatro do corpo, improvisação e criação coletiva. Segundo o estudioso, Julian Beck e Judith Malina desenvolveram suas pesquisas ao debruçar-se sobre certas dramaturgia de poesia (Gertrude Stein, Auden, Eliot, Paul Goodman, Lorca) e prosa poética (Brecht, Cocteau, Jarry, Picasso, Strindberg). Havia, ainda na década de 1950, a urgência de poesia, de uma fala honesta e autêntica que pudesse resistir à Broadway e à versão americanizada de Stanislavski (DE MARINIS, 2011). Certa cena aparece, então, como um refúgio para o brotamento de poesia. Entretanto, essa questão, como acrescenta De Marinis (2011), vai além da estética, atingindo o terreno da ética artística e, mais especificamente, da ética do artista de teatro, que deve assumir o papel de artista “contra”. “Descoisificado”, como propõe Michel Melamed (2005, p.73-75): “A ‘descoisificação’ do homem através da consciência crítica, a ‘ignorância programada’. Como quando como quanto quero: extra! extra! a mídia acabou!”.

Volto a sentir a terra – e a medir a lonjura até o céu.

⁶² *“La regia che Brecht perseguiva non si proponeva di connotare metricamente questa o quella azione. La sua idea era un'altra: che lo spettacolo si potesse modellare dal suo interno come un organismo poetico, nel corso delle prove, grazie a un susseguirsi di sollecitazioni.”*

Nada de abandoná-la, aconselha-me Deleuze (1992). No caos, líquido e gasoso dependem da terra. Por ela escorrem, dela evaporam, anarquicamente móveis, solapando a noção de fronteira e dessolidificando “a percepção e a opinião ordinárias” (DELEUZE, 1992, p.167). Quando De Marinis (2011) associa o *fazer poesia com a cena* ao Living Theatre, tangencia movimentos vizinhos, como o *happening*⁶³ e a *performance art*. Tais experiências, assim como as das vanguardas novecentistas de forma geral, abalaram significativamente a noção de teatro que escorre na época presente, “mesmo que alterando a ordem dos fatores ou futuros” (MELAMED, 2005, p.41).



FIGURA 5 – Fluência
Happening *Fluids* (1963), de Allan Kaprow.
Foto: Dennis Hopper.
Fonte: BEAVEN, 2012.

Foi em meados dos anos 1980 que, segundo RoseLee Goldberg (2006), a *performance art* partiu rumo à mídia e ao espetáculo e acabou por preencher a lacuna entre entretenimento e teatro. Na mesma medida em que ela recebeu permissão para mostrar refinamento, estrutura e certa narrativa, o teatro viu-se ainda mais livre para expressar-se incluindo todos os meios: dança, música, cinema (GOLDBERG, 2006). Assim floresceu o

⁶³ Quanto ao *happening*, Michael Kirby (1965, *apud* NUNES, 2011) sinaliza a influência formativa da poesia, especialmente da poesia moderna, com sua tendência a basear-se na associação, na sugestão, e não nos tradicionais padrões formais e na lógica sequencial, explorando a visualidade do verso e a fragmentação da linguagem. A esse respeito, Kirby compara o roteiro para os *18 happenings em 6 partes*, de Allan Kaprow, ao poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de Stéphane Mallarmé. Nas expressões como a de Kaprow, a palavra separa-se do significado acumulativo, agindo como uma entidade vocal, um som puro (NUNES, 2011).

que a autora chama de “teatro-*performance*”, híbrido que procurou combinar a maleabilidade da *performance art* e os canais de acesso ao público oferecidos pelo teatro. No final da década de 1980, houve, na visão de Renato Cohen (1989), sinais de esgotamento da *performance* como pesquisa de linguagem⁶⁴. Esse esgotamento, entretanto, além de seu natural caráter de morte, exibiu aptidão para renascimento, uma vez que a *performance* trabalha “com os elementos básicos do homem, reportando-se sempre ao que o homem tem de mais primitivo e essencial” (COHEN, 1989, p.159).

Conforme a canadense Josette Féral (2008), as aquisições em benefício do fazer teatral são múltiplas e incisivas⁶⁵. A pesquisadora, que opta por substituir a expressão “teatro pós-dramático” de Lehmann (2007) por “teatro performativo”, instiga seus leitores a repensarem a desconfiança recíproca entre *performance* e teatro, apontando a performatividade cênica cada vez mais frequente em grande parte dos países ocidentais. Para ela, a cena atual (ou certa cena atual da qual trata), fundamenta-se em elementos próprios à *performance*⁶⁶:

transformação do ator em *performer*⁶⁷, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (FÉRAL, 2008, p.198).

Renato Cohen (1998), por sua vez, alude à valorização do instante-presente, ao histrionismo e à alternância de contexto – características da *performance* – a fim de explorar os trabalhos cênicos contemporâneos que ele classifica como *work in process*. Nessa conjuntura, vale destacar ainda a opinião da ensaísta alemã Erika Fischer-Lichte (2013), para quem a *performance* deve ser entendida como extensão natural do campo do teatro.

⁶⁴ A pesquisadora Bia Medeiros prefere trocar o termo *performance*, para ela já velho e gasto, por *fuleragem*. Informação obtida na palestra *Presença e organicidade: a vida da atuação*, proferida no II Simpósio de Reflexões Cênicas Contemporâneas, na Unicamp, Campinas, em 19 fev. 2013.

⁶⁵ Marvin Carlson (2009, p.12) concorda e, em seu livro *Performance – uma introdução crítica*, procura “ênfaticamente o modo como as ideias e teorias de *performance* ampliaram e enriqueceram essas áreas da atividade humana [estudos de teatro], que permanecem mais próximas daquilo que tradicionalmente tem sido pensado como teatral, mesmo que eu não esteja devotando muita atenção ao teatro tradicional propriamente dito, mas a essa variedade de atividades que correntemente está sendo apresentada para as audiências sob o título geral de ‘*performance*’ ou de ‘arte performática’”.

⁶⁶ Féral define *performance* segundo o conceito de *performance art*, em vez de eleger a noção ampliada de Richard Schechner, “que aborda o termo especialmente a partir da visão antropológica dos *performance studies*, incorporando rituais, cerimônias cívicas e políticas, apresentações esportivas, além de outros aspectos da vida social” (FERNANDES, 2010, p.125).

⁶⁷ Apesar dessa observação de Féral, não me atenho, neste estudo, a possíveis distinções entre ator e *performer*.

[...] Na Alemanha, falamos em teatro quando há *performances*, sejam elas providas da dramaturgia, do teatro não dramático, da dança ou ópera etc. E, além disso, também falamos em teatro quando alguém faz uma cena na rua, mesmo que não seja algo muito elaborado, com pessoas assistindo (FISCHER-LICHTE, 2013, p.131).

Pois bem, importa, aqui, avistar a *performance* como **espaço movediço**, de negociação, desmedido em variadas instâncias, ao longo do qual o desejo de poesia espalha-se hoje. Tanto por seu pendor à flutuação desordenada entre linguagens (um caos que se organiza, como aventa Artaud⁶⁸) quanto por sua potência para ativar consciências e correntes de energia, a *performance* assente à cena essa ânsia de poético atravessada pela despreensão de domínio do sentido. RoseLee Goldberg (2006) menciona que, desde os precursores futuristas, a *performance* apresenta-se como uma forma intensamente reflexiva e volátil, utilizada pelos artistas como resposta às transformações do mundo – até o período setentista, ela se manifesta feito ondas que vem e vão; depois, atua mais constantemente, concebendo uma disciplina relativamente nova. Para a pesquisadora, a *performance* espelha hoje a velocidade da indústria de comunicações e, paralelamente, age como antídoto à alienação e à paralisia provocadas pelos excessos tecnológicos.

2.3 A linha solidão-silêncio

*Então o silêncio se impôs, ou melhor: a potência de cada acontecimento cênico,
cada sinal, como diria Artaud [...]
Michel Melamed (2012a)*

Inaugurar o caos significa, numa aproximação com Deleuze (1992, p.167), “abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra”. É a partir da terra que tudo se arremessa. O arremesso, a propósito, também serve à cena em sua luta pela poesia. Manejando o caos, **a cena voa pelos ares presa à linha solidão-silêncio**. Linha que atravessa a desordem ardente e chega a outro território.

Avisto a *palavracorpo* vibrátil.

Vou ao fora, ainda com os pés no chão.

⁶⁸ Informação presente na citação: “Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, aliás como a poesia mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza, após lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações” (ARTAUD, 1999, p.52).

Para Deleuze (1992), já não faltam às pessoas modos e possibilidades para que se expressem. Elas carecem, ao contrário, de “vacúolos de solidão e de silêncio” a fim de que tenham realmente algo a dizer (DELEUZE, 1992, p.162). Segundo o filósofo, o mundo está empanturrado de “palavras inúteis”, de “falas e imagens dementes” (p.161). Michel Melamed (2012a) concorda: “[...] há uma exaustão da palavra, esse cansaço do falatório geral e ininterrupto [...]”. Somente solidão e silêncio podem propiciar as condições para que surja algo “raro” ou “rarefeito”, nos termos de Deleuze (1992, p.162). A dupla – cujas impossibilidades não determinam necessariamente ausência de companhia e palavra – formam a linha de fuga, uma saída para a potência e a criação. E criar, conforme o filósofo francês, não diz respeito a comunicar, mas sim a resistir. Resistir à tagarelice, à ação e ao pensamento dispensáveis. A linha solidão-silêncio, portanto, é aquela que conduz a cena até a poesia.

Mas a poesia não seria, antes, o caos e a própria linha? Talvez sim, porém, não bastará desestruturar, escapar e permanecer no fora. Será preciso vibrar para encontrar a região da “palavra-quebrada, palavra do poeta” (PESSANHA, 2006a, p.72), por meio da dobradura da linha, fazendo do fora um lugar, ao mesmo tempo, o mais longínquo e íntimo. Fabricar a dobra, na concepção deleuziana, é permitir que o fora – região tensa e violenta, própria à loucura e à morte – adentre o dentro e desenhe ao sujeito um espaço de acolhimento que permita um *modo*. Modo de habitar a vida. Modo de habitar a cena. Modo em que a cena habita.

Na percepção do poeta Juliano Garcia Pessanha (2006a, p.74-75), a arte, tanto como manifestação quanto como uma maneira de existir, proporciona ao indivíduo a pulsação “entre a região de segurança do mundo (e os seus dizeres) e a região insegura do artista (força do banimento)”. No dizer e no ato poéticos, há sempre a trepidação conforto-desconforto. Assim é que o “homem frágil” (p.80), aquele que não encerra a coisa no conceito, celebra por meio do poema o “mistério do arremesso” (PESSANHA, 2006a, p.107). E o mistério do embrenhar-se. O mesmo poderia exclamar sobre a cena. Sua morada poética flui pelo enigma, no “desassossego da pergunta” (p.107), exatamente sob o “umbral” (p.109) – para me entender ainda com Pessanha (2006a) em sua abordagem sobre sanidade. “[...] Lá onde está o Fora, que se leve ao Dentro; lá onde saturou o Dentro, que se leve o Fora. Esse lugar, esse fio de cabelo, essa linha de horizonte é o lugar do homem” (PESSANHA, 2006a, p.109). Depois de entrar em erupção e agarrar a linha solidão-silêncio, a cena faz de si poesia, arrastando um

naco de caos e permanecendo em **oscilação**⁶⁹. Eis que a “palavra-cheia” cede a vez à “palavra-quebrada” (p.72), a que “aponta para o mistério da aparição e para a dimensão do ocultamento” (PESSANHA, 2006a, p.119).

Há agora um novo território para a cena; desorientado sim, mas disposto a outras orientações. O salto inclui a queda, algo a que as pessoas, normalmente, não estão familiarizadas. A cena cai, mas a questão é: como ela atinge o chão? Ann Cooper Albright (2013), em seu artigo *Caindo na memória*, ajuda-me a rascunhar um complemento: a cena – salva pela poesia – aterriza em vertigem, plenamente elástica, capaz de acolher em si múltiplos pontos de vista. De acordo com Albright (2013), a gravidade pode levar a um estado de graça, desde que o sujeito esteja disposto a correr o risco e a fazer uso de uma maneira surpreendente de estar no mundo. Trata-se de assumir a existência como obra de arte – conforme sugere Renato Ferracini (2006), em sintonia com Deleuze⁷⁰ (1992) –, numa força de fuga e criação que leva à reorganização e à desautomatização, próprias à “palavra-quebrada”. Palavra que é já *palavracorpo*, zona de inclusão de “si-outros”, segundo Ferracini (2006, p.18). *Palavracorpo* no cotidiano e na cena, arejada, desestabilizadora do viver-criar-pensar, sempre em vibração dentro-fora.

Tal vibração, que impede a concentração apenas na simples e cômoda sobrevivência, seria o antídoto para o que Peter Pál Pelbart (2012) chama de “Vida Besta”.

Quando a vida é reduzida a uma tal Vida Besta em escala planetária nesse estado hipnótico-consumista do Homo Otarius ou do Cyber-Zumbi, quando a dissolução das formas institucionais ou identitárias que antes asseguravam alguma consistência ao laço social apenas reitera a gregariedade atomizada, cabe indagar o que poderia ainda sacudir-nos de tal estado de letargia (PELBART, 2012).

Pelbart (2012) também vislumbra a solidão e o silêncio como rotas para desaprisionamentos. Mas como valer-se de ambos se o que se quer, como observa Ferracini (2006), é o deslizamento ao *outro*? Como permanecer só, embaralhando-se ao *outro*? A solidão referida por Pelbart (2012), a mesma de Deleuze (1992), seria, entretanto, a mais absoluta exatamente porque povoada de encontros, nem sempre com pessoas, mas aberta a movimentos, acontecimentos, ideias. A solidão, nesse caso, não pressupõe a clausura do indivíduo, mas sim que este “multiplique-se numa linha de fuga criadora” (PELBART, 2012).

⁶⁹ Tal ideia dialoga com exposição de Gil (2013), citada em nota anteriormente.

⁷⁰ Gilles Deleuze aborda a existência como obra de arte a partir do pensamento de Michel Foucault. Ver capítulo *A vida como obra de arte*, do livro *Conversações* (DELEUZE, 1992, p.118-126).

Assim, tal solidão é tudo, menos um solipsismo, é o meio pelo qual se deserta a forma do eu e seus compromissos infames em favor de uma outra conexão com os socius e o cosmos. De modo tal que o desafio do solitário, contrariamente a qualquer reclusão autista, [...] é sempre encontrar ou reencontrar o máximo de conexões [...] (PELBART, 2012).

A clausura, aliás, pode apresentar-se onde a princípio parece haver plena ligação e comunicação, ilusão própria a um “capitalismo em rede”, nas palavras de Pelbart (2012), capaz de engendrar outro tipo de solidão. De igual modo, o silêncio aqui pretendido não é aquele do exílio das palavras, mas sim o das palavras e pensamentos que silenciam, que “gaguejam” (DELEUZE, 1997) por expelirem o significar e se amigarem do incompreensível. A escassez de palavra não garante o silêncio poético, uma vez que “não dizer é dizer também, muitas vezes muito” (MELAMED, 2012a).

Nesse contexto, Giorgio Agamben (2009) reflete a respeito da composição do sujeito em forma larvar, espectral, e sua relação com os dispositivos contemporâneos (a internet, os telefones celulares, a televisão, as câmeras de monitoramento urbano etc.). De acordo com ele, na atualidade, os ciclos de subjetivação, nos quais um velho sujeito é negado para o surgimento de um novo, não conseguem se completar.

Aquele que se deixa capturar no dispositivo “telefone celular”, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites diante da televisão recebe em troca de sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência (AGAMBEN, 2009, p.48).

Esse quase-sujeito, ignorando sua solidão não poética, preocupa-se em manter a (falsa) conexão com o mundo, mas não é capaz de enxergar a passagem que leva ao espaço de fora. Ele pouco conhece vibrações alheias. Segundo a pesquisadora Eleonora Fabião (2008), muitos artistas⁷¹ ao longo dos últimos 50 anos e em consonância com o teatro artaudiano, intentaram a fuga dessa posição de testemunha anônima e atônita da realidade para atingir “um estado de percepção mais aprofundada e mais apurada” (ARTAUD, 1999, p.104). A “crueldade”, afinal de contas, presta-se ao solapamento do logocentrismo e de outros fundamentos da cultura ocidental que “domesticam e mingnam corpos, forças de subjetivação

⁷¹ Um exemplo seria uma *performance* da própria autora, por ela narrada: “A mulher que, no Centro do Rio de Janeiro, colocou frente a frente duas cadeiras de sua cozinha, descalçou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase ‘converso sobre qualquer assunto’ (ou ‘converso sobre saudade’, ‘converso sobre política’, ‘converso sobre amor’), exibiu-o. E, por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos” (FABIÃO, 2008, p.236). Ver imagens da *performance* em www.bienaldedanca.com/atividades-bienal-de-par-em-par-2010/eleonora-fabiao.

que descorporalizam nossas maneiras de nos relacionarmos e criarmos mundo” (FABIÃO, 2008, p.240). E o corpo, conforme a pesquisadora – em consonância com os já citados Ferracini (2006) e Curi (2013) –, atua então como “potência relacional” (em direção ao *outro*) para a “tomada de consciência ativa” (FABIÃO, 2008, p.245).

2.4 Outro espaço possível

*notar que a vida tá crescidinha
já pode alçar seus próprios voos
não precisa mais de você*
Michel Melamed (2005, p.111)

Ouso habitar a cena que investigo. Estremeço.

Como já observado, para fazer de si poesia, a cena se deixa tomar pelo impulso da solidão e do silêncio – a pausa nas mesmices e alienações da vida contemporânea – e, em seguida, conquista a “palavra-quebrada”, vibrátil: letra, voz, corpo. Desprendida para ser o que é, a poesia consente à cena o ímpeto do verbo e do gesto inopinados. Sobre essa questão, o filósofo Martin Heidegger (2008) acena-me:

Quanto mais poético é um poeta, mais livre, ou seja, mais aberto e preparado para acolher o inesperado é seu dizer; com maior pureza ele entrega o que diz ao parecer daquele que o escuta com dedicação, e maior a distância que separa o seu dizer da simples proposição, esta sobre a qual tanto se debate, seja no tocante à sua adequação ou inadequação (HEIDEGGER, 2008, p.168).

A pausa, entretanto, deriva-se da cumplicidade entre ator e público, da força a ser removida do homem com o homem, do homem *no* homem. Na visão de Baumgärtel (2009, p.170), a impulsão de despertar acaba provocando na recepção um tremor de instantes⁷², “perante uma linguagem que aceita seu fracasso referencial, e já não importa se é de cansaço, de frio, ou movido por uma beleza inexplicável, contanto que leve à tranquilidade do silêncio”.

⁷² Pergunto-me, desde já, se esse não seria o *choque* a partir do *choque* vivenciado por Michel Melamed. Tal questão será desmembrada no excerto seguinte.

A poesia entrega-se à cena ao descerrar pensamento e comportamento, diluindo a palavra como restrição. Liberando o fazer, próprio à *performance* e ao “teatro performativo” (FÉRAL, 2008).

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met en place*) (FÉRAL, 2008, p.209).

O fazer é toda poesia, sem intenções claras, sem programação de significados. Desse fazer, parte, na direção oposta, a sugestão: Faça! Faça o que quiser! Ou: Posicione-se!, como observa Fabião (2008, p.243), referindo-se a uma “posição imediata” e não a um “ensaio psicológico de posicionamento”. A balança pende para a recepção, inserida no espaço de feitura. Essa inserção é perpetrada pelo estranhamento⁷³ (COHEN, 1998), pelo incômodo peculiar à rarefação de histórias prontas. O teatro de hoje aproxima-se da experiência, visto que os espectadores são chamados a investir sua presença, a participar de uma elaboração conjunta de conteúdos.

Nesse sentido, o fazer do ator, num estímulo ao fazer do público, é elemento essencial na composição poética pelas fricções da cena. Na compreensão do pesquisador De Marinis (2011), porém, além do *fazer*, importa refletir sobre o *ser* do ator. Distendendo esse tema, o ensaísta menciona duas experiências italianas contemporâneas: Carmelo Bene e Leo de Berardinis. Para o primeiro, “quem em cena não é poeta não é ator”⁷⁴ (BENE, 1983 *apud* MARINIS, 2011, p.122, tradução minha). Já o segundo afirma: “o ator é um ‘poeta fisiológico’”⁷⁵ (BERARDINIS *apud* DE MARINIS, 2011, p.122, tradução minha).

De Marinis (2011) atesta estar convencido de que esse teatro poético liga-se hoje mais ao ator e menos ao autor e diretor. Aliás, o estudioso reúne os três na figura do ator contemporâneo (ator-autor-diretor), mas não para falar sobre o artista que escreve e também comanda a cena. Seu propósito é abordar o ator que é autor e diretor de si mesmo ao conhecer e percorrer todo processo inventivo. É aqui que o ator dá de si e assume uma via perigosa, ao longo da qual habita poeticamente a cena. Já com os pés no caminho, o ator engenha,

⁷³ “A noção de estranhamento como procedimento tem tido vários usos e leituras nos processos de configuração e representação: o familiar recalçado freudiano (*Umheimlich* = um [*heimlich*]), o interregno de consciência junguiano (portal de alteridades) e, mais próximo do universo teatral, o conceito brechtiniano de *Verfremdungseffekt* (*effect-v*)” (COHEN, 1998, p.71).

⁷⁴ “*Chi sulla scena non è poeta non è attore.*”

⁷⁵ “*l’attore è un ‘poeta fisiológico’.*”

conforme compreensão do dramaturgo alemão Heiner Müller (KOUDELA, 2003 *apud* PATRIOTA, 2010, p.48), a expropriação de si mesmo, na medida em que se retira para as próprias vísceras (tal qual o Hamlet de Müller⁷⁶). Essa arriscada oscilação parece-me a mesma a que se entrega o *sujeito lírico*, esquadrihado no excerto anterior. Risco e gozo.

Entre as tendências do teatro atual elencadas pela pesquisadora Eleonora Fabião (2008), estão o interesse menor por personagens fictícios e o maior em trabalhar com características próprias e dramaturgias pessoais, por vezes biográficas. Nesse caso, abre-se já para o trânsito ator-personagem, uma vez que, de acordo com Cohen (1989), o *performer* não diz respeito ao “homem do dia a dia”. Sua figura em cena é também uma máscara, somada a outros personagens por despontar com o auxílio do espectador. “A presença, para ser presença e presença a si, começou já sempre a representar-se” (DERRIDA, 2002, p.174).

Alice Stefânia Curi (2013, p.69) sustenta que, em grande parte das vezes, a presentificação entrecruza-se à representação, embora o ator esteja hoje “mais disponível para o desnudamento de si em cena, para se mostrar em características muito pessoais, idiossincráticas, redimensionadas por abordagens poéticas e releituras de conceitos”. A pesquisadora prefere associar certa cena atual a uma ideia de deslocamento, que parte da atuação mais representativa, própria às escolas clássicas, para a do tipo presentativa, e o faz sem menosprezar o movimento oscilatório entre as duas perspectivas. O corpo performativo, como se vê, não para de tremer entre real e não-real. Contestando o *Paradoxo sobre o comediante*, de Denis Diderot, que enuncia a impossibilidade de ser e representar simultaneamente, Cohen (1989) enfatiza que

À medida que o ator entra no “espaço cênico” ele passa a “significar” (virar um signo) e com isso “representar” (é o próprio conceito de signo, algo que represente outra coisa) alguma coisa, podendo ser isso algo concreto – o qual se tem nomeado personagem – ou mesmo abstrato (como as figuras que aparecem em peças surrealistas, por exemplo, *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire) (COHEN, 1989, p.95).

Erika Fischer-Lichte (2013) corrobora:

[...] Essa dicotomia com o ator fazendo um papel e o *performer* fazendo outra coisa não faz sentido, pois uma vez que há um público, sempre haverá um papel. Eles podem machucar seus corpos, mas estão fazendo o papel de quem machuca. Caso contrário, há a questão, vejo ou não estou vendo? É maravilhoso em Beckett quando a pessoa diz, sou tanto quanto sou visto? (FISCHER-LICHTE, 2013, p.134-135).

⁷⁶ *Hamlet-Máquina, Quatro textos para teatro*. São Paulo: Hucitec, 1987, p.31.

Ainda que haja, em cena, o estremeamento entre várias figuras possíveis, inquieto-me com a seguinte questão: como pode o ator empreender a saída de si, voltando-se mais intensamente para sua biografia e suas experiências, enfim, sua intimidade? No enalço de Fabião (2008), recolho uma pista: ao evidenciar *seu* corpo, o *performer* intenciona evidenciar corpo-mundo. Citando a atriz Mariana Lima, a pesquisadora observa que o depoimento pessoal serve ao artista para um colocar-se em cena como ser humano e cidadão, uma experiência com o *outro*, distante do escamoteamento de dores e imperfeições. O que se quer é a ampliação, a extensão ao fora, seguida da reentrada. Ou ainda, a “retroalimentação de um afetar e ser afetado” (FERRACINI; TROTTA; BRAGA, 2013, p.192). Assim, os movimentos autobiográficos – na tentativa, por parte do ator, de escassear a representação e definir a expressão segundo redes de impulso – levam a uma relação corpo a corpo com o real, entendida como a “investigação das realidades sociais do outro e [...] a interrogação dos muitos territórios da alteridade” (FERNANDES, 2011, p.84). Locais de incômodo.

O *performer*, dessa maneira, trabalha com o que é seu, mas a fim de levar esse material ao *outro*, abrindo-se para o que é do *outro*, por meio de uma persona que diz respeito ao universal (COHEN, 1989). Esse trajeto até o alheio se dá no instante presente, no momento da ação em cena. É ali que o *performer* dissolve o *eu*, acoplando-se às coisas, aos seres e permanecendo em presença, situado num “entre-parênteses” – tempo-espço inserido no cotidiano, o qual Cohen (1998, p.65) chama de “campo mítico”. De acordo com ele, a penetração no “campo mítico” exige prática e é pouco vivenciada pelas pessoas. Experiências meditativas e ritualísticas, por exemplo, são consideradas portas para esse campo. Não há aqui, ao contrário do que se possa imaginar, o exílio na intimidade, mas sim o desmantelamento do *eu* como um *outro*. No caso do teatro, segundo Cohen (1998, p.67), as possibilidades de instauração desse campo sobrevêm com o trabalho de “inteireza, adensamento, exacerbação e ampliação” da presença⁷⁷.

Através do aumento de presença diminuem as demandas energéticas para atender as vicissitudes do cotidiano, e o participante passa a operar mais pleno, tendo acesso, principalmente, à sua mente subliminar, não objetiva (COHEN, 1998, p.67).

O autor pondera, no entanto, que a vivência do presente não é exclusiva à *performance art* ou ao teatro contemporâneo, servindo a qualquer modelo de atuação. A

⁷⁷ As *performances* de Marina Abramovic são exemplos de instauração do “campo mítico”, como ocorre em *A artista está presente*. Disponível em www.youtube.com/watch?v=tCyN5JzaQQI; www.youtube.com/watch?v=YcmcEZxdlv4.

diferença, nos casos destacados, está no fato de a presença inclinar-se mais para pessoa e menos para personagem (COHEN, 1989).

O estudioso parece aludir ao alheio feito região íntima quando aborda a presença “como pessoa” (COHEN, 1989, p.109). A meu ver, contudo, esse tipo de presença, promotora do “campo mítico”, não está necessariamente relacionado ao fim do personagem (inclusive porque, como já comentei, esse fim é controverso; sempre há uma máscara em cena). Outra morte, a das velhas fórmulas de vida, é a que se espera. A morte que libera a mente de sua posição dominadora e externa ao corpo. Morte da lógica e do sentido arrogante, da presença como identidade.

Como personagem ou persona, na atuação dramática ou performativa, o ator poderá aprisionar-se no *eu-em-mim*. Nesse caso, permanecerá em seu espaço de dentro, trancafiado nos limites de uma identidade supostamente estável e previamente definida. E verá personagem e persona, público e mundo como longínquos estrangeiros, posto que o *eu*, murado e profundo, estará sempre protegido. Protegido pela personalidade preciosa e isolada⁷⁸, da qual nos fala Craig (1963), ou pela mediocridade do sentimento interior e da autocomiseração, sobre a qual reflete Peter Brook (1993) na conferência *La calidad como guia de actividades*.

Nas situações mencionadas, o ator também terá condições de sair ao *eu-isso-outro*, de liberar o *eu* ao espaço de fora, entremeando-o ao personagem/persona, ao público e ao mundo, a fim de possibilitar a vibração sujeito-objeto. Afinal, “o dentro em que estamos não é o único espaço possível”⁷⁹, como faz notar o ator argentino Norberto Presta⁸⁰ (2010, tradução minha).

⁷⁸ “‘O artista’, diz Flaubert, ‘deve ser na sua obra, como Deus no universo, invisível e todo-poderoso. É preciso elevar a arte acima dos sentimentos pessoais e da sensibilidade nervosa. [...] E noutro lado: ‘Sempre me esforcei por não diminuir a arte em benefício de uma personalidade isolada’” (CRAIG, 1963, p.104-105).

⁷⁹ “*El dentro en que estamos no es el único espacio posible.*”

⁸⁰ Tive contato com Norberto Presta por meio do grupo de pesquisa Flutuando, de Juiz de Fora, que me convidou para participar de alguns encontros. Presta trabalhou com o grupo em um projeto desenvolvido em 2013. Mais informações em www.projetoflutuando.blogspot.com.br/.



FIGURA 6 – Eu líquido
Ilustração de *Bénédicte vê o mar*, com texto e ilustrações de Laura Erber.
Fonte: ERBER, 2011, p.24.

Toda retirada prevê o desconforto, a ferida exposta, pois é de dor que se trata. E não caberá “domesticar para trazer dentro”, amansando as ulcerações, “nem fechar para proteger-se”⁸¹ (PRESTA, 2010). Almejar-se-á o *entre*. O pêndulo. Uma coisa e outra. Ferracini (2006), em sua leitura de Deleuze (1992), explicita tal latejamento:

Um Dentro que é exteriorizado e ao mesmo tempo um Fora que é interiorizado. O interior do exterior ou ao contrário. Um lado de Fora – o mais longínquo – coextensivo a um lado de Dentro – o mais profundo no corpo cotidiano e que, ao mesmo tempo, é sua pele (FERRACINI, 2006, p.16).

A cena que se quer poesia consente ao ator essa impermanência profundeza-superfície, independentemente das formas que ele dê à sua figura diante do espectador, para a criação do espectador. Ainda assim, será preciso permitir que o exercício humano de sensibilidade não se volte ao si-mesmo, mas sim à relação com homens e coisas (BROOK, 1993). Será preciso permitir que o ferrão de uma abelha inaugure seu corpo – “doravante ele tinha um lugar e uma morada” (PESSANHA, 2009, p.120).

Morada poética, entre a terra e o céu.

⁸¹ “Ni domesticar para traer dentro ni cerrar para protegerse.”

3 PARA SUPORTAR O TRANCO DO POÉTICO⁸²: *Regurgitofagia*, de Michel Melamed

Um olhar trocado com alguém que viera, como eu, da áspera matéria do enigma.
Maria Gabriela Llansol (2000, p.10)

Um animal inadaptado, corpo referto de espinhos.
Uma construção desmedida, modo outro de habitar os dias.
Eis a poesia, a que desconforta
e não se deixa agarrar ou quantificar.

Trago de volta, na abertura deste terceiro excerto, imagens que me auxiliam a sentir as imprecisões da poesia. Sempre em movimento, ela é, conforme expressão do ensaísta Alberto Pucheu (2007a, p.220), a “explosão do ponto”. Ouriço na estrada e insensata medição. Tais ideias servem-me agora em meu intento de confluir desejos por meio de um estudo da criação *Regurgitofagia*, do carioca Michel Melamed. Refiro-me ao espetáculo⁸³ de 2004, produzido com recursos da bolsa de pesquisa RioArte, no segmento Arte e Tecnologia, e também ao livro homônimo, lançado pela Editora Objetiva no ano seguinte. Interessante notar que, embora a obra escrita tenha sido publicada após a estreia da montagem⁸⁴, foi a partir das palavras no papel que Melamed pensou sua *performance*, e o fez porque sua letra já vinha preenchida de ação e voz viva. A ausência de um nítido estopim, desse modo, logo revela a impossibilidade de categorizar o trabalho do artista. Logo revela o **borrão**. Ao que parece, espetáculo e livro são, ao mesmo tempo, poesia, cena, o apetite de uma pela outra e a autodevorção. Sobre a origem do projeto, ele observa:

[As poesias] nasceram, hoje penso, sem destino certo. Ao bem da verdade, para o livro. Ao bem da mentira: tudo nasce pra tudo, e a linguagem, nessa perspectiva, torna-se secundária. O que quero dizer é que imagino me interessar mais pela transgressão das linguagens, ou melhor, a experimentação delas, do que necessariamente o virtuosismo [...]⁸⁵

⁸² Expressão presente no ensaio *Poesia, para que serve? (Alternative take)*, que integra o livro *Pelo colorido, para além do cinzento (A literatura e seus entornos interventivos)*, de Alberto Pucheu (2007a, p.221).

⁸³ Alguns fragmentos do espetáculo *Regurgitofagia* podem ser acessados pelos links www.youtube.com/watch?v=rf-VHlkYJeA; www.youtube.com/watch?v=UfskBanPSxw e www.youtube.com/watch?v=k1ce0q-JHEo.

⁸⁴ Houve ainda uma edição do autor, anterior à da Objetiva, mas também posterior ao espetáculo. Tal edição vinha acompanhada de um CD com trechos da montagem e esgotou-se rapidamente.

⁸⁵ Entrevista 1.

Melamed não se incomoda em tratar seu ofício por poesia, mas questiona: “o que não é?”⁸⁶. Pergunta para uma resposta fugidia, tal qual a indicação “Literatura Brasileira – Miscelânea” exposta na ficha catalográfica do livro. A “palavra inquieta” (COELHO, 2009) do artista, ainda no suporte de papel, faz-se corpo e encena o esfacelamento dos gêneros. Nesse desarranjo, paradoxalmente, os trabalhos voltam a ganhar nome de poesia – no sentido expandido atribuído por Pucheu (2007a)⁸⁷ –, uma vez que são capazes de atirar-se ao *outro*, ativando potências e intensidades.

Nos dois excertos anteriores, explorei vibrações ao abordar o percurso do sujeito que se enuncia desde a escrita até a *performance*, saindo de si sem se abandonar, e a tremura da cena e de seu ator, num constante dentro-fora do caos, dentro-fora do mundo. Essas oscilações, a meu ver, seguem o rumo da poesia em seu “caminho vital intensivo e progressivo” (PUCHEU, 2007a, p.219). A poesia aumenta a voltagem da vida; é necessário preparar-se para acolher seu solavanco. É necessário treinar as carnes para que se abram e recebam as forças do existir.

Para suportar o tranco do poético, temos de nos exercitar, praticar as musculaturas dos nervos, os alongamentos das percepções, os pulmões do pensamento. Para suportar o tranco do poético, é preciso que, de alguma maneira, nosso corpo descubra uma maleabilidade, permitindo às potências da poesia criarem para nós um novo corpo, mais condizente com elas, um novo corpo que se deixe ser trabalhado por elas como uma matéria pelas mãos artesãs dessa poesiavida (PUCHEU, 2007a, p.221).

Em seu livro e espetáculo, Michel Melamed recebe *choques* como poesia. Os espasmos vigoram seu corpo, disponibilizam-no à afetação, à troca de eletricidade.

⁸⁶ Entrevista 1.

⁸⁷ Sentido investigado ao longo desta dissertação com a contribuição de vários pensadores. Neste excerto, a palavra *poesia* continua a ser utilizada a partir desse prisma.



FIGURA 7 – Pau-de-arara
Foto de divulgação do espetáculo *Regurgitofagia*.
Fonte: PELO MUNDO, 2014.

Melamed é homem que pulsa, seja por meio da escrita performativa, em desassossegado diálogo com o leitor, seja com o auxílio da máquina apelidada de “Pau-de-arara”, que, em cena, acopla-se a seus pulsos e tornozelos (Figura 7), transformando em descargas elétricas quaisquer reações sonoras da plateia, captadas por microfones. Ao vibrar, o artista se permite *ferir* e, ao mesmo tempo, *abrigar* pela vida. Pela “poesiavida”, como prefere Pucheu (2007a, p.220). De acordo com o ensaísta, na encruzilhada, esses termos são indiscerníveis. E ali, entre muitas vias e possíveis, também estão, para Melamed, letra, palavra, corpo, ato. Com ele, alcanço região tal do cruzamento que nem mesmo espaço ou hífen há entre os anseios. Depois do desejo de cena pela poesia e de poesia pela cena, pressinto a *poesiacena* e a *cenapoesia* de Melamed. Ou ainda: sua *poesiacenapoesia*⁸⁸.

3.1 Poesiacenapoesia

Progressivamente, sentimos um texto. Isso, a que chamei Esse, a brotar de imagens, de cenas, de paisagens. E isso é mundo, é íntimo, é real, é rua. A nossa história do universo. Maria Gabriela Llansol (2000, p.34)

⁸⁸ Chego ao termo *poesiacenapoesia* a partir do pensamento de Pucheu (2007a, 2007b), pois identifico no trabalho de Melamed “fronteiras desguarnecidas” (PUCHEU, 2007b). Ele mesmo usa tal expressão em entrevista por e-mail (Entrevista 1). Opto por eliminar espaços e hifens entre as expressões *poesia* e *cena*, pois, em *Regurgitofagia*, não é possível separar uma da outra. Uso *poesiacenapoesia* para referir-me a obra como um todo. A fim de clarear alguma elucidação específica sobre livro ou espetáculo, utilizo os termos *poesiacena* (para o primeiro) e *cenapoesia* (para o segundo).

Saio às ruas acompanhada de ouriço, terra e céu. Esbarro em Melamed.
Um pedaço dele se esquece em mim, mas prossigo a andança.
Artaud, do outro lado da avenida, avisa-me:
passou aí a *palavra antes da palavra*.
Pessanha, dobrando a esquina, acrescenta:
acabo de cumprimentar a *palavra-quebrada*.

A palavra de Michel Melamed é aquela que se quer de tudo um pouco e, conforme artigo de Valéria Soares Coelho (2009, p.117), viaja de volta ao tempo dos rituais, das não-cisões, embaralhando em si “o popular e o erudito, o arcaico e o moderno, o sagrado e o leigo, o oral e o escrito, a letra e a imagem, o corpo e a palavra”. Na visão da autora, em sua análise sobre o livro *Regurgitofagia*, este se apresenta também como um espetáculo, uma vez que, nele, Melamed imbrica escrita e múltiplas formas de expressão. Pucheu (2004) concorda ao atestar que a obra impressa escorrega livremente entre poesia e *performance*. O próprio artista menciona:

[...] Será bom dizer que gosto e então procuro que tudo seja atravessado por tudo, que as coisas se repitam, transformem, atravessem, coincidam, enfatizem... De maneira geral, conto, ambiciono, aceito, espero, provooco... estes percursos em todas as direções...⁸⁹

Segundo Melamed (2010), a palavra está no centro de seus trabalhos. Ele, entretanto, arregaça horizontes e afirma: “tudo é palavra” (MELAMED, 2012b), referindo-se ao ator em cena, às suas emoções, à música, ao figurino, ao cenário. Esses elementos, assim, transportam-se naturalmente às páginas de papel, sem se permitir aprisionar. Marcado pela presença de oralidade e ato, o texto escrito de Melamed performa. Logo, o *autorator sai de si* e, para tal, alimenta-se do *outro*, seguindo os conselhos do *Manifesto antropofágico*, criado por Oswald de Andrade no início do século passado. Porém, com *Regurgitofagia*, **Melamed não quer apenas comer**, posto que muito, desde o movimento modernista brasileiro, desceu forçosamente pela goela dos sujeitos. Sem cerimônias, **o artista vomita**, “porque – diferentemente dos ávidos antropófagos, já deglutimos coisas demais” (MELAMED, 2005, p.21). Assim, ao ingerir o *outro*, ele vasculha intimamente o alheio e, ao derramá-lo pela boca, deixa-se ir com o expelido a fim de decidir o que voltará ao estômago.

⁸⁹ Entrevista 1.

Para banquete e náusea, Melamed emprega voz e corpo na escrita. Como resume o músico Paulinho Moska em reportagem sobre o programa *Recorte cultural*⁹⁰, “Michel falando, atuando, é em si o texto que ele escreve. O texto é uma extensão da sua *performance*, do seu olhar, a força que ele tem quando está dizendo esse texto” (MOSKA, 2006). O livro, dessa maneira, transforma-se no próprio *performer*. Há ali um chamamento para participação e invenção do leitor, como se, em companhia do autor, ele preparasse a obra no instante da leitura. A certa altura, Melamed sugere:

Porque tudo tem conexão. Por exemplo... banco e... soluço:



R: A conexão entre os bancos e os soluços são os sapatos.

FIGURA 8 – Conexão

Poesia inserida no livro *Regurgitofagia*.

Fonte: MELAMED, 2005, p.46.

⁹⁰ *Recorte cultural* é um programa de TV que foi exibido pela TVE Brasil entre janeiro de 2005 e agosto de 2008, com apresentação de Michel Melamed.

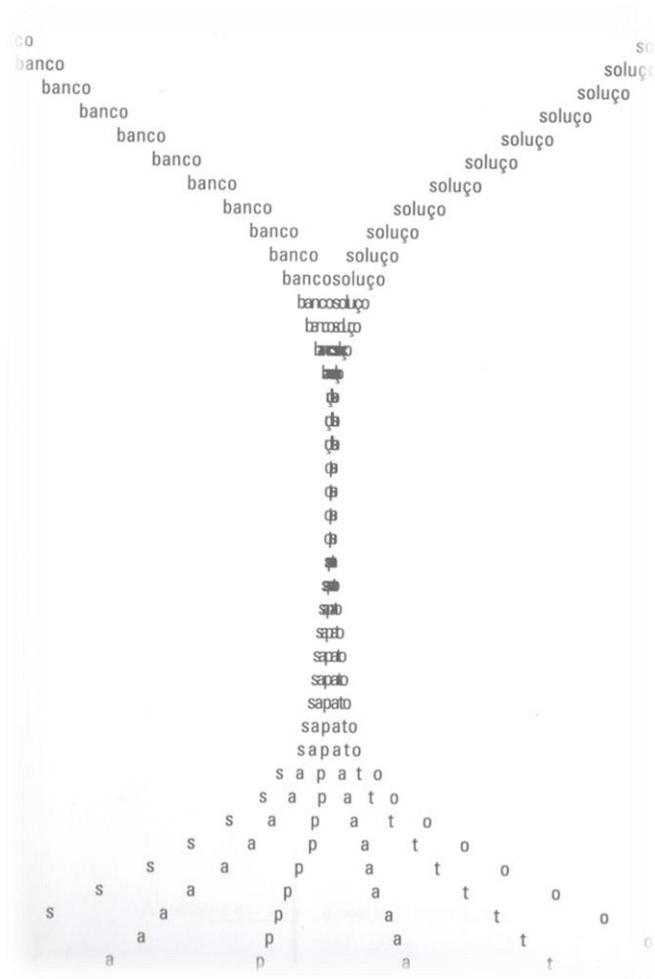


FIGURA 9 – Digestão
Poesia inserida no livro *Regurgitifagia*.
Fonte: MELAMED, 2005, p.47.

Em seguida, no que chama de *Exercícios*, ele requisita o leitor para o preenchimento de lacunas, dando continuidade à dinâmica iniciada com “banco” e “solução”.

Sugestões:

Oi e Tchau
Socorro e Dinheiro
Freud e Bromélia
Favela e Pinacoteca
Sucesso e Parmesão
Lombriga e Samba
Aquário e Cooper
TV e Dionísio
Chico e Caetano
Lula e FHC
Bush e Hitler

Suas Propostas:

_____ e _____
_____ e _____

Exemplos para Formatação:

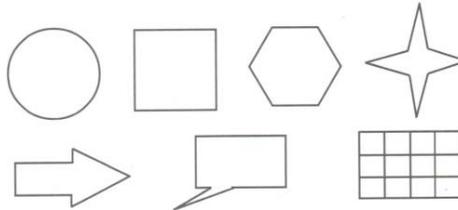


FIGURA 11 – Outras provocações
Poesia inserida no livro *Regurgitofagia*.
Fonte: MELAMED, 2005, p.51.

Antes mesmo de engolir o fazer do leitor, nos tais *Exercícios*, Melamed parece excretar qualquer proposição por meio do desenho formado com as palavras na Figura 9: estariam ali as nádegas e o que elas devolvem? Comer e descomer, portanto, são ações que se confundem. Entre os textos *de fato*, variadas imagens de papéis amassados, anotações perdidas e letras envelhecidas conduzem-me a ideias regurgitadas, ideias que viveram o quase e, depois do cesto de lixo, repletas de marcas, chegaram à *poesiacena*. Mas ali estão amontoadas, em excesso, algo que novamente motiva o vômito.

No intuito de explorar tais esboços, o leitor precisa mover bruscamente o livro. Melamed responde a essa força, sente o *choque* por ela provocado e, na página seguinte, lança um texto feito contração muscular. Feito borboleta assombrada, violentamente desviada de seu voo confortável.

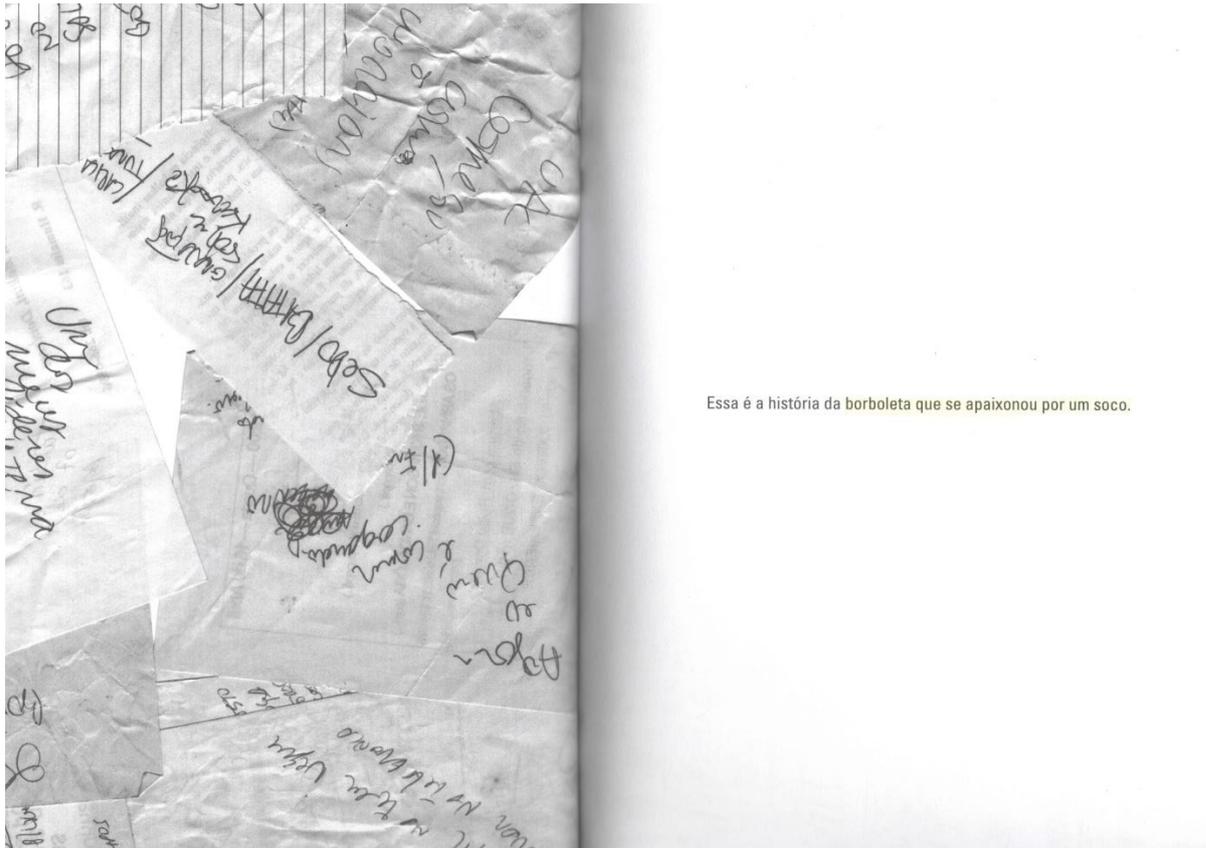


FIGURA 12 – Borboleta apaixonada
Imagens e poesia inseridas no livro *Regurgitofagia*.
Fonte: MELAMED, 2005, p.30-31.

Como se vê, o processo de criação é devassado e compartilhado. No texto *João Cabral*⁹¹, por exemplo, Melamed aventa a possibilidade de uma “maravilha tecnoliterária” que permita ao homem “ler um livro ao ritmo em que foi escrito” (MELAMED, 2005, p.110). Também diante da tela em branco, o leitor tornar-se-ia espectador, acompanhando “por madrugadas, fins de semana, nos horários mais imprevisíveis e estapafúrdios, o embate do seu escritor preferido com o desconhecido [...]” (MELAMED, 2005, p.110). Esse embate, recorrente no discurso do artista, diz respeito à “solidão da escrita” (MELAMED, 2007), uma solidão, porém, repartida, (con)vivida⁹². E não se sabe quem será o próximo a apertar uma tecla do computador. Melamed? O leitor? O fato é que um provoca o outro e, a cada página, a

⁹¹ A alusão ao poeta João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999) justifica-se na medida em que o texto expõe o *modus operandi* do escritor, numa referência ao autor de *Psicologia da composição*. Em tal poema, João Cabral escreve: “[...] Esta folha branca / me proscree o sonho, / me incita ao verso / nítido e preciso” (NETO, 2008).

⁹² Sobre sua relação com a página em branco, Melamed comenta: “Estou quase preso do lado de fora da página em branco – assim, sendo ela mesma. De outra maneira: a página em branco não resiste mais pra mim, salvo se com/para/por o(s) outro(s). Rompi as clausuras” (Entrevista 5).

cena continua após o *choque*, com uma palavra mais eletrizante, desconjuntada, dorida. Uma *palavracorpo*⁹³ “frenética”, como assinala Coelho (2009).

o próprio discurso nos reporta ao movimento corporal de quem se pronuncia, pois a linguagem usada é frenética e as poucas pausas ocorrem no instante em que deveria haver a respiração do falante no palco. O leitor não tem como não se esquecer da voz, do som. Ela é a matéria que compõe o ritmo do texto, a voz enquanto corporeidade, energia quase selvagem que prevalece sobre a palavra escrita, conduzindo o texto (COELHO, 2009, p.121-122).

Palavracorpo com faringe em ebulição, por onde passam ar e alimento em demasia. Expelir o descomedido significa, pois, anunciar uma “contraproposta” (PEREIRA, 2007, p.26) ao *Manifesto antropofágico*, uma vez que a devoração transferiu-se da escolha à imposição – imposição disfarçada de escolha, como acrescentaria Zygmunt Bauman (2001). Se Melamed oferece uma leitura desconfortável, o que intenta é afastar o receptor de pensamentos e hábitos subordinados, teimosos, óbvios. Para Adrián Cangi (2000), o homem insubmisso é aquele que procura os riscos do desconhecido, negando dispositivos de controle e apropriando-se radicalmente do mundo. Nesse sentido, o trabalho de Melamed vale-se da poesia em perigo, um fazer ameaçado e ameaçador. A poesia, conforme o *autorator*, declara-se no “olhar renovado, oxigenado, novidadista, perplexo”⁹⁴. Ela **delira** e, nesse delírio, **não sabe ser somente letra, somente ato**. Melamed sequer consegue apontar em que momento a primeira transfigura-se no segundo ou vice-versa: “quando nasceu, ou antes de nascer, ou quando morreu?”⁹⁵.

Daí, mais uma pergunta abissal: como a *poesiacena* converte-se em *cenapoesia*? De acordo com Pucheu (2004), uma não é cópia ou adaptação da outra; uma escorre permanentemente à outra através das “fronteiras desguarnecidas” (PUCHEU, 2007b) – espaço de aparição da *poesiacenapoesia*. Cerca de 20 páginas antes do último texto no livro, surge a palavra “fim”. Fim de quê, se a obra impressa continua? Segundo Melamed⁹⁶, o conteúdo posterior a essa marca não foi incluído no espetáculo, o que mostra a ação deste sobre a criação escrita e o acontecimento cênico durante a leitura. Da mesma forma, a indicação “mostra o *choque* para o público” (MELAMED, 2005, p.99), solitária na folha, resgata o próprio *performer* em seu fazer no palco. Em contrapartida, nesse fazer, há também a presença

⁹³ Recupero o termo *palavracorpo*, usado nos dois excertos anteriores, para tratar de uma palavra descompromissada de linguagem e lógica, marcada por presença, gesto, voz, movimento, ruído, imagem. *Palavracorpo* no texto e na cena.

⁹⁴ Entrevista 1.

⁹⁵ Entrevista 1.

⁹⁶ Entrevista 1.

física do livro, primeiro como testemunha em um dos bolsos do figurino do artista, depois como protagonista de páginas abertas, cujos textos são entoados ao acaso⁹⁷.

Nessa travessia enigmática entre linguagens⁹⁸, Melamed convida-me a perceber a realidade de uma maneira tortuosa. Em cena, a caótica troca de *choques* persiste com auxílio da interface “Pau-de-arara” e provocada pela verborragia do *autorator*. Ele fala desembestadamente, tal qual um prisioneiro que não suportasse mais as descargas elétricas. A violência, entretanto, é aqui deliberada e, talvez, tortura às avessas, suplique a possibilidade de proferir a “palavra-quebrada” (PESSANHA, 2006a, p.72). Porém, antes, é preciso golpear a “palavra-cheia” (p.72). Melamed o faz por meio de uma verborragia potente, *silenciosa* porque poética⁹⁹, lançando mão do *cheio* para fazê-lo *quebrar-se* – um muito dizer pelo direito de dizer o “raro” (DELEUZE, 1992, p.162). O *performer* esmiúça:

Naquele momento, do livro e do espetáculo, diferentemente de agora, o debate estava muito anestesiado. Então havia uma angústia muito grande como artista, principalmente porque tínhamos muitos exemplos e referências recentes de querer pensar o país, e entre as questões justamente esta ausência de uma manifestação de desejo geral de pensar o país...¹⁰⁰

Na opinião de Melamed, no período citado por ele (início da década passada), muito era falado, contudo, mais ainda era engolido. Além disso, nesse falado, não havia rarefação, ou seja, não havia ânsia de interlocução com a realidade, com os desafios enfrentados pelo país. Por tanta sobra na garganta e no estômago, era inevitável a regurgitação. O artista sentencia: “o Brasil vomitou ano passado, começou a expelir”¹⁰¹, reportando-se às manifestações populares desencadeadas, durante a Copa das Confederações, pelas discussões sobre a Copa do Mundo de 2014.

⁹⁷ Na gravação disponibilizada para este trabalho, a cena com o livro inicia-se em 36’25’’. Tal gravação foi realizada durante apresentação no Teatro Sesc Ginástico, no Rio de Janeiro, em 2009 (ver MELAMED, 2009). Deste ponto em diante, usarei apenas a palavra “gravação” para me referir a esse material, incluindo em seguida o tempo de início de cada cena investigada.

⁹⁸ Segundo Melamed, esse seria um dos elementos componentes do “tripé conceitual” de sua *Trilogia brasileira* (*Regurgitifagia*, 2004; *Dinheiro grátis*, 2006; e *Homemúsica*, 2007. Há ainda a montagem “extra” *Antidinheiro grátis*, 2009. Conferir em www.michelmelamed.com.br/). Os demais elementos, nos termos do artista, são: “a pesquisa sobre os limites da participação do público na criação do espetáculo, o ‘Espectator’ e/ou ‘Espectautor’ e/ou ‘Especta(u)tor’; e a afirmação da obra como o espaço da transgressão” (Entrevista 2).

⁹⁹ Essa noção foi apresentada no excerto anterior. Para Deleuze (1992, p.162), somente solidão e silêncio podem provocar o “dizer raro”. Tal silêncio, entretanto, não depende da ausência de palavras, mas sim que se ultrapasse a obviedade e se construa um modo poético de existência.

¹⁰⁰ Entrevista 4, realizada por e-mail, respondida no dia 04 abr. 2014 (ver APÊNDICE). Daqui em diante, passarei a referir-me a ela apenas como Entrevista 4.

¹⁰¹ Entrevista 4.

Em *Regurgitofagia*, Melamed apropria-se do dizer dispensável a fim de questionar seu tempo. Nesse tipo de operação, conforme Renato Cohen (1989), todo artista trabalha de forma a:

captar uma série de “informações” que estão no ar e codificar essas informações, através da arte, em mensagem para o público. Essa codificação não implica limitação, mas, isto sim, retransformação através de outros canais (COHEN, 1989, p.87).

No palco, enquanto o *performer* come o (falso) vômito depositado em uma típica sacolinha de avião, um locutor em *off* apresenta o *Show do estupra* com o *Game do fodido*, no qual o participante mais desgraçado e sofrido é o vencedor¹⁰². Melamed consome o lixo e, indiretamente, pergunta à plateia: é disso que vocês se (re)alimentam todos os dias?¹⁰³ Seguindo nessa direção, como mencionei, sua verborragia instaura o silêncio poético, visto atrever-se a indefinições, incertezas, ambiguidades, utilizando os malcheirosos fragmentos do mundo para eletrocutar a pasmeira por meio de uma apreensão mais orgânica, menos racional desse mundo.

Mas ele também se cansa do falatório. Torna-se ofegante: corpo espasmódico, voz vertiginosa. Logo, o outro silêncio, aquele de quem se cala, também termina por se insinuar. A ideia confirma-se com a criação, após a *Trilogia brasileira*, de um espetáculo sem texto verbal – *Adeus à carne*¹⁰⁴, de 2012 –, ainda objetivando explorar outras formas de articulação da “palavra-quebrada”. Embora tenha escrito um texto para a peça, o artista decidiu não usá-lo. “Não aguento mais falar, mas ainda quero me expressar, então talvez tenha sobrado o corpo, a força física, o espasmo que surge quando você não tem mais o que dizer” (MELAMED, 2012a). Após dez anos da estreia de *Regurgitofagia*, seu criador parece ter encontrado outras vias para a fluência de seus desejos. “Não tenho tanto a necessidade de expelir, como a ideia de um movimento contínuo; menos ruptura e mais construção. Estou mais contemplativo e menos interessado na verdade”¹⁰⁵.

Tanto falação quanto interrupção da fala, em Melamed, entram e saem do caos, assaltando a região da poesia. Ambas enfastiam-se da “palavra-cheia”, mas também do

¹⁰² Melamed recria essa cena para a série *Campeões de audiência*, do Canal Brasil. Disponível em www.youtube.com/watch?v=YH0G4b_gcd0. Gravação: 23’40”.

¹⁰³ Hoje, Melamed afirma já não engolir tanto vômito, mas continua escapulindo ao *outro*, agora em busca de amor e revolta. “Estou mais interessado no outro do que em mim. Ou, ao menos, em mim a partir do outro. Ou definitivamente: eu-outro. Então me alimento mais das flores alheias, quer dizer, mais interessado no belo do que na ruptura - o amor talvez seja a única ruptura possível” (Entrevista 5).

¹⁰⁴ Uma gravação desse espetáculo está disponível em vimeo.com/40138393.

¹⁰⁵ Entrevista 4.

silêncio-cheio, atravancador de modos outros de vida e cena. Assim, se o mesmo foi ingerido, natural que, de alguma maneira, seja arrevesado. “No nosso último jantar / sentamos à mesa e comemos em silêncio (o próprio)” (MELAMED, 2005, p.93)¹⁰⁶. Silêncio-cheio, feito de agitação alienada. A transgressão e a reinvenção poéticas, nesse caso, auxiliam incitando o enjoo. Transitar entre linguagens significa, pois, imbuir-se de tais fazeres.

Segundo Eleonora Fabião (2011), essa é a atitude de Melamed em sua *cenapoesia*. Para engendrar um corpo “ágil e responsivo”, como observa a pesquisadora, o artista entremeia “*stand-up comedy, performance art, teatro e poesia falada*” (tradução minha)¹⁰⁷. Melamed inclui alguns ingredientes à miscelânea:

creio que ali tinha (Ou tem? Ou sempre terá? Teria?) um misto de poesia falada (da tradição dos anos 70 no Brasil aos Beats e os trovadores e provençais e a MPB...), passando por teatro e então *performance* (a presentificação, quebra da mise-en-scène, etc) e “arte e tecnologia”, que compreende a ideia de criação de uma nova interface e não somente a utilização de um objeto tecnológico no campo artístico [...].¹⁰⁸

Assim como no livro, em cena, o poeta busca a desestabilização do receptor. Em uma conferência sobre o tema *transaberes*, em 2013, ele comenta que tal abalo, em seu trabalho, é ocasionado pela multiplicidade de expressões (MELAMED, 2013b). Nesse sentido, a máquina *regurgitofágica* especializa-se em disparar cargas elétricas. E sem recar as faíscas volteadoras.

3.2 Trapos em alta voltagem

Talvez soubesse que a palavra não comparecia nem nomeava, que sua boca não era pura e que ele teria de virar uma ruína para ter o privilégio do dizer.
Juliano Pessanha (2009, p.110)

Vivid os horrores da Primeira Guerra Mundial, os soldados retornam do campo de batalha atônitos, incapazes de transmitir a experiência. O *choque* em alta voltagem havia entorpecido seus corpos, arrancando deles a sensibilidade a outras violências. Em seu texto *O*

¹⁰⁶ A cena com esse texto surge logo após o *Show do estupra*, numa relação entre falação, cansaço e consequente silêncio-cheio, abarrotado de pensamentos óbvios e alienados. Gravação: 26'35”.

¹⁰⁷ “*Agile and responsive*” / “*stand-up comedy, performance art, theater and spoken poetry*”.

¹⁰⁸ Entrevista 1.

narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, Walter Benjamin (1994, p.198) apresenta tal imagem com o intuito de refletir sobre as “torrentes e explosões” a que o organismo humano está sujeito diariamente sob as nuvens. Nuvens de sempre, vagantes e testemunhas das modificações enfrentadas pela sociedade na virada do século XIX para o XX.

O trabalho fabril, por exemplo, e a conseqüente colisão entre máquina e corpo uniformizam os movimentos do operário (BENJAMIN, 1975). Este raramente consegue exprimir-se, a não ser de maneira automática. A ação da maquinaria sobre o trabalhador já não é sentida por ele, embora haja uma resposta: gestos irrefletidos, soltos, que apenas cumprem uma parte do trabalho, desconhecido no todo por seus executores.

Em sua crítica aos excessos da modernidade, Michel Melamed funde-se a uma aparelhagem a fim de repensar tal vínculo nos dias de hoje, nos quais vigoram o acelerado avanço tecnológico e a comunicação virtual. Nessa fusão, contudo, Melamed não se perde. Ao contrário, permanece atento a cada *choque* emitido pela interface “Pau-de-arara” a partir das reações sonoras da plateia. O artista não duela com os fios ligados às suas extremidades, mas utiliza-se de sua potência. Para ele, “[...] a máquina é uma extensão, ela não está em contraposição, ou melhor, ela não está fora. A máquina somos nós”¹⁰⁹.

Curiosamente, na cena, a aparelhagem age de forma a evitar qualquer automatismo do ator. De fato, Melamed vivencia cada instante. Seu corpo, “hibridizado”¹¹⁰ (COHEN, 2003), está plenamente acoplado, disposto a ser mexido, afetado, punido pelos impulsos elétricos – e também a mexer, afetar e punir o *outro*. De acordo com o artista, a criação do espetáculo seguiu essa diretriz, numa busca pela presentificação e a quebra de *mise-en-scène*¹¹¹. No início da montagem, após fazer o plugue e iniciar uma lista com incontáveis complementos para a palavra *ponto*, o *performer* começa a sacudir os ombros em pequenas contrações, conforme soam as primeiras risadas – fato que oferece à sua voz ampliação de intensidade, e à cena, um ritmo desarticulado, responsável por conduzir o público ao movimento real e, daí, a novas gargalhadas ou outras reações¹¹².

Ao perverter a relação entre indivíduo e máquina, sugerindo que o primeiro perceba constantemente as descargas da segunda e aproveite-se dessa força, Melamed

¹⁰⁹ Entrevista 4.

¹¹⁰ Renato Cohen (2003, p.123) assim define corpos hibridizados: “Trabalhos diversos, como os do Fura del Baus, de Stelarc, de Eduardo Kac, entre outros, com instalação de sensores e aparatos no próprio corpo corroborando as interações modernistas do homem-máquina. Nesse grupo a tecnologia não opera como campo tele e sim como corpo híbrido. A interferência se dá no corpo do *performer* e, não, a partir desse corpo. Essa operação pode estar conectada a rede com sensores comunicantes ou não”.

¹¹¹ Entrevista 3, realizada por e-mail, respondida no dia 23 maio 2013 (ver APÊNDICE). Daqui em diante, passarei a referir-me a ela apenas como Entrevista 3.

¹¹² Gravação: 01’34”.

evidencia o corpo domado, a coisificação acarretada pela industrialização na era moderna e, ainda, todas as tensões decorridas em sequência. Ele, então, anseia “descoisificar” o homem por meio da “consciência crítica” (MELAMED, 2005, p.73).

Para Benjamin (1975), o *choque* recebido pelos operários nas fábricas corresponde àquele do transeunte em meio ao turbilhão da cidade. Em seu estudo sobre a obra do poeta francês Charles Baudelaire, Benjamin (1975, p.54) sustenta que o homem “mergulha na multidão como num reservatório de energia elétrica”. O ritmo acelerado dos passantes, o acúmulo de automóveis, os cruzamentos, as buzinas, as luzes, as imagens estremecem o indivíduo, que se eletrifica a cada esquina e, cansado, passa a evitar o *choque*. Nas ruas, como pontua a pesquisadora Anita Prado Koneski (2009), o cidadão pouco suporta o contato com o território alheio. Se alguém sofre um esbarrão, agita-se e logo desloca-se, como a aumentar o espaço entre os corpos.

Conforme Koneski (2009), ao controverter a civilização ocidental (para a qual o corpo do *outro* compreende região intocável), a *performance* emerge como alternativa ao fim do isolamento, valendo-se do tato para retornar ao primitivo. Nesse sentido, a cena performativa de Melamed transgride, uma vez mais, ao optar pelo toque a distância, mas uma distância sem afastamento. O *performer* responde à manifestação do espectador como se topasse com ele, aceitando o embate. Incitando-o. Em paralelo, seus arroubos incomodam a plateia, que sente no seu o corpo desfigurado do ator. Um grava-se no outro, e isso desde a *performance* no livro. Melamed, como se vê, entoa em sua *poesiacenapoesia* uma *palavracorpo* tátil, mas difícil de pegar porque espinhosa. Um cutucão para contestar a prevalência do olhar.

Em oposição ao *flâneur*, cuja experiência tátil restringe-se ao campo da visão, Melamed percorre os muitos sentidos corporais e experimenta a *transsubjetividade* por meio da troca de *choques* com o público. Ousadas tais, como assinala Koneski (2009, p.249), consentidas pela força da *performance* contra a “‘perspectiva higiênica’, em que se respeita a interdição em relação ao corpo”¹¹³. Melamed atira-se no mundo para desordená-lo, perturbá-lo com seu toque agressivo, perverso. Em determinado trecho do espetáculo¹¹⁴, momento da participação de um *voluntário*, o *performer* aponta o indicador à plateia, mas faz um meio giro, ficando de costas para ela. Uma grande almofada, então, surge no palco, cumprindo o papel do espectador escolhido, chamado Aníbal. Numa crítica aos espetáculos que confundem

¹¹³ Essa perspectiva, segundo a autora (2009), encontra-se no moderno, em seu primeiro momento, quando o predomínio do visual era intenso.

¹¹⁴ Gravação: 31’16”.

interação e constrangimento, o artista exibe essa violência com ações abjetas, chutes e socos desferidos na almofada: um apático receptor.



FIGURA 13 – Aníbal
Foto de divulgação do espetáculo *Regurgitofagia*.
Fonte: MELAMED, 2009.

Ao final, Melamed cai sobre ela e emite gemidos, conectando agressão e gozo. Diante da cena, a cada golpe, todo meu corpo treme. Sou atingida, apalpada. Espancada.

O pedaço de Melamed em mim, agora meu, causa-me *choques*.
Na calçada, a multidão.
Esforço-me e impeço que meu corpo se acostume.
Fragmento torna-se pele. Entranha.

Benjamin (1975) acompanha o entorpecimento da cidade sempre agitada. De acordo com o filósofo, as aglomerações de pessoas, ameaçadoras, modificam a relação do homem com tempo e espaço. “E como crescem [...] com as grandes cidades os meios que as podem destruir” (BENJAMIN, 1975, p.20). São tantos os estímulos nervosos e os riscos corporais que o morador da metrópole defende-se com gestos automáticos. Seria mesmo possível transitar pelas avenidas sem eles? Para Benjamin (1975), isso exige que o indivíduo permaneça alerta, preso ao instante, mas sem experienciá-lo. Sua sensibilidade altera-se, posto esquivar-se continuamente das sobrecargas sensoriais. O cidadão moderno, assim, habitua-se ao *choque* para conviver com a dor, negando-a.

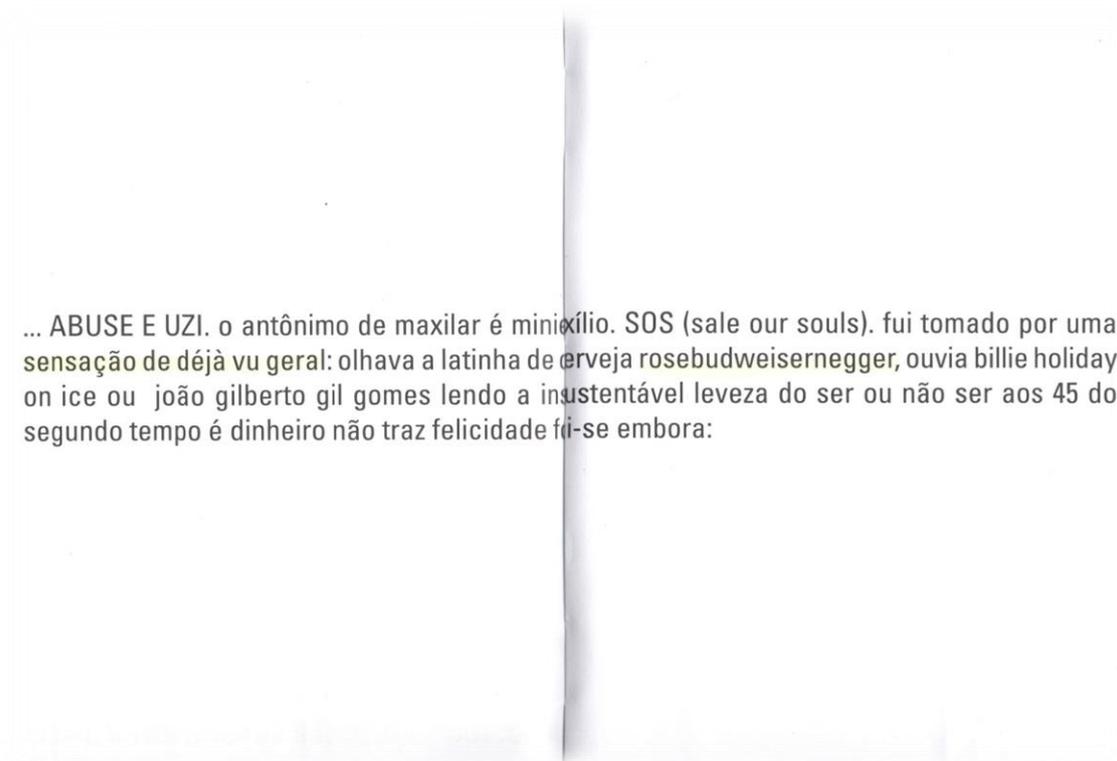
É nesse contexto que Benjamin (1975) introduz o conceito de “experiência vivida”, a partir das figuras do operário e do transeunte. A autora Maria João Cantinho (2003) define a expressão benjaminiana como uma experiência individual, fragmentada e atomizada. “Justamente por isso, ela não é comunicável, como o é a experiência autêntica, marcada pela continuidade, fruto do trabalho” (CANTINHO, 2003, p.5).

Ora, diante da tormenta elétrica na urbe, em frequente obediência à interjeição *cuidado!*, o sujeito não consegue transformar os estímulos em experiência, o que provoca o embotamento de corpo e pensamento. Dessa maneira, os homens da cidade seguem por ela, desde a modernidade até os dias atuais, numa dança espasmódica coreografada por pressa, temor, isolamento. “Assemelham-se às pobres almas, que se agitam muito, mas que não têm história” (BENJAMIN, 1975, p.63). O *choque* existe, tanto que o corpo reage, mas perdeu-se a habilidade de senti-lo, e as vivências reduziram-se a sua própria duração. Tem-se, portanto, uma situação vazia.

A obra de Baudelaire, para Benjamin (1975), seria uma saída a essa oca eletrocução. Assim também compreendo o *choque* na *poesiace napoesia* de Michel Melamed. Com os nervos alterados por tecnologias e virtualidades, plenamente disposto às inevitáveis descargas do mundo atual – e ainda resgatando aquelas da modernidade –, o artista as recebe criticamente, transfigurando vacuidade em poesia. Nesse sentido, Melamed toma para si a tarefa de gerar **o choque a partir do choque**, apropriando-se dos abalos do mundo, como sugeri anteriormente, a fim de restaurar em si e no *outro*, por meio de sua arte, a capacidade de percepção. Ele explica, em entrevista ao diretor Gerald Thomas:

E a máquina... Então isso aqui é o quê? Consciência crítica. [...] A máquina te fala “a brincadeira é: entre nesse teatro, a partir desse momento, qualquer reação sonora que você tiver [...] é algum tipo de opinião”. [...] Uma tosse, ou o riso – o riso já é deliberado, porque você se dispôs. Porque tem gente que me fala no final: “eu ri pouco, eu não queria te dar *choque*”. Então a pessoa parou e falou assim: “estou achando graça, não vou rir, não quero dar *choque*”. Mas no final, as pessoas estão conflagradas na situação de pensar e tomar uma decisão... (MELAMED, 2008b, grifo meu).

Ao comparar o ofício do poeta ao de um trapeiro, Benjamin (1975) afirma que ambos vagabundeiam pelas ruas; o primeiro, em busca de “rimas”. Aporto, então, no seguinte texto de Melamed:



... ABUSE E UZI. o antônimo de maxilar é minixílio. SOS (sale our souls). fui tomado por uma sensação de déjà vu geral: olhava a latinha de cerveja rosebudweisernegger, ouvia billie holiday on ice ou joão gilberto gil gomes lendo a inustentável leveza do ser ou não ser aos 45 do segundo tempo é dinheiro não traz felicidade fí-se embora:

FIGURA 14 – Abuse e Uzi
Poesia inserida no livro *Regurgitofagia*.
Fonte: MELAMED, 2005, p.84-85.

Na obra impressa, o trecho (Figura 14) é precedido por reticências e, ao final, crava os dois pontos, como a prevenir que começou antes e prosseguirá adiante – seja com a construção do leitor, seja com a ação deste ao virar as folhas. Tal fluência, também observada no encadeamento das referências trazidas pela *poesiacena*, completa-se com a ocupação de duas páginas transbordantes.

Já no espetáculo, durante o fragmento, o *performer* contrapõe a caminhada lenta, de costas, a uma fala alucinada, quase ininteligível¹¹⁵. Sua imagem desaparece aos poucos, à medida que ele se afasta do foco de luz. O entendimento claro do conteúdo importa pouco, embora o ritmo do texto dite o ritmo da *cenapoesia*, “máquina a-significante” (DELEUZE, 1992, p.16): ela escorre, uma palavra ligada à outra, uma tomada de ar ligada à outra, um passo curto, um gesto ligado a outro.

Há, no trecho transcrito acima, uma cadência de elementos variados, de diferentes épocas, retirados da publicidade (o slogan *Abuse e use*, de uma loja de departamentos, associado a uma marca de submetralhadora: Uzi), do cinema (a palavra *rosebud* – grande mistério do filme *Cidadão Kane*, de 1941, dirigido por Orson Welles – e o ator Arnold

¹¹⁵ Gravação: 15’28’’. O trecho citado aparece em 16’34’’.

Schwarzenegger, sucesso nos anos 1980 e 1990¹¹⁶) e da música (Billie Holiday, João Gilberto e Gilberto Gil). A sequência cita ainda um conhecido espetáculo de patinação no gelo (*Holiday on ice*); um repórter policial e popular (Gil Gomes); um livro de 1984, escrito por Milan Kundera (*A insustentável leveza do ser*); sua adaptação de 1988, feita por Philip Kaufman; a famosa frase de Hamlet, personagem de William Shakespeare (“Ser ou não ser, eis a questão”); uma expressão alusiva ao futebol (“aos 45 do segundo tempo”); outra de viés capitalista (“Tempo é dinheiro”); um ditado popular (“Dinheiro não traz felicidade”); e um trecho da música *Felicidade*, de Lupicínio Rodrigues (“Felicidade foi-se embora”).

Feito um catador de trapos, Melamed coleciona variadas fabricações da sociedade, especialmente no século XX. Não apenas coleciona: ele as entrelaça e as faz vibrar seguindo a velocidade da linguagem midiática, do valor da informação e do consumismo atuais. Desse atrito, sai a faísca em direção ao *outro*, sua atitude heroica – para entender-me ainda com Benjamin (1975). Mas Melamed não acredita em heróis (MELAMED, 2008a), pelos menos não naqueles sem “parafuso solto” (MELAMED, 2005, p.103), naqueles sem paixão. Sendo assim, ao colocar-se obsessivamente à beira do despenhadeiro, ele acaba por vestir a capa de um herói torto, apaixonado. De acordo com Teixeira Coelho (2001, p.42), este seria o heroísmo do artista na modernidade: voluntariamente, mergulhar no abismo.

Entretanto, se Melamed alude a uma ideia de suicídio, saída viável ao entediado homem moderno, o faz também para ironizá-la, optando por *choques* de até 90 volts (VIANNA, 2005) que, segundo ele, assemelham-se à eletroconvulsoterapia, muito indicada pra o tratamento de depressão. “Então eu saio eufórico do teatro” (MELAMED, 2008b). A ironia de Melamed, ao mesmo tempo, retoma e questiona a arte moderna. Ela não rechaça o passado, mas liga-se ao mesmo no intuito de transgredi-lo, afirmando a convivência de múltiplos olhares. O *performer*, desse modo, conversa abertamente com as vanguardas, decupando discursos.

Seu figurino preto, roto (em cena – Figura 16, e também na foto de capa do livro – Figura 15), transporta-me ao homem de Baudelaire e sua “roupa do desespero”, como a define Benjamin (1975, p.14). Para o pensador, o terno e a sobrecasaca pretos, na modernidade, possuem uma beleza política, por expressarem a igualdade geral, mas também uma beleza poética que revela a situação espiritual pública: “todos temos sempre um enterro a festejar” (BENJAMIN, 1975, p.14). Conforme Teixeira Coelho (2001), o preto dominante nos trajes masculinos da virada do século XIX para o XX é recuperado, na década de 1950, pelos

¹¹⁶ Ao lado da marca de cerveja Budweiser, essas referências formam a palavra *rosebudweisernegger*.

beatniks e, mais tarde, pelos *punks*. Mas a cor também esteve presente, como acrescenta o autor, entre os maneiristas *underground* do século XVI.



FIGURA 15 – Roupas do desespero 1
Capa do livro *Regurgitofagia*.
Fonte: MELAMED, 2005.



FIGURA 16 – Roupas do desespero 2
Foto de divulgação do espetáculo *Regurgitofagia*.
Fonte: RIBEIRO, 2013.

Melamed, dessa maneira, carrega nos bolsos de sua indumentária essas muitas referências, para dizê-las e contradizê-las. Além de “deglutir vanguardas”, o artista as regurgita junto a “toda a sorte de informações”, “conceitos” e “produtos” (MELAMED, 2005, p.69). Logo em seguida, ele separa o que irá recomer.

3.3 Resistências e desresistências

Criando, no nosso, outros corpos, a poesia torna possível vivenciar vida, e, tornando vida vivível, a poesia torna vida real.
Alberto Pucheu (2007a, p.220)

Ao analisar sua relação com a vanguarda antropofágica brasileira, o *performer* resgata o poema *Difícil ser funcionário*¹¹⁷, de João Cabral de Melo Neto, no qual o autor pergunta a Carlos Drummond de Andrade: “Carlos, dessa náusea / Como colher a flor?”. Melamed comenta:

O que eu tô falando é: não antropofagia. Dá um *time*, dá um tempinho nessa questão antropofágica porque virou uma maçaroca discursiva que é assim: “ah, vamos deglutir”. [...] O grande negócio é misturar. E aí a questão da globalização, entra a questão econômica, uma série de questões que é essa montanha russa geral. E eu falei assim: não, pause. [...] Vamo dá uma vomitada. E aí ter senso crítico para olhar esse vômito e colher do vômito... *como colher da náusea flor, né?* (MELAMED, 2008b, grifo meu).

Em seu ensaio *Subjetividade antropofágica*, Suely Rolnik (1998) aponta, na história do país, a presença de uma antropofagia com muitos matizes. Em seguida, ela reflete sobre as consequências de uma versão de tal modo de existência¹¹⁸ em seu vetor mais reativo. A autora toma emprestada uma expressão – “baixa antropofagia” – presente no *Manifesto antropofágico*, de Oswald Andrade¹¹⁹, para nomear a operação na qual as conexões de desejo e a criação de sentido se dão sem o comando de um critério ético. Nesse tipo de atualização do modo antropofágico, conforme detalha Rolnik (1998), os interesses do ego sobrepõem-se à ação do corpo grifado pela alteridade. Ela elucida: “A construção de edifícios com areia do mar [...]; a apropriação por um presidente da república de todas as poupanças do país para os cofres do Estado; as telenovelas, etc” (ROLNIK, 1998, p.10-11).

¹¹⁷ Interessante destacar que João Cabral de Melo Neto, no referido poema, também cita a roupa preta, associando-a ao tédio do trabalho burocrático: “[...] É a dor das coisas, / O luto desta mesa; / É o regimento proibindo / Assovios, versos, flores. / Eu nunca suspeitara / Tanta roupa preta; / Tão pouco essas palavras — Funcionárias, sem amor.” (NETO, 2014).

¹¹⁸ Rolnik (1998, p.7) define: “esta estratégia do desejo definida pela justaposição irreverente que cria uma tensão entre mundos que não se roçam no mapa oficial da existência, que desmistifica todo e qualquer valor a priori, que descentraliza e torna tudo igualmente bastardo – esta estratégia do desejo põe em funcionamento um modo de subjetivação que chamarei de ‘antropofágico’” (ROLNIK, 1998, p.7).

¹¹⁹ Oswald Andrade diz, em seu *Manifesto antropofágico*, de 1928: “A *baixa antropofagia* aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo” (ANDRADE, 2014). Para acessar o manifesto na íntegra: www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf.

Sobre o último item, as telenovelas, a pesquisadora ressalta sua função anestesiante no cotidiano brasileiro. De acordo com ela, esses programas trazem à tona as desestabilizações da vida do sujeito, mas com uma promessa apaziguadora que amansa desconforto e estranhamento. A “baixa antropofagia”, nesse caso, vale-se da alta tecnologia e da liberdade televisiva para criar, mas sem comprometer-se com o que cria. Daí, a paralisia dos corpos, a desmobilização de forças modificadoras, a ausência de pensamento sobre os impasses presentes no próprio enredo da novela.

Se a antropofagia reativa abocanha as características da antropofagia e as aciona a partir de uma base “narcísica”, como profere Rolnik (1998, p.12), Melamed, por sua vez, abocanha de volta essa deturpação. Nesse sentido, ele escancara a hipocrisia da mídia, utilizando-se de suas artimanhas, como as falsas lágrimas dos atores¹²⁰: “descascando cebolas / pensei em você / chorei” (MELAMED, 205, p.96). Tal passagem do livro conecta-se à cena em que o *performer*, antes de dizer com energia o texto em homenagem ao poeta Waly Salomão, esfrega próximo aos olhos o conhecido cristal japonês, artefato que provoca lágrimas¹²¹.

Melamed integra-se a uma geração recente¹²² que, como observa Rolnik (2006), não mais se engana com as manobras da “baixa antropofagia”. No artigo *Geopolítica da cafetinagem*, a pesquisadora aborda a incorporação, pelo capitalismo, de formas de vida imaginadas por movimentos dos anos 1960 e 1970 sob a influência da vanguarda antropofágica. A estratégia, entretanto, não foi percebida por muitos protagonistas desses movimentos durante a implantação de um novo regime após a traumática ditadura militar. Ansiosos pela liberação de suas potências criadoras, eles caíram na armadilha e acabaram auxiliando o neoliberalismo a engrenar o que há de pior, de mais “baixo” na antropofagia. Num exemplo, a “liberdade” de apropriação privada, zombadora, dos bens públicos (ROLNIK, 2006). A situação brasileira, portanto, acabou por confluir três fatores históricos nocivos à inventividade e à criticidade, como sinaliza a autora: a violentação pela ditadura, a cafetinagem pelo neoliberalismo e a ativação da “baixa antropofagia”.

¹²⁰ Melamed discute o tema na série *Campeões de audiência*, do Canal Brasil. Disponível em www.youtube.com/watch?v=GnnmDXqMtv4.

¹²¹ Gravação: 40’46”.

¹²² O artista apresenta-se como cria de um grupo de poetas urbanos da década de 1990 que se reuniu por meio do evento CEP 20.000 – Centro de Experimentações Poéticas, sob o comando dos escritores Guilherme Zarvos e Chacal.

O *choque regurgitofágico* sublinha essas três operações. Melamed escolhe falar diretamente àquele que “não desapareceu em 68 só porque não era nascido”¹²³ (MELAMED, 2005, p.76-77). Nesse diálogo, ele maquina inquietantes combinações, como a que apresenta um político desonesto como ator de um quadro popular de TV, explorador do sofrimento alheio.

Mas o programa de hoje está imperdível, você não pode perder... A pegadinha maneira!!! Não é pegadinha não... É um pegadaço!!! Vejam que bem bolado: sequestramos um rapaz, colocamos ele num cativoiro, nu, acorrentado... Comia pão e água quando tinha!!! Se não, era açúcar mesmo... Arrancamos as unhas dos pés dele! Colocamos cola bonder nas narinas... nos cílios... Foi estuprado por cinco criolões... Aliás, gostaria de agradecer a Talentos Efervescentes, que nos municia com seus atores maravilhosos, e, especialmente, à participação do Roberto Jefferson, um grande ator, e que em breve estará nas novelas de todo o país (MELAMED, 2005, p.90).

Em paralelo, o *performer* não deixa escapar a “baixa antropofagia” cotidiana do homem urbano, esse mesmo homem que censura o comportamento dos políticos. Ele cita, em entrevista de 2007:

É o camarada que tá mijando ali na rua meio-dia, entendeu? Naquele mesmo muro, e aquele muro fica fedido. São todos os camaradas que furam o sinal e, no amarelo, pisam a mil, essas pessoas que atropelam alguém e não prestam assistência (MELAMED, 2007).

Diante de leitor e espectador, surge, então, a pergunta: todos estariam habilitados a fazer o plugue? Ora, permanecendo anestesiados no dia a dia, passando despercebidamente por um assalto a um cidadão na rua ou por uma agressão num programa de auditório, porque experimentaríamos eles, em *Regurgitofagia*, a pancada da ativação de consciência crítica? Na *cenapoesia*, noto gargalhadas que indicam um sujeito violentamente remexido, mas, ainda assim, apático¹²⁴. Um sujeito que não quer se comprometer e, vindo de uma sequência de risadas, ainda as entoa após a frase: “Por que as máquinas existem? Cerol no rabo delas!”

¹²³ Foi a partir de uma *performance* relacionada ao golpe militar que o artista começou a gestar *Regurgitofagia* (MELAMED 2008). Sobre o tema, Rolnik (1998, p.7) argumenta: “o regime totalitário vai mais longe do que a simples desconsideração das expressões do corpo vibrátil: empenha-se obstinadamente em desqualificá-las e humilhá-las até que a força de criação, da qual tais expressões são o produto, esteja a tal ponto marcada pelo trauma deste terrorismo vital que ela acabe por bloquear-se, assim reduzida ao silêncio. Um século e meio de psicanálise nos terá mostrado que o tempo de enfrentamento e elaboração de um trauma deste porte pode estender-se por trinta anos”.

¹²⁴ Refiro-me à gravação disponibilizada para este trabalho, mas suponho que o exemplo oferecido e outros semelhantes apareçam em muitas apresentações. Gravação: 41’30”.

(MELAMED, 2009), mesmo que o ator aponte outras direções com sua *palavracorpo* elétrica e política, instigadora do debate.

Para o artista, contudo, esse jogo de forças – alguns resistindo e outros desresistindo ao despertar – compreende uma das bases do trabalho. Melamed não acredita na existência de “um público”¹²⁵. O que há, assegura ele, são múltiplas percepções a cada noite, a cada visita à página. Na epígrafe do livro, o poeta oferta diferentes aspectos do *choque*: desde o que vem do céu e dá vida a Frankenstein até aquele que pretende “acabar com a subversão”, como proclamou o ex-ministro Roberto Campos (MELAMED, 2005, p.13). O próprio *performer*, nos dez anos seguintes a *Regurgitofagia*, não cessou de cambiar seu olhar, transitando entre resistências e desresistências.

Com o passar dos *choques* dos anos das vidas – aí incluso então também os *choques* da peça – fiquei mais e mais sensível, frágil – e muito disso conscientemente – e muito disso forçado também, como no caso dos *choques*. No fim, tem sido sempre a coisa do sim, do dizer “sim”, como no ponto de partida de qualquer improvisação, o sim do flexibilizar pra não quebrar, *de receber o choque e agir a partir deste impulso e interferência e não vir com uma postura premeditada*. Essa me parece a potência possível e legítima hoje¹²⁶ (Grifo meu).

De todo modo, ao optar por uma *palavracorpo* tátil, despregada do *eu*, Melamed leva o receptor a uma região de prazer e desprazer. Aí, onde os desejos abjetos se aclaram, o homem conhece o medo e a vontade de fugir. Às vezes foge, às vezes não, mas sempre sai do lugar, repelindo ou liberando os “escombros”. Esse é o termo que Anita Prado Koneski (2009, p.257) escolhe para o corpo em *performance*, sendo esta uma experiência-limite, um “momento único e extremo” (p.259). É inevitável, a meu ver, a aproximação de *Regurgitofagia* à *performance Doorway to heaven*, realizada pelo norte-americano Chris Burden em 1973¹²⁷. Nela, Burden cruza dois fios em seu peito diante de alguns espectadores na porta de seu estúdio. A explosão rende ao *performer* uma ferida real e uma imagem pirotécnica, numa ação que dura poucos segundos.

¹²⁵ Entrevista 4.

¹²⁶ Entrevista 4.

¹²⁷ Em entrevista, Melamed afirma não conhecer tal trabalho de Burden e, após uma pesquisa no Google, cometa: “Fantástico. [...] relação direta com essa não havia, mas com outras, muitas, certamente – afinal de algum modo é uma construção porque diálogo coletivo, *right?*” (Entrevista 4).

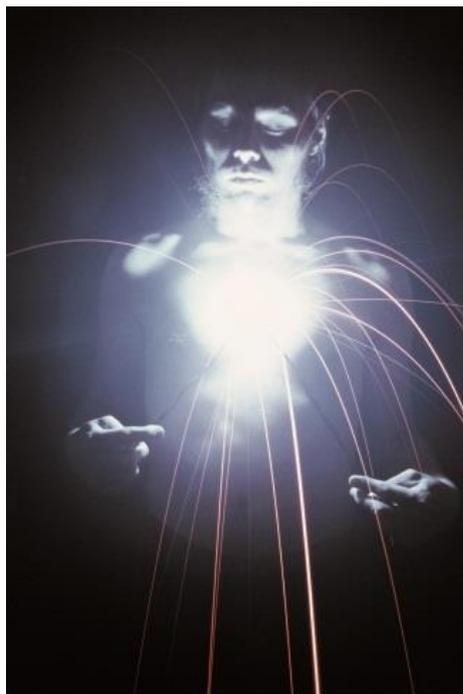


FIGURA 17 – *Doorway to heaven*
Imagem captada a partir de *performance* de Chris Burden.
Foto: Charles Hill.
Fonte: THE MODERN ART NOTES PODCAST, 2014.

Assim como Burden, Melamed engenha a catástrofe. Ao constatar que ela é sempre iminente na atualidade, ambos a buscam, pois anseiam a alteração do curso do mundo. A catástrofe, aqui, surge como destruição para o despertar, a renovação. Nessa tarefa, os *performers* não agem como o *flâneur*, que, sorratamente, percorre as galerias de Paris com uma tartaruga presa pela coleira – opondo-se ao ritmo da cidade¹²⁸ (BENJAMIN, 1975, p.72). Eles optam, isto sim, por colocar-se radicalmente diante do que os perturba, fazendo do corpo um “veículo do dizer”, nos termos de Koneski (2009, p.259). Dizer poético por meio do qual uma violência ainda mais violenta pode vir à tona. Segundo o poeta Juliano Garcia Pessanha (2006a), a violência positivista ou empírica – aquela do revólver ou do estupro – pode, facilmente, ser notada pela sociedade. Porém, há outro tipo de assassinato, superior em crueldade, pouco percebido entre os sujeitos. O autor exemplifica: o gesto de um médico diante do diagnóstico do paciente, a palavra de um psicanalista, o cientificismo que entende a morte apenas como um evento na linha cronológica. Para Pessanha (2006a), a região vagabunda do poema – ocupada pela *palavracorpo* de Melamed – evidencia essa violência

¹²⁸ Benjamin (1975, p.72) comenta: “até 1840 foi, durante certo tempo, de bom tom, nas passagens, conduzir tartarugas presas por uma correia. O *flâneur* comprazia-se em adequar-se ao ritmo das tartarugas. Se fosse por ele, o progresso deveria andar num ritmo similar”.

outra e, por isso mesmo, cria uma proteção contra a paralisia causada por ela. Suspende a engrenagem do cotidiano.

O corpo performático multissensorial, que toca o mundo com suas muitas partes, é, portanto, um corpo sem aura (KONESKI, 2009), tal qual a obra de Baudelaire, que a dissolve por meio da “experiência do choque” (BENJAMIN, 1975, p.70). A *performance*, ao aniquilar o afastamento próprio à aura, converte o vazio em poesia. Nela, o artista arremessa-se ao *outro*, oferece-se à devoração. De acordo com Koneski (2009), é aí que o público recebe mais realidade do que é possível à representação.

Em sua *poesiacenapoesia*, Michel Melamed estremece-se também entre real e não-real. Os velhos bilhetes no livro, por exemplo, antecedendo cada texto: teriam eles habitado bolsos e gavetas do poeta? E quanto aos “telefones que sei de cor” (MELAMED, 2005, p.44), anotados à mão em uma extensa lista para complemento do leitor: eles realmente chamariam pessoas caras a Melamed? Já acoplado à interface “Pau-de-arara”, o *performer* vive drasticamente o instante do *choque*. Mas a dúvida sobre uma convulsão encenada é inevitável. Talvez por isso haja abertura para que uma espectadora experimente a máquina e descubra com susto uma descarga verdadeira¹²⁹. Na visão da pesquisadora Eleonora Fabião (2011), o espetáculo entra em curto-circuito por lançar o receptor ao “buraco artaudiano” da paradoxal cena-não-cena. De fato, vejo o *autorator* alterado pela eletricidade. Mas ele não representa enquanto se agita em função do *choque*, tampouco frequenta seu espaço habitual ou segue seu tempo cotidiano.

Na arte e na vida, Melamed esforça-se por sentir o golpe, sem permanecer nele, sem desabilitar sensibilidade, ainda que haja sobrecarga. Dessa forma, ele entra e sai da violência, suscitando um pensamento crítico. Em determinado trecho da *cenapoesia*, no qual o *performer* propõe que tudo no mundo tenha o nome “pulôver”, ele imagina como seria um diálogo nessa perspectiva¹³⁰:

- E aí, rapaz?! Que pulôver te ver!
- E tu? Como é que pulôver?
- Pu-lô-ver! Pulôver direto... pulôverzão... e tu?
- Pô, cara, a minha mãe pulôver... [...] (MELAMED, 2009).

Em seguida, Melamed testa algumas palavras, como “morreu”. Logo chega à frase: “Pô, cara, a minha mãe morreu”, entoada seriamente e seguida de uma pausa brusca que

¹²⁹ Gravação: 34’22”.

¹³⁰ Gravação: 10’46”.

a faz quebrar o ritmo da cena e ressoar (a mesma pausa que, na *poesiacena*, advém com o fim da página). Um *choque*. Silêncio e, contraditoriamente, ausência de espasmos no corpo do ator. Mas ele rapidamente inicia outro texto, recuperando os sons da plateia e as já conhecidas contrações súbitas. Como se vê, o artista potencializa a recepção do *choque*, confundindo leitor e espectador sobre sua estada na região violenta¹³¹. Quando sair e quando entrar?

Segundo a pesquisadora canadense Josette Féral (2011), a violência pela violência não pode estimular o espírito crítico do público, uma vez que o absorve por completo, restringindo-o à rejeição ou ao desgosto. Por conseguinte, na concepção da ensaísta, necessário que haja um ir e vir entre real bruto e ficção, sendo essa uma das marcas do teatro performativo atual. Nessa trilha, torna-se viável um olhar duplo, dentro e fora da cena, capaz de enxergar para além de tiros e gritos. Alcança-se, presumo, a reflexão sobre a violência mais violenta sobre a qual fala Pessanha (2006a).

Como observei anteriormente, *Regurgitofagia* é arquitetada em companhia do receptor. Não apenas nesse trabalho, mas em toda a *Trilogia brasileira*, Melamed trabalha com a ideia de obra aberta, partindo da relação com o “espectador e/ou espectador e/ou especta(u)tor”¹³². Assim é que o público enfrenta o baque da possibilidade de escolha e de todas as tensões imediatas: machucar ou não machucar? Proteger ou não proteger, contendo ruídos? Para Fabião (2011), esse seria o efeito ético causado pela obra. A autora comenta, ainda, que tal proposta:

amplia a presença dos espectadores e valoriza sua contribuição dramaturgica (efeito estético); [...] faz-nos extremamente conscientes de nossas e das coletivas reações, movimentos e atitudes (efeito psicofísico); e ativa o sentido de um corpo coletivo e exige capacidade de negociação, uma vez que desentendimentos comportamentais podem acontecer a qualquer momento (efeito montagem) (FABIÃO, 2011, tradução minha)¹³³.

Melamed assume o papel de agredido, mas também se converte em agressor. Não há fixação de nada, como enfatiza ele, pois todos os seus movimentos desejam trafegar por

¹³¹ Tive a oportunidade de discutir esse ponto durante a participação na IV Reunião Científica do GT Territórios e Fronteiras, realizada entre 06 e 08 mar. 2014, em Florianópolis (SC). Assim, trago aqui as contribuições oferecidas pelo diálogo com outros pesquisadores durante a apresentação de meu trabalho (*Performatividade entre cena e poesia: do silêncio à palavra que vibra*) no evento.

¹³² Entrevista 2.

¹³³ “*amplifies the spectators’ presence and valorizes their dramaturgical contribution (aesthetic effect); [...] it makes us extremely aware of our own and the collective’s reactions, movements and attitudes (psychophysical effect); and it activates the sense of a collective body and demands capacity for negotiation since behavioral disagreements may happen at any moment (assembling effect).*”

extremos a fim de causar *choques* e consequentes reações sonoras¹³⁴. Nesse “buraco artaudiano”, o *performer* está, ao mesmo tempo, sobre a cama de um manicômio, em terapia de eletrochoque, e fora dela, apertando o botão *ligar*.

3.4 Treino para inadaptabilidade

Ali onde alguém é tocado e atravessado para além de todo e qualquer funcionamento racional, ali onde um espinho tocou a carne e onde uma questão insiste em forma-de-ferida, ali é o lugar onde o “eu” deve mergulhar e deixar-se desmanchar. Juliano Pessanha (2009, p.67)

Um monstro eu-Melamed cresce em mim.

Há vômito e convulsão. Poesia.

Cravo a mão em espinhos.

Certezas desabitam-me.

O *Movimento antropofágico*, conforme argumenta Suely Rolnik (1998), explicita, no início do século XX, uma tradição que corresponde às origens do país. Presente entre dois campos, o erudito e o popular, essa vertente promíscua emaranha nacional e internacional, arcaico e moderno, rural e urbano, artesanal e tecnológico. Sua bastardia, assim, admite um modo de subjetivação que a ensaísta chama de antropofágico. No visível, ou seja, numa primeira aproximação, tal modo manifesta-se por uma não aderência contínua a qualquer sistema de referência. Entretanto, como acrescenta Rolnik (1998), há um espaço do invisível, captado por olhares afiados, no qual a antropofagia é acionada por diferentes forças, desde a ampla afirmação da vida até a total negação. Num vetor mais reativo e perverso, como já mencionei, desponta a “baixa antropofagia”. Porém, no mais ativo, segundo expressão da autora, a “alta antropofagia” (p.14) libera sua potência.

Em primeiro lugar, essa antropofagia ativa mostra-se verdadeiramente propensa à contaminação, ao risco da alteridade. Por conta disso, disponibiliza um corpo em pulsação, repleto de alegria e vitalidade. Um corpo cujas “baterias do desejo” estão carregadas (ROLNIK, 1998, p.8). Logo, esse corpo possui certa aptidão para viver pressões. De acordo com Rolnik (2006), quando o indivíduo perde a vulnerabilidade, deixa de ter em si o *outro*

¹³⁴ Entrevista 2.

como presença viva, o que esmaece a vibração do corpo, ou ainda, sua capacidade de se *chocar*.

Se, por um lado, Melamed absorve a “baixa antropofagia” para depois arrevesá-la e não mais escolhê-la como alimento, por outro, ele engole com sofreguidão a antropofagia ativa a fim de conceder à sua *palavracorpo* máxima tremulação. Nesse sentido, as descargas que ele aguenta e as que emite em sua obra funcionam como *treinamento* para si e para o público. Sua “alta antropofagia” permite que ele inverta os golpes do cotidiano, **os poetize** e tenha condição de **suportá-los**. O *performer* pontua:

O Brasil tem muitos e terríveis desafios. E em algum momento, eu [...] pensei: uau, como é difícil extrair poesia de coisas tão brutais! E aí por alguns segundos, quase pude imaginar que não dá [...] é uma profusão de acontecimentos que você fala assim: mas não é possível! Então como é que eu vou ver poesia nisso? Mas é o contrário. Mais dura, mais brutal a realidade, mais responsabilidade temos em extrair leveza, poesia, reinventar... [...] Não existe nada ordinário e não existe nada só brutal. Então se é brutal vamos reinventar. Tem que ser leve, belo, poético, rico. (MELAMED, 2012b).

Compreendo, assim, que Melamed, pela via da antropofagia *ativa*, vale-se da antropofagia *reativa* no intuito de produzir um solavanco sobre o homem para que ele não se habitue aos estímulos nas ruas, na TV, na Internet, na arte como mercadoria e perca a vibração corporal que transformaria tais incitações em poesia. Acentuo que, para o artista, poesia seria um “olhar renovado, oxigenado, novidista, perplexo, fundamentalmente, sobre toda e qualquer coisa”¹³⁵. Melamed, o inadaptado – tal qual o ouriço de Derrida (2001). Tão inadaptado que, depois de comer, precisa vomitar.

Conforme Rolnik (1998), a “alta antropofagia” impede o atletismo da flexibilidade que apenas consome o novo, sem criar, e favorece a habilidade para

suportar melhor a falta de sentido que acontece quando misturas de mundo em nosso corpo nos impõem mudanças de linguagem; improvisar mais facilmente linguagens incomuns para expressar tais mudanças; e, sobretudo, usar nesta criação o que tivermos à mão, desde que favoreça a expansão da vida individual e coletiva (ROLNIK, 1998, p.14).

O “corpo vibrátil”¹³⁶ próprio ao modo antropofágico no vetor ativo, **o corpo que se choca**, alcança, pois, a consistência subjetiva distanciada do princípio identitário, da

¹³⁵ Entrevista 1.

¹³⁶ No excerto anterior, falei sobre essa noção desenvolvida por Suely Rolnik. O “corpo-vibrátil” seria aquele cuja capacidade “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se

personalidade de um *eu* fechado em si. É com ele, como sustenta Rolnik (1998), que se constrói um “em casa” a partir da invenção de outras possibilidades do existir. A casa subjetiva – continua a autora – não desapareceu, mas enfrentou mudança radical; mudança, aliás, bem recebida pela “alta antropofagia” e seu pendor para exercitar potências inativas em nossa sociedade: transfigurações, conexões de fluxos e desejos, devires.

Com sua *palavracorpo* oscilante e mestiça, Melamed prepara certo “em casa” na vida e na arte. Retomo aqui o pensamento heideggeriano¹³⁷ e completo: o artista habita poeticamente. Para isso, ele não dispensa o preparo. Essa é a exigência do *choque* feito poesia. A poesia afronta-nos, desloca-nos, sempre em nome de mais vida. Nesse contexto, lembro-me do “atletismo afetivo” de Artaud (1999, p.151), para quem o cultivo do *afetar* e do *ser afetado* recarrega no corpo do ator sua densidade voltaica.

A *performance regurgitofágica*, dessa maneira, força os sentidos para além do que se apresenta, para além da “vivência” tratada por Benjamin (1975). A experiência poética recobra a experiência real, ainda que os nervos permaneçam modificados pelo mundo atual, porém, agora, sem anestesia. Segundo Benjamin (1975), Baudelaire converteu em experiência a “experiência vivida”; uma façanha, já que essa “Vida Besta” (Pelbart, 2012), na qual as impressões precisam ser assimiladas com pressa, desafia o dizer/fazer poético no dia a dia, na mídia, na arte. Tomando a mesma direção, Melamed opera a eletrocução dessa *bestagem*, valendo-se dela em sua *performance* escrita e cênica. Sua *poesiacenapoesia* retoma o rito, permite ao passado intervir no presente e emana violência real, sem desprender-se da ficção. Em consequência, o *poetaperformer* vive o instante, mas não respondendo a ele automaticamente ou seguindo nessa repetição infinita, distraída. Ao contrário, ele mergulha profundamente no instante como se o tempo se prolongasse em um abismo sem fim. De acordo com Cohen (1989), a *performance*, com seu perfil de evento, arquiteta o efêmero a favor do despertar, a favor da experiência.

Deparo-me, a esta altura, com dois tipos de luminosidade: a que *cega*, repentina sobre os olhos, e a que *suspende o tempo*, surgindo ou desaparecendo como no nascer e pôr do sol. O segundo brilho assemelha-se ao da estrela cadente no curto momento em que se mostra ao olho humano. Benjamin (1975) confia tal brilho ao tempo do desejo, que não

fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem” (ROLNIK, 2006, p.3).

¹³⁷ Conforme já mencionado, habitar poeticamente significa medir uma distância que escapa, mas pode ser notada, entre a terra e o céu. “Uma medida estranha, perturbadora, ao menos assim parece para a representação habitual dos mortais. Uma medida desconfortável para a facilidade do tudo compreender, que caracteriza o opinar cotidiano, esse que tanto quer se afirmar como a medida orientadora de todo pensamento e reflexão (HEIDEGGER, 2008, p.174).

destrói, mas realiza. Essa luz, lançada sobre o objeto por um artesão, reúne no trabalho a alma, o olho, a mão (BENJAMIN, 1994). Todo o corpo, arrojado ao *outro*, à coisa, na potência da vulnerabilidade.

É assim que Melamed toca e se deixa tocar, mas não sem dor.

Palavracorpo inapreensível porque pontiaguda e desmedida.

Um tranco poético que, enfim, posso suportar.

LUZ E ESCURIDÃO: *por isso, se me falam “ponto”, não sei se é final...*¹³⁸

O poeta Juliano Garcia Pessanha (2009), em seu texto *Instabilidade perpétua*, menciona a existência de dois grandes buracos engolidores de homens. O buraco branco é preenchido pelos cidadãos uniformizados, afeitos à representação e à palavra anticorpo. Já o buraco negro ocupa-se da “criança na corredeira, criança em estado de milagre” (PESSANHA, 2009, p. 22). Quando, certo dia, notei as desejantes poesia e cena, ambas achavam-se profundas no buraco negro. Lugar da *palavracorpo*. Ali, a poesia abandonou a solidão do livro. Também ali, a cena fez de si poesia. A princípio, pensei que, na escuridão, elas traçavam duas rotas, equivalentes em variados trechos. Ao longo desta pesquisa, porém, percebi tratar-se de uma só vereda, em pulsante vaivém.

O *poetaperformer* Michel Melamed auxiliou-me decisivamente a sentir as vibrações. Sem ele, não haveria monstro e não haveria **borrão**. Melamed realmente não diferencia poesia e cena, solapando a ideia de gênero. Disposto às eletricidades do mundo, o artista revisita as vanguardas e suas experiências de imbricação das linguagens, mas, então, vai além e subtrai qualquer conector. Homem do buraco negro, um “abismal” (PESSANHA, 2009, p.21), ele permanece em trânsito, liquefazendo poesia e cena, ontem e hoje. De forma anacrônica, entre *já* e *ainda*, apreende o próprio tempo como imemorial.

Nesse sentido, Melamed recorre à poesia também para olhar para trás, tendo o corpo projetado em direção ao futuro e os pés sobre o presente. Segundo Giorgio Agamben (2009), a poesia apresenta-se como retorno, suspensão, mas não nostalgia. A poesia revela as fraturas do século, concedendo ao indivíduo a força para relacioná-las a outros períodos; a força para, no vivido, reler toda a história. Assim, poeta é aquele que enxerga o escuro do buraco, presentindo nele uma claridade que atravessou longíssima distância. Por outro lado, saber observar a negrura, conforme Agamben (2009), significa também não se deixar cegar pelas luzes fortes e entorpecentes da atualidade.

Colecionando obscuridades e fluorescências, Melamed passeia por antiguidade, modernidade e pelos fragmentos contemporâneos como se perseguisse o momento exato no qual as linguagens se desataram, a fim de recriá-lo com sua miscelânea potente. Letra, palavra, corpo e voz, em seu trabalho, flutuam sem obstáculos do papel à cena e desta àquele. Não à toa, o *autorator* – sendo ele mesmo uma página em branco, sempre pronta à invenção –

¹³⁸ Trecho de poema presente no livro *Regurgitofagia*, de Michel Melamed (2005, p.23-24).

aproxima-se da ideia de *performance*, de uma manifestação que não pode ser denominada ou classificada. Um precipício. Arremessando-se nele, *Regurgitofagia* permite-se poesia de *performance*, no texto e fora dele, e também “teatro performativo”, numa permanente oscilação.

Oscilar, aqui, também diz respeito ao baque, a recebê-lo e senti-lo.

O cotidiano emite contínuas descargas elétricas sobre o sujeito. São muitos os riscos, os ruídos, as informações e imagens. De tanto receber o *choque*, desenvolvendo uma sensibilidade própria à época, o corpo se anestesia. Habitua-se. No entanto, continua sua caminhada espasmódica traçada pela pressa e pela necessidade de conexão e comunicação. O *choque* existe, pois há faísca e movimento, mas o indivíduo perde a capacidade de percebê-lo. E, portanto, de ter experiências. O homem urbano prova apenas vivências, reduzidas a sua própria duração, e não consegue olhar para além do que vê em cada circunstância.

Melamed, numa direção contrária, não amortece o golpe. Ele o aguenta para impedir a alienação, mas sem acostumar-se, sem paralisia. Dessa maneira, entrando e saindo do embate, em estremeamento, o *poetaperformer* aciona um pensamento crítico. Sua intenção é a de aceitar o solavanco, treinando o corpo para que não adormeça – plugue ativo dia e noite. *Regurgitofagia*, por conseguinte, prepara leitor e espectador para conviver com os estímulos, propondo o *choque* a partir do *choque*. Seu criador apropria-se do lixo e dos abalos do moderno e do contemporâneo a fim de possibilitar a inadaptabilidade para si e para o *outro*. Um corpo incomodado, trêmulo nas ruas ou diante da TV e da internet. Um “corpo vibrátil”, “antropofágico” (ROLNIK, 1998, 2006), que, agora, além de comer, sabe vomitar para livrar-se do que engoliu forçosamente. E sabe também recomer, especialmente “amor e revolta”¹³⁹.

É nesse ponto que Melamed arroja-se ao alheio, apalpando a distância – mas sem afastamento – as juntas doridas do receptor, chamado à participação. Como os índios que se alimentaram do Bispo Sardinha em terras brasileiras, o artista engole o *outro*, aglutinando-se a ele, para depois vertê-lo pela boca, deixando-se ir com o líquido expurgado. Desses resíduos gosmentos, ele recolhe a “descoisificação do homem”, a “consciência crítica” (MELAMED, 2005, p.73). Para isso, justamente, não se impõe à coisa, à máquina, mas acopla-se a ela de modo a liberar sua potência e perverter a relação entre ser humano e tecnologia.

Ao engenhar o segundo *choque*, o *poetaperformer* transforma em experiência poética o vazio do primeiro, capturando a experiência real, prolongada – como num abismo

¹³⁹ Entrevista 5.

sem fim ou no instante de aparição da estrela cadente. A experiência poética é aquela que consente ao passado intervir no presente, a que retoma o tempo anterior aos receios de contato físico entre os sujeitos. Por esse motivo, ela faz de si violência, mas não uma violência despreendida, isolada. Uma violência amparada pela ficção. Toque ameaçador e ameaçado, capaz de promover a catástrofe e operar sua reviravolta: morte como vida, destruição para despertar. Toque do corpo, todo ele – um corpo que, em vez de pensar e espreitar-se, lança-se ao público e, por isso mesmo, trepida entre real e não-real.

Na arte e na vida, ao longo dos dez anos desde a estreia de *Regurgitofagia*, observo Melamed transfigurar dor em poesia. Ampliando a voltagem do tranco com fibras poéticas, ele o suporta diariamente. Sua *palavracorpo* vulnerável, pois, não quer soar de forma razoável, lógica, e alcança um *silêncio* que expelle o excesso e o sentido para chegar ao dizer “raro” (DELEUZE, 1992, p.162). Tal dizer somente encontra vias para escoar uma vez instaurado o caos, a perturbação do sistema proposto. A *poesiacenapoesia regurgitofágica* empenha-se, como se vê, em articular energia e estranhamento, afastada da formulação de significados. E é dessa maneira que ela constrói um “em casa” (ROLNIK, 1998) segundo outras possibilidades do existir.

Existir misterioso, alçado bem na passagem, meio do caminho.

Lugar do desejo **borroso** de *choque* com o *outro*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.

ALBRIGHT, Ann Cooper. Caindo na memória. In: *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Organização de Clóvis Massa, Mirna Spritzer, Suzane Weber da Silva. Coordenação de Marta Isaacsson. Porto Alegre (RS): ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; AGE Editora, 2013.

ALEIXO, Ricardo. *Quem quiser ler, que leia o leitor*. 29 ago. 2009. Disponível em: <<http://jaguadarte.blogspot.com/2009/08/quem-quiser-ler-que-leia-o-leitor.html>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

_____. Na encruzilhada, no meio do redemoinho. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.150-157.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. 2014. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: *Aristóteles (Os Pensadores)*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p.37-75.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARRENTO, João. A geografia imaterial por vir. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro: 7Letras, n.11, p.32-36, dezembro 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMGÄRTEL, Stephan. Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a verdade formal na dramaturgia contemporânea. In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera. (Organizadores). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p.127-179.

BEAVEN, Kirstie. *Performance art 101: The Happening*, Allan Kaprow. 30 maio 2012. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-happening-allan-kaprow>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

_____. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BONFITTO, Matteo. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (Organizadores). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010. p.87-100.

BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesanía de ator: caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BROOK, Peter. *La calidad como guía de actividades*. Máscara – Número Especial de Homenaje: Grotowski, México D. F: Escenologia: ano 3, n.11, p.122-127, jan. 1993.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

CANGI, Adrián. En la sombra de la ciudad. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.25-47.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. *Espéculo* - Revista de estudios literarios, Madrid, n.24, ano VIII, out. 2003. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

CARLSON, Marvin. O que é performance? In: _____. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Elles: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*: catálogo. Edição português/inglês. Rio de Janeiro e Belo Horizonte: arte3/BEI Editora, 2013. 246 p. Catálogo de exposição.

CEPVINTEMIL. [Blog CEPVINTEMIL – poesia, música, performance.] *CEP Histórico – 25/04/2013*. 27 abr. 2013. Disponível em: <<http://cepvintemil.wordpress.com/>>. Acesso em: 15 maio 2014.

CHACAL. *Palavra corpo*. 19 set. 2009. Disponível em: <<https://poemadodia.wordpress.com/category/chacal/>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

_____. Paisagens urbanas. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.52-55.

CÍCERO, Antonio. Poesia e paisagens urbanas. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.16-24.

COELHO, Valéria Soares. Regurgitofagia: performance da palavra inquieta. *Cadernos CESPUC*, Belo Horizonte, n.18, p.116-123, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/2436/2841>>. Acesso em: 30 fev. 2014.

COHEN, Renato. Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira. *Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA/USP*, São Paulo, v.3, p.117-124, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57123/60111>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

_____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COLLOT, Michel. O outro no mesmo. *Alea*, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p.29-38, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517106X2006000100003&script=sci_arttext>. Acesso em: 11 dez. 2012.

_____. O sujeito lírico fora de si. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano IX, n.11, p.165-177, 2004.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o *sujeito lírico* entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n.84, p. 112-128, dez./fev. 2009/2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcadia, 1963.

CURI, Alice Stefânia. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

DEGUY, Michel. Situação. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro: 7Letras, n.11, p.25-31, dezembro 2001.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. Tradução de Peter Pál Pelbart. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p.11-17.

_____. Gaguejou... Tradução de Peter Pál Pelbart. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p.138-146.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DE MARINIS, Marco. Teatro e poesia nel Novecento: alcune riflessioni. In: _____. *Visioni della scena – Teatro e scrittura*. Roma: Editori Laterza, 2011.

DERRIDA, Jacques. O Teatro da Crueldade e o fechamento da representação. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.149-177.

_____. *Che cos'è la poesia?* Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro: 7Letras, n.10, p.113-116, maio 2001. Disponível em: <<http://www.mediafire.com/download/8fjgl8sdheiy0in/DERRIDA+Jacques++Che+cos%27%C3%A8+la+poesia.pdf>>. Acesso em: 05 maio 2013.

DOMENECK, Ricardo. *O tal de voco do verbo visual*. 24 jun. 2008. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2008/06/o-tal-de-voco-do-verbo-visual.html>>. Acesso em: 01 mar. 2013.

DOMENECK, Ricardo. *Garganta com texto*. YouTube, 11 set. 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sZwFos5meBU>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.71-74

EL BORDE SILENCIOSO DE LAS COSAS. [Blog.] *El borde silencioso de las cosas*. 2 out. 2009. Disponível em: <<http://elbordesilenciosodelascosas.wordpress.com/>>. Acesso em: 07 out. 2013.

ERBER, Laura. *Bénédicte vê o mar*. Jaraguá do Sul (SC): Editora da Casa, 2011.

FABIÃO, Eleonora. *Performing Rio de Janeiro: Artistic Strategies in Times of Banditocracy. E-misférica*, New York, n.8.1, 2011. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-81/fabiao>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

_____. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA/USP*, São Paulo, v.8, n.1, p. 235-246, 2008.

Disponível em:

<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/263/262>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

FÉRAL, Josette. Josette Féral – professora e pesquisadora teatral. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro*, Florianópolis, v.1, n.16, p.179-185, jun. 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro Silva Acácio. Disponível em:

<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2011/capa_urdimento_16.jpg>. Acesso em: 07 jan. 2013.

_____. Performance e performatividade: o que são os Performance Studies? In: MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera. (Organizadores). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p.49-86.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA/USP*, São Paulo, v.8, n.1, p.197-210, 2008. Disponível em:

<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/260>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato; TROTTA, Rosyane; BRAGA, Bya. Pesquisa em artes cênicas. In: *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Organização de Clóvis Massa, Mirna Spritzer, Suzane Weber da Silva. Coordenação de Marta Isaacsson. Porto Alegre (RS): ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; AGE Editora, 2013.

FERRACINI, Renato. Apresentação. In: _____. *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores; Ed. Fapesp, 2006. p.13-21

FISCHER-LICHTE, Erika. Entrevista com Erika Fischer-Lichte. *Conceição/Conception* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – UNICAMP, Campinas, v.1, n.2, p.131-141, jun. 2013. Entrevista concedida a Matteo Bonfito. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/97>>. Acesso em: 24 ago. 2013.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração de Maria Helena de Andrade Magalhães e Stella Maris Borges. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HEIDEGGER, Martin. ...Poeticamente o homem habita... In: _____. *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. p.165-181.

HERSANT, Céline; JOLLY, Geneviève. Oralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.129-131

HILDEBRANDO, Antonio. A letra e a cena: a encenação do texto não-dramático. In: _____. NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Organizadores). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p.17-29.

KONESKI, Anita Prado. Corpo visual e corpo performático – experiência das artes. . In: MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera.

(Organizadores). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p.243-265.

LEAL, Juliana Helena Gomes. Literatura e performance. *Em Tese*, Belo Horizonte, v.18, n.2, p.1-12, maio/ago. 2012. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2018/18-2/SE%C3%87%C3%83O%20VARIA/TEXT0%205%20JULIANA%20%20LEAL.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEROUX, Patrick; NAUGRETE, Catherine. Cena a ser feita/ A ser desfeita. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.48-49

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

MELAMED, Michel. Realidade versus ficção. *Revista Cult*, São Paulo, 18 mar. 2013a. Entrevista concedida a Ana Pinho. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/03/realidade-versus-ficcao/>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

_____. *Encontros Transaberes 4*: Michel Melamed. [Participação no evento Campo Transaberes, realizado no dia 07 nov. 2013, no Rio de Janeiro.] YouTube, 13 dez. 2013b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K4C3ppDYME4>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

_____. Em *Adeus à carne*, Michel Melamed expõe seu assombro com Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 fev. 2012a. Entrevista concedida a Luiz Felipe Reis Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/em-adeus-carne-michel-melamed-expoe-seu-assombro-com-brasil-4031709>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

_____. *Mariana Terra, Michel Melamed, Carmina Juarez e Lenine Guarani* – Móbile 05/08/2012 – Bloco 3. YouTube, 04 out. 2012b. Entrevista concedida a Fernando Faro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VCs67n3k8qQ>>. Acesso em: 24 out. 2012.

_____. *Antônio Abujamra entrevista o ator Michel Melamed* – bloco 01 [Programa Provocações 410, 24 abr. 2009.] YouTube, 28 set. 2011. Entrevista concedida a Antônio

Abujamra. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=V0qO5kXXSsA>>. Acesso em: 24 out. 2012.

MELAMED, Michel. *Entrelinhas* – Michel Melamed. YouTube, 08 abr. 2010. Entrevista concedida a Paula Picarelli. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vpRCJBVQfrc>>. Acesso em: 24 out. 2012.

_____. *Regurgitofagia*. Direção: Michel Melamed, Alessandra Colasanti e Marco Abujamra. 2009. Filmagem realizada no Teatro Sesc Ginástico, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://vimeo.com/61959138>> [acesso privativo]. Acesso em: 17 mar. 2013.

_____. *Gerald Thomas entrevista Michel Melamed, parte 1/6*. YouTube, 21 maio 2008a. Entrevista concedida a Gerald Thomas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YeSg3P_MDtM>. Acesso em: 24 out. 2012.

_____. *Gerald Thomas entrevista Michel Melamed, parte 3/6*. YouTube, 24 maio 2008b. Entrevista concedida a Gerald Thomas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OERe2tgU2qo>>. Acesso em: 24 out. 2012.

_____. *Michel Melamed em Exclusiva UnBTV*. YouTube, 08 out. 2007. Entrevista concedida a Marieta Cazarré. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K4C3ppDYME4>>. Acesso em: 24 out. 2012.

_____. *Regurgitofagia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MILOVIC, Miroslav. Pós-modernidade vs. modernidade – a questão da racionalidade. *Impulso* – Revista de Ciências Sociais e Humanas, Piracicaba, v.12, n.29, p.53-63, 2001. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/impulso29.pdf>>. Acesso em 11 nov. 2012.

MIRANDA, Wander Melo. Poesia moderna e destruição da memória. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.132-140.

MORALES, Andrés. Poesía, historia y cotidiano. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.167-173.

MOSKA, Paulinho. *Eletroliterária*. YouTube, 06 dez. 2006. Entrevista concedida a Leo Almeida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=buM4NSrnSGU>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

NANCY, Jean Luc. *Resistência da poesia*. São Paulo: Edições Vendaval, 2005.

NETO, João Cabral de Melo. *Difícil ser funcionário*. 2014. Disponível em: <http://www.releituras.com/joaocabral_dificil.asp>. Acesso em: 11 mar. 2014.

_____. *Psicologia da composição*. 05 abr. 2008. Disponível em: <<http://poesiacontraaguerra.blogspot.com.br/2008/04/psicologia-da-composio.html>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

NETO, Renato de Azevedo Rezende. *Ações plástico-performáticas, políticas e filosóficas da poesia brasileira contemporânea*. 2009. 139f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/dissertacoes/dimestrenatorezende2009.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e performance: imagens poéticas*. 2011. 234f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8HCP4D/tese_rob_definitiva.pdf?sequence=1>. Acesso em: 14 jun. 2013.

PATRIOTA, Rosangela. O pós-dramático na dramaturgia. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (Organizadores). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010. p.43-57.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PELBART, Peter Pál. *Como viver só*. 19 dez. 2012. Disponível em: <<http://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/12/19/como-viver-so-palestra-com-peter-pal-pelbart-video-do-4o-seminario-vida-coletiva-seminarios-internacionais-para-a-27a-bienal-de-sao-paulo-abaixo-a-transcricao-integral-da-p/>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

PELO MUNDO. [Blog.] 2014. Disponível em: <<http://www.pelomundo.radio.br/blog/?p=21>>. Acesso em: 11 jun. 2014.

PEREIRA, Reinaldo Maximiano. *Sob o signo do Frankenstein: uma análise de “Regurgitofagia”, de Michel Melamed*. 2007. 114f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_PereiraRM_1.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2013.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Ignorância do sempre*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2006a.

_____. *Certeza do agora*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2006b.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PRESTA, Norberto. *Dentro fuera – entre*. 30 out. 2010. Disponível em: <<http://dialogosentre.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 set. 2013.

PUCHEU, Alberto. Poesia, para que serve? (Alternative take). In: _____. *Pelo colorido, para além do cinzento* (A literatura e seus entornos interventivos). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007a. p.219-222.

_____. *A fronteira desguarnecida*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007b.

_____. Alta voltagem da liberdade das palavras. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 set. 2004. Disponível em: <<http://michelmelamed.com.br/br/regurgitofagia/materias/imagens/amp2.jpg>>. Acesso em: 07 out. 2012.

RAMOS, Luiz Fernando. Pós-dramático ou poética da cena? In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (Organizadores). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010. p.59-70.

RAMOS, Raphaela. *Coisas da atriz*. Juiz de Fora: Funalfa, 2010.

RIBEIRO, Luiz Antonio. *Dogma 95 e o cinema como soco*. 31 jul. 2013. Disponível em: <<http://ovodefantasma.com.br/2013/07/31/dogma-95-e-o-cinema-como-soco/>>. Acesso em: 11 jun. 2014.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Copene, 1998.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. Núcleo de Estudos da Subjetividade - Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP. Suely Rolnik – escritos. 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2013.

_____. *Subjetividade antropofágica*. Núcleo de Estudos da Subjetividade - Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP. Suely Rolnik – escritos. 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2013.

RUFFINI, Franco. A cultura do texto e a cultura do palco. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Huciter, 1995, p.238-243.

SARAMAGO, José. Sempre teremos a ambição de fazer da literatura vida. *Bravo!*, São Paulo, ano XV, n.192, p.14-19, ago. 2013.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TEIXEIRA COELHO. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

THE MODERN ART NOTES PODCAST. 2014. Disponível em: <<http://manpodcast.com/post/12647334521/chris-burden-doorway-to-heaven-1973-performance>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

VIANNA, Luiz Fernando. "Regurgitofagia" expõe crítica a excesso de informações. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1301200521.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

APÊNDICE – Entrevistas com Michel Melamed

Entrevista 1 (por e-mail)

24 jan. 2013

Em Regurgitifagia, você parte de suas poesias. Elas nasceram, a princípio, para o papel (livro) ou para a cena? Em que momento e por que você mesclou poesia e teatro?

Nasceram, hoje penso, sem destino certo. Ao bem da verdade para o livro. Ao bem da mentira: tudo nasce pra tudo e a linguagem, desta perspectiva, torna-se secundária. O que quero dizer é que imagino me interessar mais pela transgressão das linguagens ou melhor, a experimentação delas, do que necessariamente o virtuosismo – partindo daquela ideia do Pound... Mas, voltando ao ponto (coincidentemente um dos textos do livro e espetáculo) (coincidências não existem...) (enfim): nasceram como texto sim. Primeiro o livro ou quase-livro e então o desejo de organizá-los como espetáculo e então a Bolsa Rioarte no segmento “Arte e Tecnologia” e então a “máquina de choque” (pau-de-arara) e então a Alessandra Colsanti e o Marco Abujamra para o espetáculo, enfim, e assim “foice”... Não vejo desta forma a mescla, creio que ali tinha (ou tem? Ou sempre terá? Teria?), um misto de poesia falada (da tradição dos anos 70 no Brasil aos Beats e os trovadores e provençais e a MPB...), passando por teatro e então performance (a presentificação, quebra da misancene, etc) e “arte e tecnologia”, que compreende a ideia de criação de uma nova interface e não somente a utilização de um objeto tecnológico no campo artístico, o efeito retrovisor... Mas o motivo para esta mescla se deve fundamentalmente ao meu simples desejo de trabalhar com estas linguagens – e até então fui um escravo deles (os desejos) –, e, também, porque sempre entendi que esta integração de linguagens ou melhor será parafrasear o título de um livro do Alberto Pucheu, então, estas “fronteiras desguarnecidas”, me parece um procedimento esplêndido para “desestabilizar o olhar do espectador”, como fala o Jacques Rancière, o que é o meu grande interesse seja como público ou como artista – se é que existem tantas diferenças entres estes dois tipos de criadores...

Como sua poesia potencializou a criação cênica em Regurgitifagia?

A poesia ali é o ponto de partida e chegada – alternando-se entre humor e lirismo. O que não é poesia? Poesia me parece (e creio mesmo que o dicionário confirma) um adjetivo. Isto é,

poesia tem mais relação com um olhar renovado, oxigenado, novidadeiro, perplexo, fundamentalmente, sobre toda e qualquer coisa, do que necessariamente o espaço canônico da literatura, do livro ou mesmo da *spoken poetry*...

Que elementos de sua poesia podem ser considerados faíscas para as explosões na sua composição como ator?

Sinceramente (apesar de implicar com os “sinceramentes”), não vejo divisão entre as linguagens. E faísca é mesmo tudo e/ ou nada. Objetivando: o desespero. Existe um desespero em interferir. Essa interferência precisa de um estado mínimo de alegria e fé e paixão. Daí a paixão é febril e traz o desespero que é paralisante de novo. Então a faísca é o pêndulo entre a paixão e a paralisia.

Que transformações no seu texto/discurso poético (temas, direções, reflexões, formas...) foram percebidas quando ele assumiu o universo da cena?

Quando ele assumiu o universo da cena? Na minha cabeça? Antes disso? Quando nasceu ou antes de nascer ou quando morreu ou quando chegou ao palco? Não sei fazer estas distinções, minto: algumas vezes escolho fazer esta escolha antes ou durante o texto. Outros momentos não. Mas nada disso me parece determinante para que se torne um texto cênico ou não. Então continuo escrevendo coisas com determinados fins e outras sem saber ao que serão... Hoje, por exemplo, estou longe do texto cênico. O último espetáculo que fiz quase não tinha palavras...

Seu livro Regurgitofagia foi lançado após o espetáculo (correto?). Houve alguma alteração nos textos após a montagem? Ou seja, no percurso inverso, como o teatro agiu sobre a poesia?

Sim, apesar de anterior, o livro só saiu depois. E poucas coisas foram mexidas... Creio apenas que dividi em duas partes, a que estava no espetáculo e o que não entrou no espetáculo apesar de estar no livro. E, assim, com a definição da primeira parte como do espetáculo, a inserção de uma ou outra página descrevendo coisas da cena, que não estavam no livro. Mas, será bom dizer, que gosto e então procuro que tudo seja atravessado por tudo, que as coisas se repitam, transformem, atravessem, coincidam, enfatizem, ... De maneira geral, conto, ambiciono, aceito, espero, provooco, ..., estes percursos em todas as direções...

De que maneira sua poesia atua na construção dos outros espetáculos da Tétralogia brasileira?

Nunca chamei de Tetra, engraçado. Me parece mais correto dizer *Trilogia* de quatro espetáculos... Mas, enfim, é só a minha maneira de ver e que nos espetáculos trata justamente em afirmar todas as outras maneiras de perceber, olhar (excetuando os fascistas...). Enfim, creio que já respondi um pouco dessa. A poesia nos espetáculos atua afirmando a diferença, a multiplicidade de interpretações e verdades... E não faço diferenciação entre poesia, espetáculo, Brasil...

Como você define seus "personagens" nesses trabalhos? São você, estão entre você e uma criação, são o que o público quiser receber...?

Já pensei bastante nisso. Sem dúvida que tudo é o que o público quiser perceber e isso é sempre afirmado e potencializado, ao menos há esse desejo e tentativa... Na verdade, o principal (então não tem verdade)... Mas acho que no fim, o que acontece, é de fato e uma vez mais a mistura desses elementos. Sou eu e uns personagens. Às vezes conscientemente, outras não. Então em resumo como na questão anterior da fãisca, parece que tudo precisa de um movimento contínuo entre extremos. Seja na criação ou na performance, não há cristalização, não há um entendimento único, não há verdade essencial, porque as coisas, essas, todas, estão vivas e, assim...

Entrevista 2 (comentário enviado por e-mail)

17 mar. 2013

Raphaela,

como está?

Daqui tudok, isto é, soprando ao mar a barcarola de pedra em chamas, as usual!

Como combinado, abaixo os links. A senha para todos é 2012gotobrazil2013

Infelizmente não encontrei organizado o material do "Anti-Dinheiro Grátis", mas te envio o "Adeus à Carne ou Go To Brazil" como prova de fé ;)

É irresistível - apesar de toda a promiscuidade e atravessamentos desejados neste mundo e que são mesmo uma das questões centrais destes trabalhos e, ainda, por não ter dúvidas que mais que bem sabe desses issos, mas, enfim:

é irresistível não relembrar que alguns dos cânones das linguagens cênicas, especificamente da performance, são a própria matéria desta Tetralogia, e, mesmo levados ao paroxismo, dentre elas, a presentificação, quebra da misancene e então toda a tensão que surge daí e, conseqüentemente, a singularidade de cada apresentação posto que aberta para novos caminhos, improvisos, interrupções, embates, etc. Dizer mesmo que a *Trilogia* foi criada sobre um tripé conceitual, sendo um deles justamente a pesquisa sobre os limites da participação do público na criação do espetáculo, o "Espectador" e/ou "Espectautor" e/ou "Especta(u)tor" – os outros dois referem-se a integração de linguagens artísticas e a afirmação da obra como o espaço da transgressão... Tenho isso escrito e publicado em alguns lugares, se tiver interesse me avise que te envio.

Toda sorte + coragem no projeto e vidas,

Obrigado e o abraço afetuoso,

m.

Entrevista 3 (por e-mail)

23 maio 2013

Em minhas pesquisas, percebo que poesia e teatro (pós-dramático, performativo, o que for) vêm acumulando pontos de contato e tramando suas complexidades a partir de questões semelhantes, tendo sempre como linha de costura a contemporaneidade e seus efeitos. Vejo que muitos vêm estudando sobre a poesia atual, que procura se valer da performatividade – embora essa não seja uma característica dos tempos atuais; trata-se de um resgate, um passeio às raízes. O que imagino como tarefa minha é percorrer o percurso oposto: entender como o teatro pode se valer da poesia. Não falo tanto de transposição de um gênero a outro (embora seja impossível não tocar nesse ponto), mas sim de tratar a poesia como faísca para a criação teatral. Assim, tenho, agora, a necessidade de “entender” como você tratou essa poesia em cena. Ou melhor: como você criou as cenas, o espetáculo? Mais diretamente: decorou o texto e depois pensou nos movimentos, deslocamentos e corpos? Ou, ao contrário, deixou que o “clima” das poesias o ajudasse a inventar o que não seria texto, deixando que este, o texto, escolhesse quando e onde se colocar?

Corr(o)endo, *as usual*, e, mal sabendo sobre tudo e nada, daí diretíssimo ao ponto:

em razão da máquina de choques, o "pau-de-arara", o corpo neste espetáculo era consciente e razoavelmente negligenciado, na falta de melhor palavra, por mim. Isto é, a ideia ali era de

que os impulsos elétricos é que manipulariam, afetariam, interfeririam, intercederiam, puniriam, movimentariam, enfim, o corpo. Afora esta resposta central, poderia comentar de bate-pronto também que:

- 1) Os "movimentos, deslocamentos e corpos" e "voz", a anima, enfim, do tudo na cena, tinha como objetivo e desejo trafegar por extremos a fim de causar reações e então reações sonoras no público. Exs.: Agressividade, humor, silêncios, próximo do público, gritando, etc.
- 2) Outro desejo, desde o sempre e em tudo, é o de criar algum atrito entre o corpo e o discurso... Ex.: voz de radialista/ apresentador de tevê para uma declaração de amor... Daí a síntese ou melhor: a criação ou recriação delegada ao público...
- 3) A intuição e nossas subjetividades como força motriz da criação das soluções cênicas. Daí não saber ou poder recriar o porquê das coisas ali naquele momento e, sim, para todo o sempre, inventar hoje o porquê das coisas... *Make sense?*

Entrevista 4 (por e-mail)

04 abr. 2014

Que tipo de resistência você adquiriu depois dos choques de Regurgitofagia? Resistência no sentido de autotransformação, de aquisição de um corpo e de um modo de vida mais potentes, poéticos...

Diria ao contrário aqui: desresisti. Com o passar dos choques dos anos das vidas – aí incluso então também os choques da peça – fiquei mais e mais sensível, frágil – e muito disso conscientemente – e muito disso forçado também, como no caso dos choques. No fim, tem sido sempre a coisa do sim, do dizer “sim”, como no ponto de partida de qualquer improvisação, o sim do flexibilizar pra não quebrar, de receber o choque e agir a partir deste impulso e interferência e não vir com uma postura premeditada. Essa me parece a potência possível e legítima hoje.

Aliás, como você vê a questão da resistência na peça? Você diria que o público resiste ou cede a seu resistir?

Eu diria que vejo ou tento ver ou acabo vendo (e só essa maneira de enunciar já é a coisa em si) sempre de uma maneira plural ou diferente, quer dizer: não acredito que existe um “público”. Então o público se constrói de várias maneiras, desde todas as individualidades que estão ali naquele mesmo momento, até o grupo que forma cada noite. De todo modo, é sempre

mesmo uma mediação dessas forças – que envolve também as forças que não fazem força, ou as que fazem força a favor e então as que fazem força contra...

Você considera seu corpo em Regurgitofagia um corpo político? Por quê?

Claro. Tento pensar assim sempre e em relação a tudo. No caso de *Regurgitofagia*, sem dúvida que a discussão instaurada, a situação, o tema, a linguagem, tudo ali leva ao debate e posicionamento, razão crítica, etc.

Você costuma dizer que o público sai de seu espetáculo de maneira absolutamente imprevisível. Enquanto alguns procuram você para dizer que choraram, outros fazem o mesmo para contar sobre as muitas gargalhadas que soltaram durante a peça. Quem, afinal, conseguiu fazer o plugue? A ideia de fazer o público “perceber” a peça (no sentido de retomar a capacidade de se chocar) é algo que, em algum momento, assombrou ou angustiou você?

Ao contrário, foi algo desejado e trabalhado. Essa ideia das múltiplas percepções é a base do trabalho. Nas próprias epígrafes do livro existe a referência aos vários choques, do Frankenstein à tortura na ditadura. Então se me assombrou ou angustiou, seria menos pela surpresa, do que o assombro pela confirmação ou a angústia da ausência dessa percepção múltipla...

A tortura, normalmente, objetiva fazer o torturado falar. Regurgitofagia é verborrágica, nela você fala pelos cotovelos. De que maneira buscou trabalhar esse ponto? O choque voluntário/deliberado ali seria um manifesto pela possibilidade, pelo direito de não falar em um mundo abarrotado pelo dizer?

Sim. Digo, adorei essa ideia. Então acho que está ali sim. Mas, na genealogia do projeto, era o contrário: o desejo de participar do debate, de falar e, principalmente, que essa fala encontrasse interlocução, interferisse na realidade, nas pessoas, nos corpos. Essa ideia do choque surgiu de um dos possíveis textos ou títulos do trabalho, que seria *Pra você que não desapareceu em 68 só porque não era nascido*. Naquele momento, do livro e do espetáculo, diferentemente de agora, o debate estava muito anestesiado. Então havia uma angústia muito grande como artista, principalmente porque tínhamos muitos exemplos e referências recentes, de querer pensar o país e entre as questões justamente esta ausência de uma manifestação de desejo geral de pensar o país...

Em sua relação com a máquina, você diria que vence ou é vencido? Ou as duas coisas?

A máquina é o poder do homem multiplicado, não? Marcuse essa frase, creio. Então a máquina é uma extensão, ela não está em contraposição, ou melhor, ela não está fora. A máquina somos nós.

Sua “impossibilidade” de fugir do choque real demonstraria nossa impotência diante do real? Ou ao contrário, o fato de você “se chocar” é a sua maneira de resistir a esse real?

Ou seria a maneira de despertar pro real e participar dele e interferir nele?

*Quando pensou nesse trabalho, você conhecia a performance *Doorway to Heaven*, de Chris Burden (1973)? Há relação direta com essa ou outras performances que utilizam o choque?*

Não, não conhecia – acabei de ir no Google ver. Fantástico. Portanto, relação direta com essa não havia, mas com outras, muitas, certamente – afinal de algum modo é uma construção porque diálogo coletivo, *right*?

De tudo que já antropofagizamos, o que mais necessita ser expelido? E especificamente na arte?

O Brasil vomitou ano passado, começou a expelir. Particularmente, não vejo mais as coisas dessa maneira. Não tenho tanto a necessidade de expelir, como a ideia de um movimento contínuo; menos ruptura e mais construção. Estou mais contemplativo e menos interessado na verdade.

Entrevista 5 (por e-mail)

14 maio 2014

Assistindo aos vídeos com entrevistas, eu vejo vários Michel Melamed. São dez anos. E a pergunta é: há incômodo por eu revisitar algo que talvez já não esteja tão presente nesses Melameds de agora? E ainda, como você se revisita?

De jeito nenhum, ao contrário. Apenas já não sei mais quem sou, o que equivale dizer: sou todos esses e mais ainda os próximos. Saber que meus vários são visíveis é razão para certa trégua comigo mesmo.

Revendo a Trilogia, o que você regurgitaria dela? E o comeria de novo?

Tudo está no mais perfeito dos mundos, Senhorinha Cunegundes! Até porque não revejo a *Trilogia*. Mas ao pensar nela me sinto satisfeito com tudo dali, a coragem necessária, a fé inquebrantável, o blabláblá verdadeiro, as milhões de definições que pedia, em suma, tinha muita vida ali, era intenso e, sim, este é um parâmetro que ontem mesmo verifiquei ainda valendo. Aquela coisa toda do que só sei e só quero o que não sei e não conheço...

Você fala bastante no confronto com a página em branco, nesse momento de solidão da escrita. Ao mesmo tempo, estamos tratando o tempo todo da mistura, da profusão de linguagens. Essa ideia de página em branco não nos leva de volta à poesia como gênero, a algo aprisionado no papel?

Estou quase preso do lado de fora da página em branco – assim, sendo ela mesma. De outra maneira: a página em branco não resiste mais pra mim, salvo se com/para/por o(s) outro(s). Rompi as clausuras. Só quero “sim”. Mas ainda sonho com uma página em branco um dia... – mesmo que nem essa página nem esse dia cheguem. Mas essa ideia traz conforto para o dia a dia me estapeando com ela.

Em um dos vídeos (Encontro Transaberes), você diz que não se alimenta mais de vômito, pelo menos não tanto. Por quê? E porque também não vomita na mesma intensidade? Isso tem a ver com o silêncio de Adeus à carne?

Hoje estou mais interessado no outro do que em mim. Ou, ao menos, em mim a partir do outro. Ou definitivamente: eu-outro. Então me alimento mais das flores alheiras, quer dizer, mais interessado no belo do que na ruptura - o amor talvez seja a única ruptura possível.

No mesmo vídeo, você fala que se alimenta de amor e revolta. Como? E hoje?

Pare de assistir esses vídeos! Marquemos um café? Quando? E enquanto o café não vem: amor e revolta parece um ótimo binômio. Não como princípio, mas como essência ou condição.

Para Gerald Thomas você disse que seu olhar, em 2004, estava vesgo. E agora?

Disse isso? Hoje tenho mil olhos.